

PISMO ARTYSTYCZNE

format

NR
55

TEMAT NUMERU: SZTUKA ELEKTRONICZNA

Nowość czy
kontynuacja?

Net art w kontekście sztuk medialnych

Sztuka z wątkiem
zwierzęcym

Natalia LL

Krytyka
nierzucająca cienia

Biennale Berlińskie

ISSN 0867-2555



06



9 770867 255806

Cena 14 zł
(w tym 0% VAT)

fotograficzna publikacja roku

2008

I edycja

Kategorie:

1. Album
2. Katalog
3. Krytyka/Estetyka/Historia
4. Technika

IDEA KONKURSU - I edycja

Organizatorem konkursu „FOTOGRAFICZNA PUBLIKACJA ROKU 2008” jest Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna.

W zamyśle organizatora, konkurs ma na celu promocję i zaprezentowanie jak najszerszemu gronu odbiorców najciekawsze wydawnictwa promujące sztukę fotografii. Zgłoszenia poszczególnych tytułów będą przyjmowane zarówno od autorów, jak i wydawców dzieła.

Nagrody w poszczególnych kategoriach przyznawane są wyłącznie wydawcy. W każdej kategorii przyznawana będzie nagroda główna oraz wyróżnienie.

Pod uwagę będą brane walory świadczące o jakości merytorycznej, estetycznej i technologicznej.

Tytuł musi być opublikowany w polskim wydawnictwie, w roku którego nagroda dotyczy.

Do jury zostali zaproszeni przedstawiciele różnych środowisk, związanych z szeroko pojętą sztuką wydawniczo-dziennikarską, wykładowcy uczelni artystycznych, autorytety ze świata sztuki, kultury i biznesu oraz przedstawiciele branżowych portali i periodyków.

Jury:

Lech Lechowicz (PWSFTViT), Andrzej Saj (Format), Redakcja (Exit), Andrzej Palacz (Wydawca.com.pl), Marek Grygiel (CSW Warszawa), Agnieszka Zięba (Medialine.pl), Marta Sinior (Fotopolis.pl), Zbigniew Tomaszczuk (Cameraobscura), Dorota Łuczak (Arteon), Marek Janczyk (MHF), Agnieszka Gniotek, Dariusz Firszt (Corbis.com), Sobiesław Książek (AFR Sky White), Krzysztof Makowski (f5-ksiegarnia.pl)

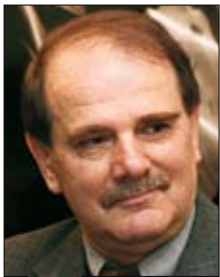
Nagroda przyznawana jest raz w roku (statuetka, dyplom, promocja tytułu). Wyniki ogłoszone będą w maju 2009r. (podczas najbliższej edycji Miesiąca Fotografii w Krakowie, oraz na łamach nośników organizatora i partnerów konkursu.



Maja Wolińska, **Nieprzeczytane**,
instalacja, Survival 2008,
fot. Sebastian Stypczyński

format

Pismo artystyczne



Szanowni Czytelnicy,

Kolejne obszary rzeczywistości (i wirtualności) są anektowane na rzecz sztuki: sieć Internetu, telefony komórkowe, zaprogramowane automaty, zrobotyzowany człowiek... Nowoczesna technologia cyfrowa przekracza bariery między światem ożywionym

a sztucznie wykreowanym. Kim jest artysta dzisiaj? Twórcą artefaktów czy manipulatorem (funkcjonariuszem) technologii?

W numerze zderzenie przykładów przedsięwzięć zaliczanych do sztuki elektronicznej z realizacjami raczej konwencjonalnymi, które jednak także są już przejawami nowej sytuacji sztuki w czasach postmodernizmu – stąd omawiane tu przykłady postaw artystycznych, w instalacjach, obiektach wielomedialnych, w filmach wideo, performansach. Proponujemy tu spojrzenie na granice eksperymentu artystycznego i granice możliwości kreacyjnych człowieka. Artysta jako dodatek do komputera czy jako autonomiczny podmiot twórczej aktywności? W którą stronę to zmierza?

Aktualny numer „Formatu” ukazuje się w nowej szacie graficznej. Czy zdołacie ona uznanie? Strona graficzna pisma to tylko zewnętrzna powłoka, ważna dzisiaj, ale jeszcze ważniejsza jest konsekwencja utrzymania wypracowanych standardów. I z takim przekonaniem polecamy Szanownym Czytelnikom kolejny numer „Formatu”.

Andrzej Saj

REDAKTOR NACZELNY:

Andrzej Saj
e-mail: asa@asp.wroc.pl

ADRES REDAKCJI:

Plac Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. (071) 34 380 31 w. 209 i 239
fax (071) 34 315 58; 34 325 37
e-mail: format@asp.wroc.pl

WSPÓLPRACOWNICY KRAJOWI:

Andrzej P. Bator, Bożena Czubak, Grzegorz Dziamski, Dorota Hartwich, Anna Kania, Andrzej Kostowski, Bożena Kowalska, Elżbieta Łubowicz, Irena Olchowska-Schmidt, Mirosław M. Ratajczak, Katarzyna Roj, Adam Sobota, Marek Śnieciński, Grzegorz Sztabiński

WSPÓLPRACOWNICY ZAGRANICZNI:

Leszek Brogowski (Rennes), Renata Głowacka (Paryż), Alexandra Hołownia (Berlin), Bogdan Konopka (Paryż), Ireneusz Kulik (Düsseldorf), Ryszard Piekarczyk (Hannover), Mateusz Soliński (Londyn)

KOREKTA:

Natalia Karnecka-Michalak,
Jarosław Michalak

LAYOUT:

magdalena.fudali@gmail.com

OPRACOWANIE GRAFICZNE**I REDAKCJA TECHNICZNA:**

Magdalena Fudali,
Romuald Lazarowicz

OKŁADKA:

Natalia LL,
z serii „Sztuka zwierzęca”

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI:

Ryszard Sawicki

DRUK: Kontra**ŁAMANIE I PRZYGOTOWANIE****DO DRUKU:**

„Lena” Wrocław

WYDAWCA:

Akademia Sztuk Pięknych
we Wrocławiu i Fundacja
im. Eugeniusza Gepperta

WARUNKI PRENUMERATY:

W prenumeracie krajowej cena 1 egz. wynosi 14,00 zł. Prenumeratę przyjmujemy na cztery kolejne numery pisma. Kwotę 56,00 zł prosimy wpłacać na nasze konto: Akademia Sztuk Pięknych, ING Bank Śląski O/Wrocław 93 1050 1575 1000 0005 0269 6594

Jednocześnie na blankiecie wpłaty zaznaczając – prenumerata „Formatu”. Zamówione egzemplarze wysyłamy na nasz koszt. Oferujemy także, za zaliczeniem pocztowym, wysyłkę archiwalnych numerów pisma. W prenumeracie zagranicznej cena 1 egz. wynosi 10 dolarów USA, pozostałe warunki jw.

NUMER ZREALIZOWANY PRZY**WSPARCIU FINANSOWYM:**

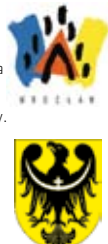
Gminy Wrocław i Urzędu Marszałkowskiego Województwa Dolnośląskiego. Za finansowe wsparcie serdecznie dziękujemy.

CENA 14,00 ZŁ (w tym 0% VAT)

Nakład: 2000 egz. (dci.)

Copyright © 2008 by

Redakcja „Format”



30

Adam Sobota Sztuka
z wątkiem zwierzęcym

W NUMERZE:

TEMATY

- 4 **Grzegorz Sztabiński** Sztuka elektroniczna: nowa estetyka czy ludzkie dylematy
- 10 **Jan Ratajczak** Kolaps tradycji – nowa alegoria
- 12 **Ewa Wójtowicz** Nowość czy kontynuacja? Net art w kontekście sztuki medialnych

POSTAWY

- 14 **Mirosław Rajkowski** Wstęp do projektu
- 14 **Sugoro Guto** Studia nad systemem „Cielesny Garnitur” i „Muzyka Robotyczna” Jego omówienie i estetyka
- 17 **Luis Silva** Sztuka spamu
- 18 **Jim Barrett** Pojęcia terażniejszości i przemijania w kulturze Aborygenów i w mediach cyfrowych
- 20 **Jeremy Hight** Herezja Miejsca
- 22 **Marko Stamkovic** I will be your Angel: performance post-socjalistycznego ciała na Zachodzie
- 24 **Sachiko Hayashi** Poza technologią
- 26 **Małgorzata Jankowska** Ta sama, lecz o wielu twarzach
- 30 **Adam Sobota** Sztuka z wątkiem zwierzęcym
- 34 **Bożena Kowalska** W zmaganiu z czasem
- 38 **Magdalena Wicherkiewicz** Zdążanie
- 42 **Magda Komborska** Nota bio-art
- 48 **Marek Śnieciński** Gratias ago



76

- 52 **Alicja Klimczak-Dobrzaniecka** Obiekty monitorowane
 55 **Michał Haake** Od ekologii ku nowej sztuce religijnej
 58 **Przemysław Chodań** Fotograficzne rozpoznanie
 61 **Renata Głowacka** Wela i jej instalacje
 64 **Piotr Komorowski** Moniða

WYDARZENIA

- 68 **Alexandra Hołownia** When things cast no shadow
 70 **Karolina Golinowska** Krytyka nierzucająca cienia
 76 **Marta Czyż** W labiryncie znaczeń
 82 **Mirosław Rajkowski** Ars Electronica
 84 **Łukasz Kropiowski** Ars Polonia – odsłona pierwsza
 88 **Marta Lisok** Nie-do-odtworzenia

KONTAKTY

- 90 **Mateusz Soliński** Łatwy do usunięcia
 91 **Alexandra Hołownia** Hiroshi Sugimoto
 92 **Mateusz Soliński** Shibboleth

RELACJE

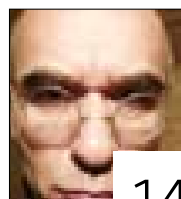
- 94 **Dominika Kowalewska** Fotografie snów
 96 **Andrzej Bator** Intencje intermedialne
 99 **Michał Dudek** Sounds of Room. Medianovercontrol
 100 **Alexandra Hołownia** „Nie ma granic sztuki...”
 102 **Eulalia Domanowska** Krytyka i rynek sztuki
 103 **Alexandra Hołownia** Koniec z tabu – sztuka może wszystko
 104 **Magda Komborska** De Immundo
 106 **Piotr Głowacki** Konduktorownia Sztuki Najnowszej
 112 **Bożena Kowalska** Fenomen Wilhelma Sasnala

INTERPRACJE

- 114 **Sławomir Marzec** Artysta i globalizacja
 115 **Andrzej P. Bator** Gwiazda Stefana Wojneckiego
 116 **Andrzej Kostołowski** Bogusz – artysta i animator
 116 **BK** Nowe media w stuce



82



14

Teksty są różne i autonomiczne, ale nie wątpię, że odkryć można wiążącą je nić. Filozof–estetyk zajmujący się na co dzień konfrontacją...

M. Rajkowski



Grzegorz Sztabiński

Sztuka elektroniczna: nowa estetyka czy ludzkie dylematy

Zastosowanie nowych technologii stało się istotnym problemem artystycznym w drugiej połowie XX wieku. Wcześniej uważano, że liczą się nie tyle używane środki, ile sposób ich zastosowania – wiedza i umiejętności twórcy, celowość korzystania z właściwych narzędzi, a przede wszystkim efekt ostateczny, czyli dzieło.

Podkreślano, że nie tyle jest ważne, czym artysta posłuży się w swej pracy, ale jaki osiągnie rezultat.

Po drugiej wojnie światowej poglądy na rolę stosowanych w sztuce materiałów i technik zaczęły ulegać zmianom. Nazwy powstających kierunków często związane były z uwzględnieniem odmiennych środków lub wynalezionym swoistym sposobem ich użycia. Tym decyzjom twórców i krytyków sztuki towarzyszyła refleksja teoretyczna. W jej ramach zastanawiano się między innymi nad relacjami zachodzącymi między wcześniejszymi etapami rozwoju artystycznego, a ukształtowaną sytuacją. Pojawiły się dwa stanowiska. Pierwsze z nich polegało na akcentowaniu ciągłości zachodzących przemian. Zwracano uwagę, że w większości epok historycznych artyści wykazywali zainteresowanie pojawiającymi się nowymi materiałami i środkami

zdobywa nad nimi władzę, ile korzysta z możliwości, jakie stwarzają, ucząc się w inny sposób patrzeć i myśleć. W związku z tym nowe media nie stanowią tylko innego, alternatywnego przekaznika treści, lecz są odmiennym sposobem podejścia do poznania świata i określenia roli człowieka. Inspirującą rolę pełniły wówczas, między innymi, poglądy Marshalla McLuhana, a jego słynne sformułowanie „medium is a message” było w różny sposób interpretowane.

Wspomniane różnice stanowisk zauważyć można również w przypadku rozważań nad sztuką ostatnich trzech dekad. Na przykład Frank Popper zakłada, że w epoce elektronicznej „artyści, choć używają odmiennych środków w odmienny sposób i w różnych kontekstach, zawsze mają cel estetycz-

ciągłość i koherencja, co pozwala omawiać nowe dokonania jako konsekwencję wcześniejszych poszukiwań artystycznych. Przykładem może być relacja zachodząca między odbiorcą a dziełem. Biorąc pod uwagę dążenia twórcze lat 60., Popper zwraca uwagę na tendencję do „partycypacji”. Określa tak połączenie w czasie odbioru czynników kontemplacyjnych (intelektualnych), dominujących w sztuce dawnej, z „poziomym behawioralnym”, czyli koniecznością wykonywania działań fizycznych. W przypadku „interakcji”, właściwej dla późniejszych dekad, podkreśla bardziej „rozumowe uwiązanie” (comprehensive involvement)^[2]. Artysta stymuluje tu współoddziaływanie między dziełem i odbiorcą, a proces ten jest realizowany dzięki nowym technologiom elektronicznym. Umożliwiają one powstawanie sytuacji, w których dzieło sztuki rzeczywiście odpowiada na pytania użytkownika/odbiorcy.

Inni badacze, akcentujący raczej słuszność drugiego z wymienionych wyżej stanowisk, uznają, że rozwój mediów elektronicznych, następujący zwłaszcza od początku lat 90., prowadzi do konieczności innego sformułowania koncepcji dzieła sztuki. Podkreślają, że jakkolwiek można zauważyć ciągłość w zakresie niektórych z podejmowanych problemów, to różnice w podejściu do nich mają decydujące znaczenie. Odwoływanie się do pojęć właściwych dla estetyki służy więc tutaj raczej wskazaniu różnic niż zaznaczeniu kontynuacji. Przede wszystkim zasadniczej zmianie w sztuce interaktywnej ulega idea dzieła. Wytwór aktywności twórczej artysty, pisze Ryszard W. Kluszczyński, określić należy raczej jako artefakt. Stanowi on „strukturalne połączenie wybranych elementów (i aspektów) dyspozytywu i interfejsu”^[3]. Uznać go można za podstawę czy punkt wyjścia do stworzenia dzieła, jego „kontekst”, gdyż zamiast być

„...rozwój mediów elektronicznych, następujący zwłaszcza od początku lat 90., prowadzi do konieczności innego sformułowania koncepcji dzieła sztuki.

technicznymi, bądź sami dokonywali odkryć w tym zakresie. Przyjmowano więc, że nowa faza, polegająca na zastosowaniu zamiast pędzla i farb mediów takich jak fotografia, film lub wideo stanowi kontynuację wcześniejszych eksperymentów. Odmiennie stanowisko reprezentowali ci teoretycy, którzy uważali, że nowe środki techniczne w zasadniczy sposób różnią się od dawnych materiałów i narzędzi pracy artystów. Istotnym zagadnieniem stawało się więc nie tylko przyspieszenie tempa zmian, a występowanie zasadniczych różnic jakościowych w porównaniu z poprzednią sytuacją. O ile wcześniejsze modyfikacje zachodzące w malarstwie czy rzeźbie nie zmieniały zasadniczo statusu tych dyscyplin, to uwzględnienie w plastyce fotografii czy filmu spowodowało nową sytuację twórczą wymagającą redefinicji dziedzin sztuki i koncepcji twórczości występującej w nich. Podkreślano, że w przypadku nowych mediów artysta nie tyle panuje nad materiałem, ile współpracuje z nowymi technikami rejestracji obrazu. Nie tyle

ny, który może być bardziej lub mniej jasno określony”^[1]. W związku z tym analizując ich twórczość, niezależnie od tego, czy działają indywidualnie, czy w grupach, wspomniany autor przyjmuje, że należy przede wszystkim ustalić czynniki właściwe dla każdej z odmian twórczości, co pozwoli wyodrębnić nowe dziedziny artystyczne. Opisuje więc sztukę laserową, holograficzną, wideo, komputerową i telekomunikacyjną. Zaakcentowanie słowa „sztuka” uważa za istotne, gdyż pozwala to zachować tradycję prowadzonych na gruncie estetyki badań nad klasyfikacją dziedzin artystycznych, wzbogacając ją o nowe składniki. Jednocześnie zaś Popper sądzi, że dla poszukiwań opartych na nowych technologiach możliwe jest znalezienie cech wspólnych, co pozwoli na ich całościowe zaklasyfikowanie jako „sztuki elektronicznej”. Charakterystyczna jest ona dla końca XX wieku. Cechuje ją

2 Ibidem, s. 8

3 R.W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999, s. 261 F. Popper, *Art of the Electronic Age*, London 1993, s. 7



↑ Małgorzata Kazimierczak, **Inkubator Utopii**, 1998, inst. audiowizualna, Muzeum Architektury



W sztuce nowych mediów przywłaszczenie stało się tak powszechne, że jest przyjmowane prawie jako coś zrozumiałego samo przez się ze względu na łatwy dostęp do znalezionych obrazów, dźwięków, tekstów i innych środków.

Mark Tribe

pełnym znaczenia przedmiotem interpretacji, stanowić jak dawniej źródło doświadczenia estetycznego, prowokuje tylko i umożliwia zaistnienie przestrzeni współoddziaływania. Interakcje nie są przez artefakt wyznaczone, a tylko sprowokowane, gdyż ma on strukturę hipertekstu. Podłoże jej stanowią różne składniki (obrazy, teksty, dźwięki) zorganizowane w taki sposób, żeby wielopoziomowy i wieloelementowy układ „nie determinował ani też nie uprzywilejowywał żadnego kierunku analizy i interpretacji (resp. rozumienia)”^[4]. W rezultacie zanika panowanie artysty nad utworem i jego interpretacją. Nie można jednak powiedzieć, że istotnym punktem odniesienia odbiorczo-kreacyjnych działań interaktora staje się aparatura/artefakt lub sztuczny, inteligentny system. Kluszczyński, powołując się na Margaret Morse pisze, że istotny jest tu zapośredniczony kontakt z człowiekiem lub ludźmi,

który powinien być oceniany „według standardów interakcji międzyludzkiej”^[5].

W sztuce interaktywnej istotna staje się więc komunikacja. Może ona przebiegać w różny sposób. Niektórzy artyści uprawiający sztukę interaktywną wierzą, że powinni jednak wyrażać własne poglądy i wpływać na myśli i uczucia odbiorców. Poglądy te podzielają też pewni teoretycy i krytycy, którzy oczekują, że dzieła będą nadal rozwijały wyobraźnię, wrażliwość i wiedzę odbiorców, choć inaczej niż miało to miejsce w sztuce tradycyjnej. Podkreślają, że dzięki nowym środkom i metodom zachodziło to będzie skuteczniej, a przede wszystkim w sposób bardziej dostosowany do mentalności i oczekiwań współczesnego człowieka. Inni jednak sądzą, że specyfika nowej odmiany twórczości polega na uwolnieniu się od wcześniejszych ograniczeń, także stwarzanych przez koncepcję dzieła sztuki. Uwzględ-

tów sztuki ze specjalistami w zakresie programowania komputerowego, których rola nie ogranicza się do wykonywania zleceń. Wpływ strony technicznej w owych działaniach jest aktywny, innowacyjny. Prowadzi do częściowej modyfikacji pierwotnego zamierzenia także pod względem ideowym. Nazwiska osób uczestniczących w projekcie wielokrotnie nie zostają ujawnione. Występują one w sieci i poza nią jako zespoły (czasami są to nazwy sugerujące zespołowość) stosując zręczne logo i slogany (np. [®]™ ARK, RADIOQUALIA, Mouchette, Etoy).

W praktyce twórczej wykorzystującej media elektroniczne wiele wcześniejszych działań artystycznych uległo istotnej radykalizacji. Jeśli w kolażach, fotomontażach ze znalezionych zdjęć, ready makes itp. wprowadzane było subtelne napięcie między pierwotną funkcją przedmiotu a jego nowym zastosowaniem, w twórczości opartej na komputerze kwestia oryginalności materiału często zanika. Mark Tribe i Reena Jana określają to jako przejście „od →

4 Ibidem, s. 32

5 Ibidem, s. 27



↑ Ryszard Jędróś, **Wideodeszcz**, 2002



Cyfrowe obrazy mogą zawładnąć naszą witalnością tak dalece, że obejmą funkcje życiowe na zasadzie alternatywy wobec rzeczywistości, która zaniknie.

przywłaszczenia do otwartego źródła” i dostrzegają związek zachodzących zmian z kulturą masową, gdzie podobna sytuacja wystąpiła wcześniej. *W sztuce nowych mediów – pisać – przywłaszczenie stało się tak powszechne, że jest przyjmowane prawie jako coś zrozumiałego samo przez się” ze względu na „łatwy dostęp do znalezionych obrazów, dźwięków, tekstów i innych środków*^[6]. Ta hiperobfitość materiału źródłowego połączona z cechami pracy komputera polegającymi na kopiowaniu i łączeniu, spowodowała erozję przekonania, że tworzenie powinno zaczynać się od zera, od nicości.

Wspomniani autorzy zwracają też uwagę, że w przypadku twórczości odwołującej się do Internetu zmienia się charakter innych relacji właściwych dla sztuki. Tradycyjnie za istotny składnik pracy

artyści uważano zmaganie się z materią kamienia, farb, słów, dźwięków muzycznych. Ten aspekt twórczości, związany z kształtowaniem środków wyrazu, które umożliwią kontakt z odbiorcami, zanika w komunikacji zachodzącej w sieci. Mamy tu do czynienia raczej z sytuacją analogiczną do placu czy skweru, gdzie ludzie prowadzą bez wysiłku swobodne rozmowy, do których mogą włączać się nowi uczestnicy.

Przykładów sytuacji, gdzie koncepcje artysty, dzieła i odbioru ulegają daleko idącym modyfikacjom można podać więcej. Zawsze możliwe jest porównywanie cech właściwych dla nowej twórczości z dawnymi jej objawami. Można też w większości przypadków określić drogę zachodzących przemian. Należy jednak postawić pytanie, czy takiego sposobu postępowania, opartego na szukaniu genealogii i wskazywaniu różnic, nie należy zastąpić bardziej radykalnym. Nie będzie wówczas chodziło o wyodrębnienie tego, co nowe, poprzez wskazanie cech wyróżniających, a potem włączenie do odpowiednich ciągów rozwojowych dla artystycznego uprawomocnienia. Zamiast tego można będzie zawiesić pytanie o artystyczny charakter nowej twórczości, a zająć się kwestią szerszą: z jakich potrzeb ludzkich wyrasta sztuka elektroniczna? Być może są to te same pragnienia, które twórczość artystyczna dawniej spełniała w odmienny sposób, a może zmienił się również charakter pożądań człowieka? Nie możemy oczywiście zagadnienia tego rozważyć szerzej. Skoncentrujemy się tylko na dwóch przykładach.

Jednym z odwiecznych „trwałych, obsesyjnych

pragnień”, jak pisze Linda Nochlin, była chęć, żeby kreując sztuczny twór nadać mu cechy życia, by wyrwać się w magiczny świat czystego upozorowania. Dążenie to było realizowane od czasów starożytnych w postaci „marzenia o pojmowaniu rzeczywistości, i to pochwyceniu jej całej”^[7]. Opowieści o winogronach Parrasjosa, a także późniejsze eksperymenty związane z malarstwem *trompe l'oeil* wskazują, że pragnienie to próbowano realizować korzystając z różnych rodzajów farb oraz rozwijanej wiedzy i sprawności technicznej, które umożliwić miały sprowadzenie trójwymiarowej przestrzeni i brył do płaszczyzny obrazu. Upozorowana rzeczywistość była jednak rezultatem mimetycznego odwzorowania. Obraz odnosił się do czegoś, co go poprzedzało lub otaczało. Iluzja obecności przedmiotu przedstawionego oparta była na umiejętności interpretacji i właściwym stosunku odbiorcy do przedmiotu pośredniczącego w jej ukształtowaniu. Powstające złudzenie nie było więc pełne. Wystarczyło odwrócić spojrzenie od iluzjonistycznego obrazu malarskiego i skierować je na inną część pomieszczenia, albo zamiast na ekran filmowy popatrzeć na siedzącą obok nas osobę, żeby wykreowany świat zniknął, ustępując miejsca materialnej rzeczywistości. Pozostawała też świadomość własnego ciała i jego miejsca w przestrzeni.

Oliver Grau odróżnia iluzję od immersji. W pierwszym przypadku to widz wychodzi ku ob-

6 M. Tribe, R. Jana, *New Media Art*, Köln 2007, s. 13

7 L. Nochlin, *Realizm*, przeł. W. Juszczyk i T. Przystępski, Warszawa 1974, s. 16



↑ Małgorzata Kazimierczak, **Inkubator Utopii**, 1998, inst. audiowizualna, Muzeum Architektury

razowi, koncentrując na nim uwagę. W drugim rzeczywistość wirtualna obejmuje odbiorcę, przybliża się i ogarnia go, aż do pochłonięcia. *Zastosowanie multimediiów przyczynia się do wzmożenia i maksymalizacji sugestii, aby doprowadzić do erozji wewnętrznego dystansu obserwatora i zapewnić maksymalny efekt przekazu*^[8] – pisze Grau. Świadomość zostaje zaangażowana w taki sposób, że widz pogrąża się w nowym środowisku, a dawne znika. Cyfrowe obrazy mogą zawładnąć naszą witalnością tak dalece, że obejmą funkcje życiowe na zasadzie alternatywy wobec rzeczywistości, która zaniknie. Efekt immersji, obejmując nie tylko oczy, a również inne zmysły, prowadzić może do całkowitego zastąpienia rzeczywistości codziennej przez inny świat, który ma tę zaletę, że jest bardziej nam uległy, nie stwarza oporu. Powstaje więc alternatywny wybór jednej z możliwości (realności lub świata wirtualnego) albo szansa hybrydycznego wzbogacenia tego, co stanowi naszą materialną codzienność.

Od wieków marzenia o innej rzeczywistości pojawiały się w koncepcjach religijnych lub filozoficznych (np. Platońskim micie o jaskini). Zwykle wejście do innego świata związane było z porzuceniem rzeczywistości fizycznej. W przypadku rzeczywistości wirtualnej istnieją dwa główne systemy: CAVE (Cave Automatic Virtual Environment) i HMD (head-mounted display)^[9]. Pierwszy stwarza śro-

dowisko teleobecności wewnątrz pomieszczenia. Stanowi ono wydzielony obszar w rzeczywistości fizycznej. Możliwa jest w związku z tym identyfikacja kształtu przestrzeni (np. sześcianu lub pięciu ścian, na które rzutowane są trójwymiarowe obrazy) oraz konstrukcyjnych łączności. Mamy wrażenie przebywania w innej rzeczywistości, gdyż przestrzeń rzeczywista zostaje przeinstalowana za pomocą efektów wizualnych oraz dźwiękowych, jednak poczucie funkcji cielesnych i identyfikacja własnego ciała pozostają zasadniczo niezmienione. Drugi system jest pod tym względem doskonalszy, gdyż całkowicie separuje odbiorcę od rzeczywistości. Zakładając hełm i rękawice człowiek przebywający w środowisku elektronicznym nie ma możliwości zidentyfikowania elementów rzeczywistości fizycznej. Przebywa w przestrzeni wirtualnej jak w tunelu (M. Heim). Uzyskanie dostępu do rzeczywistości fizycznej wymaga wyjścia z przestrzeni elektronicznej.

Gräu uważa, że tendencje immersyjne ujawniały się w ciągu wielu wieków. Opisuje w swej książce przykłady takie jak Villa dei Misteri, pokój 5, w Pompejach (I w. p.n.e.), wnętrze Willi Farnesina (1516), fresk Andrea Pozzo w Rzymie (1688-1694). Koncentruje się jednak szczególnie na panoramach wykonywanych przez dziewiętnastowiecznych malarzy. Szczególnie wiele uwagi poświęca *Bitwie o Sedan* Antona von Wenera (1883) analizując na tym przykładzie „strategię panoramisty”. Bierze pod uwagę dookólną perspektywę, odpowiednie oświetlenie i inne efekty powodujące wrażenie przebywania w środku bitwy. Podobno odbiorca

oglądający to dzieło instynktownie oddalał się, by nie zostać potrąconym czy zranionym. Świadczyło to sile osiągniętej iluzji, ale jednocześnie skłaniało do zastanowienia się, czy efekt stwarzany przez dzieło można uznać za estetyczny. Dziś podobne pytania można postawić w odniesieniu do prac kreujących rzeczywistość wirtualną.

Innym wielkim pragnieniem człowieka, uwzględnianym między innymi w sztuce, było dążenie do wolności. Rzeczywistość fizyczna i reguły życia społecznego w wielu zakresach tendencje te ograniczały. W różnych koncepcjach filozoficznych zwracano uwagę na uwarunkowania wolności, które w istocie nie pozwalały postępować swobodnie, według własnych chęci. Opór w stosunku do naszych pragnień stwarzała materia i rządząca nią prawa. Marzenia o unoszeniu się w powietrzu czy odwróceniu biegu czasu pojawiać się mogły tylko w fantastycznych opowieściach. Równie istotne było dążenie do uwolnienia się od pojedynczej tożsamości oraz świadomości, że za wykonane działanie trzeba ponieść odpowiedzialność. Bycie jednocześnie sobą i kimś innym, chęć funkcjonowania poza dobrem i złem, możliwość zmiany wykonanych już działań, ucieczka od nieodwracalności decyzji, szansa naprawienia popełnionych w przeszłości błędów – to także pragnienia towarzyszące człowiekowi od wieków. Spełnienie ich, następujące zwykle w rezultacie interwencji magicznych lub nadprzyrodzonych sił, przedstawiano w mitach lub baśniach. Wejście w sferę wirtualną może stworzyć szanse bardziej uchwytnych realizacji tych wyobrażeń. Można nie →

8 O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge Mass. 2003, s. 17

9 Por. M. Ostrowski, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 27



Marta Pszonak, **Powołanie**,
holografia, 2006

tylko marzyć o rzeczywistości, w której zostałyby spełnione, ale doświadczyć jej.

Para artystów Eva i Franco Mattes, funkcjonująca pod logo 0100101110101101.ORG w działaniu „Life Sharing” potraktowała osobiste dane zawarte w komputerze jako rodzaj portretu właściciela. Zwykle informacje te są chronione. Artyści od roku 2000 do 2003 udostępniali wszystkie informacje o sobie – od propozycji zawodowych do osobistych e-maili każdemu i w każdym czasie przez Web site. Można to potraktować jako swoisty akt internetowego ekshibicjonizmu. Możliwe jest jednak uznanie, iż realizacja stanowi spełnienie pragnienia życiowej przezroczystości, która towarzyszy wielu osobom, i o której w formie postulatów pisał w swych tekstach filozoficznych i literackich Jean Jacques Rousseau.

Możliwość wpływu na bieg zdarzeń odbiorca uzyskuje w przypadku realizacji Olii Lialiny *Mój chłopak wrócił z wojny*. Składa się ona z ciągu obrazów i fragmentów dialogu, które ujawniają w formie dysjunktywnej głębokie problemy życiowe przeżywane przez parę młodych osób. Dokonując wyborów i stosując kliknięcia możemy nie tylko uczestniczyć w tych zdarzeniach, ale wpływać na ich bieg starając się pomóc bohaterom, zmienić ich los, odwrócić negatywne konsekwencje. Nie ma tu znanej z życia, a także z filmów, nieodwracalności zdarzeń.

Ken Goldberg w pracy „Telegarden” ukazał niewielki ogród, stwarzając teleogrodnikom z całego świata szansę pielęgnowania go za pomocą wpływu

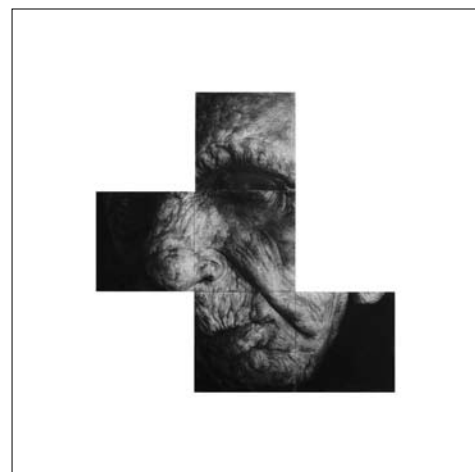
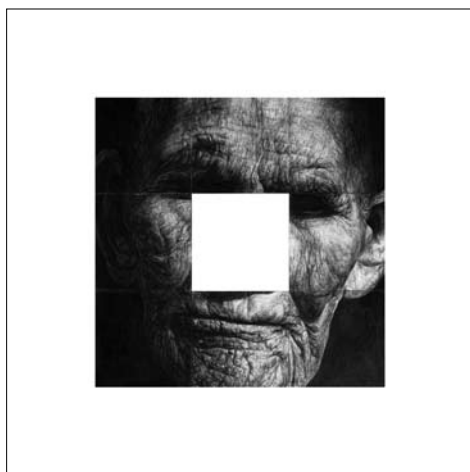
wywieranego na przemysłowe ramię automatyczne, którym można sterować. Nie wiemy, czy ogród ten rzeczywiście istnieje, czy jest wygenerowany cyfrowo. Oczywiście przy każdej z tych możliwości nasze poczucie odpowiedzialności za życie roślin jest odmienne. Pojawiają się lub nie pojawiają wyrzuty sumienia z powodu niewłaściwych decyzji czy zaniedbań. Można też tę akcję rozważać jako ćwiczenie z „teleepistemologii”. Goldberg komentując swą propozycję stwierdzał, że *media technologiczne ogólnie ułatwiają zawieszenie niewiary. Próbuje ułatwić odzyskanie niewiary*^[10].

Wreszcie na koniec przykład dotyczący dylematów malarza. Wykonując obraz często rozważa on różne możliwości rozwiązań barwnych i kompozycyjnych z zalem rezygnując z wielu z nich. Zastanawia się też często, jak ktoś inny rozwiązałby określony problem formalny. Mark Napier w realizacji „Shredder 1.0” zaproponował obserwację procesu tworzenia obrazu/obrazów przy użyciu kształtów geometrycznych, liter itp. Użyte środki i niektóre pojawiające się rozwiązania przywodzą na myśl nieprzedstawiające płótna Hansa Hoffmana lub Gerharda Richtera. Sam artysta, a także odbiorcy mogą obraz zmieniać. *Moje dzieła – twierdzi Napier – nie są przedmiotami, a interfejsami. Użytkownicy stają się współpracownikami w pracy artystycznej, odwracając konwencje własności i autorstwa*. Aktywność współtwórcza odbiorcy staje się integralną częścią projektu, co uwalnia artystę od

odpowiedzialności za formalny wygląd obrazu. Znikają dylematy, które stanowiły powód niepokoju malarzy. Każda wersja obrazu jest i jednocześnie nie jest wyborem Napiera. Należy do jego dzieła, gdyż to on stworzył szansę jej powstania. Nie należy, gdyż nie miał on wpływu na to, jak zaproponowane możliwości zostaną wykorzystane.

Omówione tu na wybranych przykładach rodzaje dokonań twórczych można rozpatrywać, na co zwracałem uwagę w początkowej części tekstu, jako modyfikację różnych przyjmowanych wcześniej konwencji artystycznych i założeń estetycznych. Przedstawiona później propozycja polega na uznaniu ich za spełnienie szerszych pragnień odczuwanych przez ludzi, które paradygmat estetyczny sztuki pomijał lub uwzględniał tylko fragmentarycznie. Niektóre dokonania człowieka wcześniej traktowane jako marginesowe (np. panoramy) w świetle dróg rozwoju twórczości odwołującej się do mediów elektronicznych uzyskują aktualność i zostają zrewaloryzowane. Cele wcześniej traktowane jako niezgodne z prawami natury, zasadą sprzeczności, koniecznymi opozycjami moralnymi lub artystycznymi uzyskują możliwość realizacji. Przesunięciu ulegają granice realności i fantastyki. Techniki elektroniczne umożliwiają w sposób przekonujący spełnianie różnych pragnień w obszarze wirtualności, którego nie można utożsamiać z nierealnością, a należy uznać za inną formę rzeczywistości. Czy w rezultacie uzyskujemy rozwiązanie naszych dylematów, które wcześniej prowadziły do często silnie odczuwanych antynomii, pozostaje sprawą do rozważenia. ●

10 Cyt. wg M. Tribe, R. Jana, s. 46



↑ Halina Trela, **Portret**, malarstwo (góra), rysunek węglem (poniżej). Dyplom 2008.

Jan Ratajczak


Kolaps tradycji – nowa alegoria

Czas, w który wkraczamy wraz ze zmianą kalendarzy, skłania do refleksji, ważnych pytań dotyczących przyszłości. Jaki kształt będzie miał nowonarodzony 2009? Jakie zjawiska wypełnią jego dni, miesiące? Jakie tendencje, trendy i nowe mody zdominują w nim nasze horyzonty kulturowe, podbiją serca, zniewolą intelekt?

W niniejszym, futurystycznie zorientowanym szkicu skupimy swoją uwagę na ważnym wymiarze życia współczesnej kultury związanym ze sztuką–pięknem. Wejdziemy w krąg paru istotnych – naszym zdaniem – kwestii z zakresu filozofii sztuki, współczesnej estetyki. Warto noworoczną refleksję dedykować pięknu – wszak jest to wartość, która w hierarchii celów człowieka pełni znaczące funkcje: motywuje nas bowiem w działaniu, wzbudza miłość, jest źródłem szczęścia. W wymiarze filozofii piękna interesować nas będzie zderzenie przeszłości z przyszłością, tradycji i awangardy, która patrząc w przyszłość kreuje nowe alegorie. Jaka będzie istota, treść tych nowych alegorii piękna w 2009 roku? Czy będą to kolorowe baloniki puste w środku? Czy odwrotnie – szarobure orzechy, które pod twardą, hermetyczną skorupą potrafią kryć pyszny, wykwintny miąższ? Na te i podobne pytania postaramy się odpowiedzieć w niniejszym lapidarnym szkicu. Postaramy się zasugerować parę filozoficznych prognoz, wartości urzeczywistnienia drogowskazów.

Wyjdźmy od tradycji. Będziemy ją tu rozumieli jako system poglądów, wartości, norm wyznawanych i przekazywanych społecznie. W planie ogólnych konstatacji, nie wchodząc w epistemiczne i historyczne niuanse, można powiedzieć, ogarniając wzrokiem zamierzchną przeszłość, że szuka epok minionych związana była z tradycją. Oparta była na danym przez tradycję kanonie estetycznym. Żyła ładem określonych wzorców, norm postępowania. Jej zakres treściowo-formalny obligatoryjnie wyznaczała ściśle określona hierarchia wartości. Implikowała ona jednoznaczne oceny, artystyczne gusta i ideały społeczne. Sztukę dawną cechował silny związek z filozofią, która dostarczała jej mocnych podstaw światopoglądowych i ideologicznych. Filozofia, przybierająca często postać wielkich systemów

metafizycznych, jasno wskazywała dogmatyczną wręcz prawdę o świecie, a sztuka szukała dla niej estetycznego wyrazu. Związek między trzema fundamentalnymi wartościami: prawdą, pięknem

 Sztukę dawną cechował silny związek z filozofią, która dostarczała jej mocnych podstaw światopoglądowych i ideologicznych

i dobrem, był w ramach tak rozumianej tradycji nierozdzielny. Wartości te były z sobą silnie skorelowane, tworząc spójny paradygmat wyznaczający określony ład społeczno-kulturowy. Status artysty i jego sztuki był w tym paradygmacie jasno wyznaczony, zdeterminowany właśnie przez te czytelnie określone priorytety, oczekiwania społeczno-kulturowe. Jednak czas historyczny jest okrutny. Zawsze prędzej czy później bezlitośnie obnaża, weryfikuje wszelki fałsz. Detronizuje pozorne prawdy, które wbrew deklaracjom okazują się często nie być zgodne z rzeczywistością. Patrząc wstecz na historię wielkich systemów filozoficznych (oczywiście mając świadomość ich wzajemnych różnic), widzimy pasmo ideologicznych katastrof. Żaden z nich nie oparł się krytyce dziejów i nie uzyskał rangi ponadczasowej, wiecznej – absolutnej prawdy. Obecnie w filozofii współczesnej, określanej mianem postmodernistycznej, dominuje klimat sceptycyzmu, krytycyzmu czy wręcz, jak konstatują znawcy – nihilizmu. Główną figurą jej refleksji stała się dekonstrukcja, a nie jak dotychczas – w dziejach filozofii – konstrukcja, rozumiana tu rzecz jasna bardzo szeroko: metafizycznie, epistemologicznie,

etycznie. W dzisiejszej aksjologii (teorii wartości), będącej podstawą etyki, filozofia po-nowoczesna wyznaje relatywizm i walczy z wszelkim uniwersalizmem. Jedyną jej stałą wartością wydaje się być jedynie wolność jednostki. W konsekwencji oznacza to promocję działań dowolnych, wyzwolonych z jakichkolwiek odgórnich danych determinant, imperatywów czy kodeksów. Jedyną regułą postępowania stają się działania arbitralne, arbitralnie przyjęte gry (językowe czy inne). Są one oparte na subiektywnych preferencjach, płynących zwykle z potrzeby chwili, a nie jak dotychczas na uniwersalnych wzorcach troskliwie ustalanych i przechowywanych przez tradycję. Tendencje te, np. w wymiarze kultury masowej, sprowadzają się do często artykułowanej i amplifikowanej przez współczesnych idea-leaderów, zwłaszcza tych zaklinaczy mas – mantry-maksymy: „róbta, co chceta”. W oczach coraz liczniejszych, głównie młodych, wyznawców wydaje się ona być szczytem dzisiejszej mądrości. Filozofia rezygnując z funkcji wyjaśniania i przechodząc na postawę krytyczną czy wręcz nihilistyczną przestaje pełnić obecnie ważną, wiodącą rolę integratywno-kulturotwórczą. Zamiast zapewniać kulturze określony ład onto-etyczny, jak miało to miejsce w dotychczasowej historii, często zaczyna go wręcz podważać i szerzyć anarchię. W konsekwencji tradycja, wyzbyta światopoglądowych drogowskazów, osłabiana przez permanentne krytykanctwo, traci swoje ideowe centrum – zaczyna słabnąć i stopniowo zanikać. Stacza się w mroczny kolaps zapomnienia, stając się coraz bardziej niepotrzebnym już nikomu reliktem. Wraz z nią zanikają ważne więzi między pięknem, prawdą i dobrem. Następuje atomizacja i pluralizacja życia społeczno-kulturowego, w którym monopol władzy przejmuje merkantylnie i egoistycznie rozumiany zysk oraz wiodąca do niego

”Zadaniem sztuki byłoby
szukanie adekwatnej
– dla tych nowo odkrywanych
obszarów – estetycznej ekspresji

bezpardonowa, brutalna rywalizacja. Sztuka traci związek z filozofią. Coraz bardziej dezintegruje się, coraz bardziej mutuje w licznych podziałach na nowe kierunki, tendencje, estetyki. Są one – w sytuacji braku jakiegokolwiek głębszej komunikacji i kooperacji, którą do tej pory umożliwiała tradycja – nierzadko wzajemnie sprzeczne i często się znoszą. Zaczynają pojawiać się ponure historiozofie, które wieszczą wręcz kres wszelkiej sztuki... Praktyka dnia codziennego dowodzi, że w wymiarze społeczno-kulturowym działania dowolne nie przyczyniają się – jak zakładali niektórzy – do wzrostu wolności, lecz odwrotnie: do destrukcji i zniewolenia... W sytuacji, kiedy można robić, co się chce, powstaje więc fundamentalne pytanie: co robić i czego chcieć? Jakie wzorce wyznawać i jakie ideały urzeczywistniać? Czy cofać się wstecz do historii i reinkarnować zagubione gdzieś klasyczne wzorce, kanony? Czy odwrotnie – zerwać z przeszłością i budować nowe, futurystyczne paradygmaty, głosić nowe alegorie?

Osobiście jestem za nową sztuką na miarę nowych czasów. Myślę, że prosty powrót do przeszłości nie jest możliwy ze względu na specyfikę, określone realia, w których osadzona jest kultura współczesna, kultura XXI wieku. Marzą mi się nowe alegorie – nowe perspektywy, które wyszłyby naprzeciw aktualnym potrzebom. Mówiąc o potrzebach ludzkich, nierozzerwalnie widzę je w kontekście współczesnego humanizmu, promującego wszechstronny rozwój człowieka, jego aktualizację i samorealizację. Ze szczególną siłą głosi go współczesna psychologia osobowości, zwana właśnie z tego powodu – psychologią humanistyczną. Jej idee coraz bardziej przenikają do pedagogiki, współczesnej socjologii, kulturoznawstwa. Warto też w tym kontekście wspomnieć również o kognitywistyce – zespole nauk (takich jak: językoznawstwo, psychologia kognitywna, filozofia umysłu, neuronauki, sztuczna inteligencja), które obecnie wyznaczyły sobie program pogłębiania wiedzy o człowieku, zwłaszcza wiedzy z zakresu procesów poznawczych. Warto byłoby poszukiwania sztuki współczesnej skorelować właśnie z tymi kreatywnymi tendencjami w nauce. Marzy mi się mariaż nauki i sztuki pod znakiem neohumanizmu. Złączonych we wspólnej trosce o wszechstronny rozwój człowieka. Celem nauki byłoby tu zwiększenie samowiedzy – prawdy o istocie człowieka, progres jego gatunkowych zdolności, poszerzenie horyzontów jego samopoznania i samorozumienia. W ten sposób nauka otwierałaby go na nieznan



Dominik Lejman,
YoLoVi, Osaka

dotąd wymiary istnienia, zwiększając zakres i głębię jego tożsamości. Zadaniem zaś sztuki byłoby szukanie adekwatnej – dla tych nowo odkrywanych obszarów – estetycznej ekspresji. Ponadto szuka ze względu na swój silny komponent piękna ma duży udział w generowaniu i stymulowaniu życia emocjonalnego. W wymiarze emotywnym mogłaby więc bardziej sugestywnie kształtować ludzką wrażliwość i w ten sposób harmonijnie dopełnić intelektualny wpływ nauki. W tej stymulacji nauka nie pozostałaby obojętna. Mogłaby jeszcze bardziej wspierać sztukę nowymi technologiami, dostarczać jej nowych możliwości artystycznego wyrazu i przekazu. W ten sposób sensotwórcze wartości piękna i prawdy ponownie by się odnalazły. Szczególnie padłyby sobie w ramiona i zaczęły szczęśliwie koegzystować w służbie humanistycznego dobra, pojętego jako wszechstronny rozwój. Marzy mi się nowa estetyka, a w niej nowe alegorie piękna, nowe konstelacje. Nie byłyby to puste gumowe baloniki, lecz magiczne obiekty, pełne ważnych,

egzystencjalnych treści i znaczeń. W swej stylistyce pełne formalnej finezji. Wyobrażam sobie, z jak wielkim smakiem byłyby konstruowane. Wykwintnie i empatycznie dobierane dla swych kochanych odbiorców przez wysmienicie wyszkolonych w świątyniach nauki i sztuki – znawców. W swych wnętrzach kryłyby wielkie bogactwa wielowymiarowych doznań i impresji. Barwne wachlarze ożywczych wartości. Ich funkcją byłoby wzbogacanie i rozwijanie ludzkich osobowości w kierunku coraz większej pełni istnienia. Myślę, że wszyscy ich potrzebujemy – tak jak powietrza – chcąc urzeczywistnić nasze uśpione dotąd, drzemiące gdzieś w podświadomości potencjały. Chciałbym, żeby w kontakcie z nimi człowiek nie łamał sobie zębów, jak to się dzieje czasem w przypadku twardogłowych orzechów, lecz odwrotnie, żeby kwitł i mienił się coraz bardziej kolorowo... coraz bardziej szczęśliwie... Oby nowy 2009 był pod tym względem pomyślny...

Ewa Wójtowicz

Nowość czy kontynuacja? Net art w kontekście sztuk medialnych

Sztuka Internetu rozwinęła się od czasu pojawienia się środowiska net.artu w połowie lat 90. XX w. Internet przestał być medium nowym, wciąż jednak rozszerzają się jego możliwości multimedialne, pojawiają się nowe elementy, pogłębiając polaryzację i dyspersję.

Czy filmy umieszczane na YouTube^[1] można uznać za kontynuację medialnej sztuki performatywnej lat 70. oraz sztuki telematycznej? Czy niematerialność dzieła, konieczność postępowania wedle instrukcji i zawłaszczanie istniejących struktur komunikacji nie są bliskie postawom konceptualistów? Czy wreszcie – jak sugeruje Lev Manovich^[2] – komputer nie jest zrealizowanym marzeniem artystów dwudziestowiecznej awangardy?



Komputer nie jest zrealizowanym marzeniem artystów dwudziestowiecznej awangardy.

Lev Manovich

Obecna sytuacja net artu prowokuje do zadawania pytań o wciąż poszerzające się granice interaktywności dzieła sztuki, powstałego przy użyciu nowego medium. Sztuka Internetu jest jednocześnie ściśle związana z istnieniem społeczeństwa informacyjnego^[3], jako tego, które korzysta z Internetu i jest przezeń kształtowane. Jednocześnie nie może ona poprawnie funkcjonować poza Internetem. Problem języka nowych mediów, opisanego przez Lva Manovicha^[4], dotyczy ich

wykorzystywania przez artystów. Część z nich rozwija język nowego medium, jakim jest Internet, z uwagi na jego specyficzne właściwości, w przeciwieństwie do tych artystów, którzy podporządkowują Internet problemom tematycznym, którymi się zajmują. Powstaje pytanie o konsekwencje zaistnienia w Internecie sztuki wyrastającej z tego medium, które jest środowiskiem komunikacji interaktywnej. Interaktywność, która jest tu

kluczowym pojęciem, dotyczy wielu wątków współczesnej sztuki, jednak szczególnie net artu, czyli sztuki, która zaistniała w połowie lat 90. XX w. Jej status budzi wciąż wiele wątpliwości i sprawia trudności teoretyczne,

choć sztuka ta doczekała się już własnego, głównie wirtualnego dyskursu. W jakim stopniu sztuka Internetu wykorzystuje idee zaczerpnięte z przedinternetowych mediów? Czy niematerialne dzieło sztuki, funkcjonujące często na zasadzie dzieła otwartego, jest spełnieniem marzeń konceptualistów i wszystkich tych, którzy chcieli uwolnić dzieło od ciężaru materialności i uwikłania w niepożądane konteksty? Sztuka ta, początkowo określana mianem pasożytniczej na medium telekomunikacyjnym, jakim jest Internet, zbudowała własny, alternatywny dyskurs i utrwaliła swój status *site-specific*. Projekty internetowe nie poddają się konwencji wystawienniczym, sprawiają trudności w archiwizacji, często są zdelokalizowane, wpisują się w strategię mistyfikacji. Scena net.artu^[5] nie była ugrupowaniem artystycznym,

a sami artyści od zarania zaprzeczali potrzebę identyfikacji pod jakąś wybraną nazwą. Często odmawiali jej prawa istnienia, uważając że jest zbyt wąska znaczeniowo i odcinając się od wszelkiej kategoryzacji^[6]. Termin net.art przetrwał jednak i został utrwalony poprzez dyskurs teoretyczny, a także umożliwiające kategoryzację danego projektu, słowa kluczowe. Internet, postrzegany jako ponadlokalne terytorium scalające środowiska europejskiej sztuki po zerwaniu żelaznej kurtyny, wytworzył zjawisko określane „głośnością sztuki”. Początkowo akcentowano głównie szansę nawiązania dialogu, koncentrując się stopniowo na innych cechach, takich jak struktura sieciowa czy możliwości nieskończonej mimikry w ramach autoprezentacji.

Sztuka Internetu jest interaktywna, zarówno na poziomie nawigacji, która jest podstawową czynnością w Sieci, jak i na poziomie dostępu do dzieła sztuki. Problem dostępu dotyczy nie tylko potencjalnego zasięgu oddziaływania dzieła, który kończy się wraz z dostępem do Internetu. Dostęp zawiera się także wewnątrz samego Internetu i jest określony przez możliwości techniczne komputera użytkownika, posiadane przez niego oprogramowanie oraz przepustowość łącza. Ograniczenia techniczne wywołane niską przepustowością stymulowały rozwój projektów pierwszej fazy sztuki Internetu – net.artu. Artyści stopniowo rozpoznawali medium, badając jego

i skonsolidowało w latach 1993–1998. Późniejsze działania zaliczać się będą do net artu i sztuki Internetu, bądź – w polskiej wersji – sztuki Sieci. Znajdują się tu także bardziej szczegółowe podziały na browser art czy e-mail art, a także software art, której zakres tylko częściowo pokrywa się z zakresem sztuki Internetu, dotyczy bowiem artystycznych ingerencji w problematykę oprogramowania. Niekiedy spotyka się termin web art, używany także przez samych artystów, jednak bywa on kojarzony z pojęciem web design, dotyczącym projektowania stron internetowych, które nie musi mieć nic wspólnego ze sztuką. Pojawiają się również propozycje terminologiczne takie jak: „net-specific art” czy „art for networks”, które również mają szerszy zasięg.
6 Jest to postawa spotykana wielokrotnie w sztuce XX wieku, zwłaszcza u tych grup awangardowych, których nazwa została nadana z zewnątrz i początkowo była nacechowana pejoratywnie, jak w przypadku fowistów czy kubistów.

1 <http://www.youtube.com>

2 Lev Manovich, *Awangarda jako Software*, (przeł. I. Kurz) [w:] „Kwartalnik filmowy”, nr 35–36 Jesień–zima 2001, ss. 323–336.

3 Społeczność informacyjna, w rozumieniu R. W. Kluszczyńskiego, oznacza społeczeństwo związane z dostępem do informacji i technologii telekomunikacyjnych. Uściślając to znaczenie, można również przywołać termin M. Castellsa: „społeczność sieciowa”. Por. R. W. Kluszczyński, *Społeczność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimediów*. Rabid, Kraków 2001, s. 11–12., M. Castells, *Galaktyka Internetu* (przeł. T. Hornowski), Rebis, Poznań 2003, M. Castells, *Information Age. The Rise of The Network Society*, Blackwell Publishing, Cambridge, MA, Oxford, UK, 2000.

4 Lev Manovich, *Język nowych mediów* (przeł. P. Cypriński), Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 71. Manovich wyjaśnia, że użycie terminu „język” nie wynika z perspektywy semiotycznej, ale raczej z odrzucenia terminów „estetyka” i „poetyka” i przyjęcia, że „język” najtrafniej opisuje nowo

wyłonione konwencje i podstawowe problemy nowych mediów.

5 Net.art z wykorzystaniem kropki w nazwie, został po raz pierwszy opisany w tekście krytycznym Andreasa Broeckmanna, por. *Sztuka sieci, maszyny i pasożyty*, tłum. zbiorowe [w:] V. Kutlubasis–Krajewska i P. Krajewski (red.) *Media Art Biennale. wro 97. Wrocław 1997*, s. 25–35. Termin „net.art” stosować będę w odniesieniu do praktyk artystycznych, które można uznać za spełniające cechy pionierskiego okresu sztuki Internetu. Środowisko net.artystów rozwinęło się

własności, przekraczając granice, a także nawiązując do eksperymentów dokonanych we wcześniejszych nurtach sztuk medialnych.

Stopień interaktywności zależy również od interfejsu. Jest on wyznacznikiem sposobu doświadczania dzieła, ale jednocześnie zamyka je w przestrzeni Sieci, niemal uniemożliwiając jego prezentację w innym środowisku. Prawdopodobnie jedynie zmiana interfejsu wprowadzona na globalną skalę mogłaby rozwiązać problemy ekspozycyjne, na jakie napotyka net art, albo przynajmniej uzasadnić jego doświadczanie w kontekście innym niż prywatny komputer. Często jednak aspekt prywatności, intymnego kontaktu, dialogu jest akcentowanym problemem w wielu projektach. Sieć stanowią wszak nie tylko komputery stacjonarne, ale także urządzenia przenośne, co powoduje ciągle pulsowanie jej przestrzeni.

Interaktywność, jako podstawowy paradygmat sztuki Internetu, zmienia zarówno relację między artystą, dziełem i odbiorcą, jak i dokonuje zmian wewnątrz tych podmiotów. Artysta jest projektantem kontekstów, które stanowią punkt wyjścia dla doświadczenia odbiorcy – spersonalizowanego i zawartego w czasie. Jest ono również często doświadczeniem efemerycznym – raz przebytej drogi nawigacyjnej niekiedy nie sposób powtórzyć. Dzieło jest również niepewne ontologicznie. Jedyne jego podstawą jest kod, który może ulegać przeprogramowaniu. Może ono również mieć wymiar translokacyjny, ponieważ każdy z plików stanowiących jego całość może być potencjalnie umieszczony na innym serwerze, co nie przeszkadza w poprawnej nawigacji. Wobec mnożenia się aliasów nawet adres URL nie stanowi gwarancji stabilności dzieła. Dzieło może być również kopiowane, poddawane akcjom plagiatystycznym czy łączone za pomocą linków z treściami pozartystycznymi. Jego otwartość wynika bezpośrednio z charakteru Sieci, której pierwotnym założeniem była równorzędność wszystkich węzłów. Wiele projektów net artowych wywołuje pytanie, postawione przez Arthura Danto wobec sztuki pop^[7], o nieodróżnialność zwykłego przedmiotu od dzieła sztuki. W kontekście sztuki Internetu to pytanie powraca raz jeszcze, nie tylko wobec projektów strictly plagiatystycznych, jak np. „Net art per se” Vuka Cosica (1996), ale także posługujących się strategią pastiszu, jak „Black People Love Us” Chelsea i Jonah Perettich (2002)^[8] czy wykorzystujących estetykę wielkich korporacji do działań wywrotowych (Grupa etoy^[9]). Takie cechy dzieła utrudniają jego archiwizację, ponieważ często odchodzi ono w zapomnienie wraz z wersją programu, w którym powstało. Szybkość starzenia się software’u wywołuje również przyspieszone pojawianie się postaw nostalgicznych i cytowanie niezbyt odległych historycznie, lecz już zapomnianych elementów „martwych mediów”. Akceleracja technologiczna jest więc zarówno katalizatorem zmian, jak i niebezpieczeństwem. Co więcej, wciąż przyrastająca liczba informacji stanowi groźbę powstania biblioteki Babel, na wzór idei Borgesa, której zasoby będą nieograniczone i bogate, lecz niemożliwe do ogarnięcia.

W jakim stopniu Internet wpisuje się w ciągłość historyczną i pojęcie teoretyczne nowych mediów? Określone przez teorię paradygmaty nowych mediów w zetknięciu z praktyką artystyczną niekiedy okazują się być mitami. Cechy sztuki Internetu, dostrzegane zarówno z perspektywy artystycznej, jak i teoretycznej, to: interaktywna komunikacja, budowa hipertekstowa i niematerialny, cyberprzestrzenny^[10] charakter. Istotnym uzupełnieniem obrazu jest fakt, że zachodzi tu zjawisko zawłaszczenia medium globalnej komunikacji przez artystów. Podstawowym narzędziem jest komputer, który pierwotnie miał pełnić funkcje obliczeniowe, a poprzez postępujące zmiany interfejsu i umieszczenie go w początkowo eksperymentalnej sieci zmienił swoją pierwotną funkcję. Nie bez znaczenia jest także rozróżnienie między Internetem rozumianym jako sieć połączeń telekomunikacyjnych, a World Wide Web, zaopartą w graficzne menu o przyjaznym interfejsie, która nie jest tożsama z wirtualnością. Nawiązując do wypowiedzi Nam June Paika^[11], można zauważyć, net art oscyluje między sferą sztuki a sferą informacji i technologii. Można postrzegać tę sztukę tak, jak proponuje to Lev Manovich^[12] wobec innowacji dwudziestowiecznej awangardy, wcielonych w funkcje powszechnie używanego software’u. Rozwój technologiczny zarówno stymuluje poszukiwania artystyczne, jak i utrudnia archiwizację, odsuwając wczorajsze nowatorskie rozwiązania w stronę sfery „martwych mediów”. Sztuka Internetu ma również swoją genezę w tych postawach twórczych, które bazowały na pozartystycznych mediach komunikacyjnych, a także eliminowały dzieło sztuki jako obiekt fizyczny. Niezbędna jest więc analiza wątków łączących środowisko sztuki Internetu z wcześniejszymi zjawiskami sztuki – takimi jak konceptualizm, mail art i próby w zakresie sztuki telematycznej^[13].

Najistotniejszym punktem odniesienia jest sztuka konceptualna, kładąca nacisk na autonomię artysty i nieobecność dzieła materialnego. W jej obrębie zostały zainicjowane problemy, które w kontekście Internetu okazują się być ponownie

Problematyka net artu stanowi niełatwe pole badawcze, ze względu na jej efemeryczny charakter, wymykanie się kategoriom, a często także zacieranie za sobą śladów, praktykowane przez net artystów.

aktualne. Warto zwrócić również uwagę na fakt świadomego odwoływania się net artystów do dziedzictwa sztuki konceptualnej poprzez projekty typu *update*, jak np. seria prac nowojorskiego duetu MTA^[14] przywołujących prace Ona Kawary, Vito Acconciego i Sama Hsieha w wersji internetowej. Sztuka Internetu nie jest więc sztuką bez historii, choć powstała w środowisku bezprecedensowo nowym. Badanie sceny net artu wymaga przywołania koncepcji teoretycznych nie tylko jej współczesnych, ale także tych, które sięgają do historii dwudziestowiecznych mediów. Kluczem ich doboru jest obecność ekranu i zagadnienia komunikacyjne przez nie wywoływane. Stanowią one wstęp do ukształtowania się schematów odbiorczych, które dzisiaj są uruchamiane przy korzystaniu z dostępnego interfejsu.

Problematyka net artu stanowi niełatwe pole badawcze, ze względu na jej efemeryczny charakter, wymykanie się kategoriom, a często także zacieranie za sobą śladów, praktykowane przez net artystów. Niekiedy artyści celowo porzucają sferę sztuki, zwracając się w stronę komunikacji czy tworzenia hiperfikcji. Niektóre z projektów mają charakter metasztuki Internetu, badając konwencje funkcjonowania w Sieci, podważając przyzwyczajenia percepcyjne zarówno odbiorców sztuki, jak i użytkowników Internetu natrafiających przypadkowo na projekt artystyczny w trakcie nawigacji. Inne podlegają ciągłemu przetwarzaniu i remodelowaniu, tak typowemu dla sfery cyfrowej, w której publikowanie wciąż nowych wersji programu czy systemu jest normą. Sztuka Internetu zawiera w swej niedługiej historii elementy modernistycznego entuzjazmu wobec nowych mediów i postmodernistycznego ducha remiksowania istniejących treści. Niekiedy fakt ciągłego przywoływania i remodelowania danego projektu wpływa na jego niemal kultowy status. Powoduje to jednocześnie zatarcie różnicy między oryginałem a kopią i niemożność sięgnięcia do początków. Można wówczas odnieść wrażenie, jakby rozwój net artu nie był linearny, a raczej spiralny, z uwzględnieniem licznych odgałęzień. ●

7 Por. Tomasz Żakuski, *Arthur Danto: powtórzenie a różnica pomiędzy sztuką i nie-sztuką*, „Sztuka i filozofia” 26/2005, ss.155–184.

8 <http://www.blackpeopleloveus.com>

9 <http://www.etoy.com>

10 Niekiedy pojęcie cyberprzestrzeni bywa utożsamiane z wirtualnością, jednak należy podkreślić, że nie odnosi się ono do wirtualnych symulacji w ramach środowisk VR, a raczej do niematerialnej przestrzeni komunikacyjnej.

11 Tilman Baumgärtel, [net.art 2.0] *New Materials towards Net Art*, Verlag für moderne Kunst, Nürnberg, 2001, ss. 36–49.

12 Lev Manovich, *Awangarda jako Software*, (ibid.) s. 323.

13 Stosunkowo niewiele nawiązań do sztuki wideo można tłumaczyć jej narracyjnością, którą w przypadku Internetu uniemożliwiała niska przepustowość łącząca. Co więcej, nurt wideo uważany jest przez net artystów za przykład konformizmu wobec systemu artystycznego i negatywnego rezultatu instytucjonalizacji i komercjalizacji, jakiej został poddany.

14 <http://www.mteww.com>

WSTĘP DO PROJEKTU

Szanowni Czytelnicy,

Mam przyjemność zaoprezentować Wam efekt globalnego projektu z obszaru krytyki i refleksji artystycznej. Wachlarz tekstów jest światową reakcją na rzucone przeze mnie hasło: kolaps tradycji, nowa alegoria. Myśl podchwyciona od J. Baudrillarda stawia konkretnie dwie tezy: uświadomienie załamania się tradycji i nowy imperatyw sensualizacji abstrakcji dla sztuki.

Teksty są różne i autonomiczne, ale nie wątpię, że odkryć można wiążącą je nić. Filozof–estetyk zajmujący się na codzień konfrontacją myśli filozoficznej z umysłowością techniczną, Janusz Ratajczak w swej humanistycznej wizji nowej sztuki i artyści opartej o mariaż poznania i piękna przekracza postmodernistyczną dezintegrację w zreintegrowany model postulatów, jaka nowoczesna sztuka powinna być. Jego szkic wyrasta z przeczuć psychologii głębi i niezmiernym potencjale twórczym tkwiącym w naszej podświadomości. Amerykański artysta nowych mediów, Jeremy Height przedstawia quasi szkielet projektu, który rozwijałyby się wokół idei analizy „warstw semantycznych” dowolnego miejsca na naszej planecie. Współczesna technologia satelitarna i komunikacyjna pozwala na nowe doświadczenia miejsca naszego pobytu jako „warstw informacyjnych”. Bliskie związki narracji australijskich Aborygenów i mediów cyfrowych uchwycił kulturoznawca z Sydney Jim Barrett. Mechanizmy utrwalonego systemu estetycznej podaży i konsumpcji na przykładzie performance Tanji Ostojic bada serbski krytyk sztuki Marko Stamkovic. Ewa Wójtowicz rozjaśnia pojęcie i praktyki net artu, analizując jego koneksje z najnowszą historią sztuki. Frapującym w tym kontekście uzupełnieniem jest tekst Portugalczyka Luisa Silvy o wykorzystaniu spamów w działalności artystycznej. Japońska artystka nowych mediów i krytyk sztuki Sachiko Hayashi drobiazgowo roztrząsa ponowoczesny krajobraz artystycznych działań w kontekście historii rozwoju mediów elektronicznych. Japoński artysta i naukowiec Suguru Goto wprowadza nas w tajniki autorskiego projektu z obszaru sztucznej inteligencji, zrealizowany w paryskim ircam.

Medialność sztuki i myślenia pozwala obecnie jednostce łatwiej wyrosnąć ponad lokalne uwarunkowania. I to właściwie jest jednym z głównych parametrów tego bezprecedensowego projektu.

Mirosław Rajkowski

Suguru Goto

Studia nad systemem

Cielesny Garnitur i Muzyka Robotyczna.
Ich omówienie i estetyka

1

Introdukcja

System, który przedstawiam w tym artykule, zawiera dwa subsystemy: kontroler gestów i zautomatyzowane, mechaniczne instrumenty reagujące natychmiastowo na ruchy artysty. W tym systemie Garnitur Informacji (GI) i Garnitur Cielesny (GC) kontrolują Roboty Perkusyjne (RP) i Muzykę Robotyczną (MR) w czasie rzeczywistym. GC nie zwiera ujmowanego w dłoń kontrolera. Artysta, np. tancerz, wkłada garnitur, a jego gesty są transformowane na elektroniczne sygnały przez sensory. MR składa się z pięciu robotów, które grają na różnych rodzajach instrumentów muzycznych. Ruchy robotów zostały określone na podstawie badania fizycznych gestów perkusistów. Idea stojąca u podstaw tego systemu jest taka, że pracując razem GC i MR powiększają przez sygnały elektroniczne możliwości ludzkiego ciała, tak aby stało się ono zdolne do grania na instrumentach muzycznych interaktywnie. Ten system został pierwotnie zaplanowany dla artystycznego projektu teatru muzycznego. Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie tego systemu oraz doświadczeń autora z programowaniem dla celów artystycznych.

2

Ogólne omówienie

System powyższy został zaplanowany do użycia w projekcie zatytułowanym „Ciało Sztuczne a Ciało Realne”. Projekt bada dualizm i związki pomiędzy sztucznym i realnym ciałem ludzkim w kontekście estetyki gatunku teatru muzycznego. Sztuczność i realność czasami wydają się być sprzeczne ze sobą, lecz w rzeczywistości albo mogą współpracować, albo znaczenie ich różnic może być transformowane przez publiczność w zależności od kontekstu. Kontekst prowokuje publiczność do gry z ideą realności i sztuczności. Przedstawienie zawierające w sobie MR i GC wzywa publiczność do refleksji przez zakwestionowanie linii pomiędzy wirtualnością i realnością. Jestem kompozytorem i zamierzam tak kreować swoją kompozycję, aby uwydatnić aspekty tego systemu w przedstawieniu. Projekt ten rozpoczął się w 2002 r. Od tej pory system jest intensywnie testowany i był wielokrotnie prezentowany. Ostatnie przedstawienie miało miejsce na „UTOPIALES”, festiwalu w Nantes we Francji w 2005 r. GC zostało po raz pierwszy stworzone przez inżyniera elektronika Patrice'a Pierrota w 1997 r. Mimo że pierwotnie został zaprojektowany do współpracy z systemem MR, musiało minąć wiele lat, zanim MR powstała. W międzyczasie, wiele możliwości GC zostało zbadanych, np. eksperymentowano z generowaniem dźwięków i obrazów wideo komputerowo. MR została

stworzona dopiero w 2003 r. Pierwotnie koncepcja i wykonanie GC są mojego autorstwa, zaś roboty MR skonstruował Fuminori Yamazaki z iXs Research Corporation w Japonii. Projekt wciąż się rozwija i jego celem jest stworzenie orkiestry robotów. Gesty artysty wykonywane w GC są przekładane na gesty robotów w MR. Zamiast tworzenia komputerowo generowanego dźwięku, można w ten sposób stworzyć akustyczny dźwięk perkusyjny. Jednym z ważniejszych problemów są związki i metody komunikacyjne zawarte wewnątrz tego systemu. Można rozważać relacje GC i MR jako związek pomiędzy dyrygentem i orkiestrą, gdzie jego quasi taneczne ruchy wiążą instrumenty. Innymi słowy ten instrument zależy od gestów. Innym naukowym aspektem tego projektu jest szukanie odpowiedniej metody tłumaczenia sygnałów wejścia–wyjścia używanej przez komputer. Np. sygnały z GC są transformowane przez Interfejs Mapujący i Algorytmiczny w komputerze i następnie wysyłane do MR. Pojedynczy gest może określić uderzenie w instrument, jednakowoż jest możliwe uruchomienie także pięciu instrumentów w tym samym czasie. Innym zagadnieniem są złożone informacje muzyczne, jakie powstały przez gesty z GC, które zmodyfikowały parametry algorytmu w czasie realnym i zostały automatycznie wygenerowane przez komputer, a następnie zrealizowane przez instrumenty MR.



3

Szczegółowy opis Robotów Perkusyjnych – MR

MR zawiera pięć robotów, które grają na instrumentach perkusyjnych, takich jak gong, kocioł, cymbały, tam-tam, cymbały. Te instrumenty mogą być zamieniane także na inne, na których można grać drewnianymi pałeczkami. Kolejny robot gra na rurkach różnej długości, gdy kręcąc szybko nimi powoduje, że powietrze przez nie przechodzące kreuje fletopodobne dźwięki. Rurki są różnej długości, zależnie od wybranego stroju. Kiedy są obracane szybciej, ich dźwięk staje się wyższy i wzrasta według szeregu alikwotowego. Ostatnie konstrukcje robotów na świecie są typu człkopodobnego, lecz MR nie jest taką realizacją. Roboty w MR posiadają jedynie człkopodobne ramiona. Gesty perkusisty zostały zmodelowane według reguły, aby tworzyły muzyczny dźwięk i ekspresję. Dodatkową jakością w MR jest to, że robot może grać bez odpczynku, dokładniej i szybciej niż człowiek.

Jako interfejs do generowania danych muzycznych został użyty program MAX Cycling' 74. Z niego można wysłać podstawowe informacje do robotów, takie jak pozycja ramion robotów, pozycja wyjściowa, siła uderzenia itd. Program ten wysłał do innych komputerów z systemem operacyjnym Linux sygnały UDP. Program działający pod Linuxem został napisany przez iXs Research Corporation. Spełnia ważną rolę, ponieważ kontroluje ruchy robotów. Z komputera z Linuxem sygnały wędrują do robotów przez

gniazda USB. Każdy robot posiada swój interfejs, który jest połączony z czujnikiem i mechanizmem.

Robot posiada specjalny rodzaj drutów imitujących ludzkie mięśnie. Każdy trzyma pałeczkę na końcu swego ramienia. Głównym walorem MR jest to, że w tym systemie muzyka jest interaktywnie grana na akustycznych instrumentach z pomocą robotów. Nie jest w niej problemem zagranie skomplikowanego rytmu i frazy, która przekroczy granice ludzkiego ciała. Daje to nowy potencjał kompozytorowi przy komponowaniu na instrumentach akustycznych.

Innym aspektem tego systemu jest akustyczny dźwięk. O ile komputerowo generowany dźwięk ma wiele możliwości barwowych, to akustyczny instrument posiada bogatą sonorystykę i ogromne możliwości ekspresji, szczególnie z punktu widzenia kompozytora. Kiedy jest grany na scenie, rozległe walory akustycznego dźwięku są oczywiste i górują jakościowo nad dźwiękiem z głośników. Innym dobrodziejstwem jest walor wizualny, bo publiczność może obserwować i dźwięk, i gest jego wykonawcy. Mistrzostwo gry na instrumencie jest olbrzymim wyzwaniem dla muzyka, ale gra z innymi jest jeszcze większą trudnością. Dysponując 5 robotami, można znacznie rozszerzyć możliwości zespołu. Np. MR umożliwia granie w pięciu różnych tempach w tym samym czasie, skomplikowane accerelando

i relantando, przy doskonałym zsynchronizowaniu z całością kompozycji.

Ujawnia się tu nie tylko artystyczno-muzyczny aspekt, ale również badawczy. Gdy pracuje się coraz więcej z robotami, które reagują na gesty muzyka, uświadamiamy sobie, jakim są one kompleksowym ruchem, mimo że czasami wyglądają na proste np. uderzenia w instrument perkusyjny. Muzyk wie, jak grać na instrumencie, lecz jest dla niego trudnością wyjaśnienie, jak dokładnie kontroluje każdą partię muskułów i kości, jak zwiększa lub zmniejsza prędkość i siłę uderzenia instynktownie podczas krótkiej frazy. Kiedy słyszy się słowo „robot”, myśli się przeważnie o robotach przemysłowych lub czasami o robotach z filmów science-fiction. Jednakże w tym przypadku tak nie jest. Ten projekt jest zależny od rozwoju sztucznej inteligencji i charakteru związku programu z hardwarem. Ma też dużo wspólnego z koncepcją robotów grających na instrumentach muzycznych gestami podobnymi do ludzkich. Odnosi się to w szczególności do człkopodobnych robotów, które zawierają sensory i zaawansowane oprogramowanie, które pozwala im kontrolować się automatycznie. To odróżnia je od typów niewolniczych robotów w fabrykach i cieszy fakt, że możemy skorzystać z nich również na polu muzyki. Można by nazwać takie roboty współpracownikami ludzi.

4

Szczegółowy Opis Kontrolera Gestów – Garnitur Cieleśny (GC)

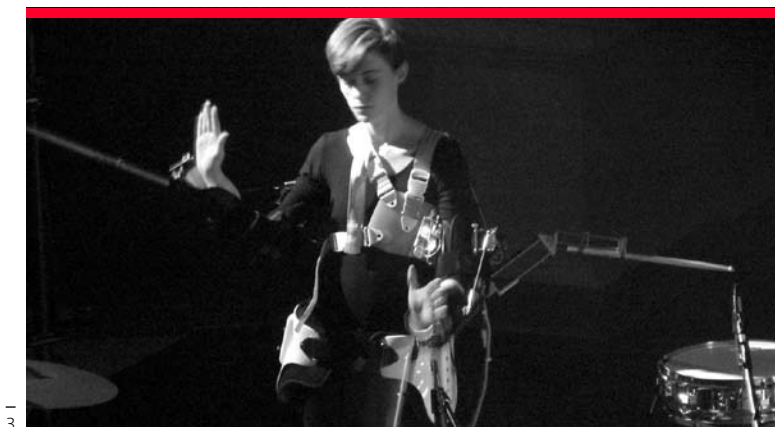
GC ma 12 sensorów, które są umieszczone nad każdym stawem ciała, np. przegub, łokieć, bark, kostki, kolana. Elastyczne sensory zostały umieszczone na ubiorze od zewnętrznej strony ramion i od frontowej strony nóg. Każdy sensor jest podłączony kablem do skrzynki i interfejsu analogowo-cyfrowego. Artysta ubiera garnitur i nie trzyma w rękach żadnego kontrolera albo instrumentu. Dlatego też jego gesty nie muszą być oparte o schemat ruchów muzyka grającego na instrumencie, lecz mogą być w pełni dowolne jak gest mima. To pozwala na kolaborację z osobami z innych gatunków sztuki, np. tancerzami albo aktorami. Widzowie obserwują swobodne, improwizowane ruchy artysty. Tak więc może GC być łatwo zaadaptowany do sztuk performatywnych lub do teatru muzycznego. Można również rozważać GC jako instrument-ciało, który wydajnie współpracuje z gestami perkusisty. Jest to obszar najlepszego połączenia kontrolerów z MR. Ponieważ GC nie jest fizycznym kontrolerem czy instrumentem trzymany w rękach, pozwala to na rozważanie go w aspekcie koncepcji „Rozrośniętego Ciała” i „Rozszerzonego Ciała”. Bowiem artysta używający GC „posiada” ciało wzmocnione o sygnały elektryczne, aby coś kontrolować zdalnie, a jego gestykulacja może zostać rozszerzona przez abstrakcyjne poruszanie się aż do sfery gestów bez znaczenia.

← Garnitur Cieleśny (GC) ma 12 sensorów, które są na każdym stawie ciała, np. na przegubie, łokciu, barku, kostkach, kolanach. Skręcające sensory zostały umieszczone na zewnętrznych stronach ramion i frontu nóg, i umocowane do ubioru. Artysta wkłada garnitur i nie trzyma w rękach żadnego kontrolera albo instrumentu.

5

System w „Rozrośniętym Ciele” i „Wirtualnym Ciele”

System, o którym piszę, „Garnitur Cieleśny” i „Muzyka Robotyczna”, został wnikliwie zbadany w ostatnich latach w aspekcie koncepcji „Rozrośniętego Ciała” i „Wirtualnego Ciała”. Gesty wykonane przez użytkownika GC zostały przetłumaczone albo zmienione przez algorytm w komputerze i następnie przesłane do systemu MR. Najważniejszym ogniwem tego systemu jest idea oprogramowania, które realizuje zamianę fizycznego gestu na odpowiedni ruch robota. Np. pojedynczy ruch lewym łokciem zostaje przemieniony w uderzenie w instrument perkusyjny. W przypadku systemu MR, który używa 5 instrumentów perkusyjnych, może to być seria pięciu uderzeń po kolei w każdą perkusję od lewej do prawej ze stopniowym lekkim opóźnieniem. Jednakowoż z podniesieniem prawego ramienia zachodzi taka sama akcja, tylko w odwrotnym kierunku. Fizyczny gest ramieniem w GC jest imitowany przez ramię robota, niczym naśladowanie gestów jednego człowieka przez drugiego. Duże znaczenie ma tutaj zastosowana metoda komunikacji. W jej aspekcie GC i MR wraz komputerem powinny być postrzegane jako jeden system. Ponieważ system ten jest wykonany jako element dzieła scenicznego, fakt „gest za gest” powinien być wnikliwie zanalizowany. Gest w GC, który z założenia nie stwarza żadnego dźwięku, jest zwią-



5

zany z gestem w systemie MR, którego celem jest stworzenie dźwięku na instrumencie. Interakcja i wizualny charakter relacji pomiędzy gestem człowieka a odpowiadającym mu ruchem robota prowokuje różne interesujące wymiary refleksji. Heurystycznie ta komunikacja nie odnosi się do jednego pola znaczeń pomiędzy jedną osobą a inną. W tym przypadku komunikacja określa aspekt widzenia trzeciej osoby, która obserwuje ten interaktywny związek.

1–3. Suguru Goto, **Auqumented Body & Virtual Body**

6

Szceniczna Prezentacja Dzieła

Jak już wcześniej powiedziano, ten system został pierwotnie zaprojektowany do wykorzystania w spektaklu teatru muzycznego. Jednakże w rezultacie pierwszych prób zaobserwowano o wiele większe jego możliwości niż wstępnie oczekiwano. Podczas gdy obserwowano komunikację gestów w GC i gestów w MR, spostrzeżono różne płaszczyzny problemowe. Jedna to interakcja gestów i jej percepcja, druga dotyczy interakcji całego zdarzenia ze świadomością widza. Te dwa bieguny są ważnymi punktami kluczowymi na polu analizowania i wartościowania systemu GC i MR. Wyartykułowana wizualna wartość i doświadczanie tego systemu budzi różne doświadczenia, które odnoszą się do czegoś intuicyjnie oczekiwanego, rozumianego, zauważonego i spostrzeżonego. Związek pomiędzy gestem i dźwiękiem jest również manifestowany

przez wielostronne patrzenie na ten system. Innymi słowy idea „muzyka do oglądania i widzialność do słuchania” daje różne konteksty w spektaklu teatralnym. Podczas gdy idea GC pojawiła się, aby mógł zaistnieć system MR, to temat Ciała Wyolbrzymionego i Ciała Wirtualnego zaistniał w związku z pytaniem „czym jest ludzkie ciało i jaka jest jego tożsamość”. W pewnym sposobie myślenia człowiek i maszyna wydają się być dualizmem wzajemnie skonfliktowanym. W tym systemie oni w rzeczy samej koegzystują i jest bardzo poprawne powiedzenie, że tych dwoje jest rozważanych jako jedno Ciało Rozszerzone. Dlatego prawdziwa jest teza, że nasza tożsamość nie leży jedynie wewnątrz naszego własnego ciała, lecz może komunikować się z czymś zewnętrznym i może być przez to rozszerzona.

7

Konkluzja

Jest faktem historycznym, że sztuka zawsze odnosiła się do społeczeństwa, w którym istniała i korzystała z współczesnej kultury technicznej. Jak wzmiankowano wcześniej, w analizowanym systemie pojęcie „robot” znaczy tyle co napisanie oprogramowania w ostatniej fazie tworzenia sztucznej inteligencji. Robotyzowanie instrumentów otwiera dużo możliwości dla kreatywnych programistów. Przy takim spojrzeniu pojęcie Ciało Rozszerzone jest refleksją rozwoju społeczeństwa, szczególnie tam, gdzie ja wzrastałem, w Japonii. To pojęcie to nie jest abstrakcją, lecz empiryczna realizacja techniczna i estetyczna w moim systemie. Techniczne możliwości i estetyczne walory tego systemu stworzyły głębsze i nowe potencjalności, jednak

nie było to moim jedynym celem. Podczas interakcji tego systemu z widzem powstaje proces tworzenia nowego języka i to jego percepcja jest najważniejszym celem. Idąc dalej, można spostrzec, że jego własna tożsamość nie jest jedynie ograniczona do posiadanego ciała. Podczas realizacji MR ktoś mógłby zapytać, czy taka rozszerzona tożsamość naprawdę istnieje, czy nie ma zbyt wielu ograniczeń lub granic wymagających rozszerzenia itp. Odpowiedzią może być stwierdzenie, że muzyka rozwija się, czy tego chcemy, czy nie i jej definicja jest otwarta. Wierzę, że system GC i MR może pomóc rozwinąć nowe możliwości w komponowaniu muzyki. ●

↑ Susana Mendes Silva, *Rose Ladies*, 1998

Luis Silva

SZTUKA SPAMU

Każdego dnia nasze e-mailowe konta są wypełniane ofertami o środkach poprawiających humor, wzmacniających apetyt na seks, informacjami, że właśnie wygraliśmy na loterii, propozycjami kokosowego biznesu itp.

Świat wchodzący do naszych umysłów jest spamem, który został zdefiniowany przez Wikipedię jako e-mail, który nie był zamawiany i został otrzymany przez wielu adresatów. Chociaż w definicji ograniczono spam do niezamawianej komercyjnej oferty e-mailowej, to dotyczy to również niekomercyjnych zabiegów, takich jak niezamawiane, polityczne czy religijne informacje. Lecz w rzeczy samej spam odnosi się do formy raczej niż do treści. Komercyjny lub nie – jest to spam i denerwuje.

Co zachęca ludzi do rozesłania spamów? Łatwo zarobione pieniądze to pierwsza odpowiedź, jaka przychodzi na myśl, lecz poza tym jaka niekomercyjna motywacja stoi za spamowaniem? Sztuka oczywiście. Sztuka spamu, czyli jeden z nieskończonej ilości poddziałów trudno uchwytnej dyscypliny nazwanej sztuką sieci, zamaskowana jako ostrzeżenia, wołanie o pomoc, obietnice olbrzymiej ilości pieniędzy. Te projekty zalewają skrzynki e-mailowe na świecie. Można postrzegać i badać nieograniczone ilości e-mailowych przekazów jako ekspresję pierwotnego źródła twórczości. To mogłoby być ujęte jako estetyka spamowania.

Jeden z ostatnich projektów portugalskiej artystki **Susany Mendes Silvy** – SHEET – nie tak dawno krążył uporczywie w Internecie. Będąc z natury uważną obserwatorką, Silva rozwijała przez jakiś czas pracę, która krążyła w Internecie, i która badała, w jakim stopniu użytkownicy tego medium są jego specyfiki świadomi. Przez e-mailowanie, czatowanie lub internetowe telefonowanie Silva zadawała pytania, które zmuszały internautów do odpowiedzi, co „bycie na linii” właściwie dla nich znaczyło.

W projekcie SHEET, który polegał na wysłaniu przez artystkę e-maila podpisanego przez fikcyjną osobę Ada Evollance z wydawnictwa sztuki współczesnej Hidden Agenda, wszystko jest dwuznaczne. Jeśli przyjąć, że projekt wywodzi się z paradygmatu sztuki spamu, to należy dodać, że tylko w sposób techniczny. SHEET odnosi się do zjawiska spamu po to, aby osiągnąć swoje własne cele. Oto tajna agencja

(nazwa agencji wydawniczej jest wyłącznie przypadkiem), która powstała w roku 2001 dla projektu PUBLICO (to dwustronicowa gazetowa wkładka, która naśladuje gigantyczną informacyjną plagę, znajduje się ona obok dzieła sztuki, zawierając informację o nim, lecz w przypadku plagi zawiera informację o samej sobie). I łatwo nadaje się do kwestionowania samej sztuki, nie tylko jako obiekt, lecz jako produkt, sztuki-towaru, która jest niczym więcej niż kupiec-

„Silva krytykuje świat sztuki przez spamowanie certyfikatu autentyczności, lecz w tym samym czasie żąda poszanowania własności intelektualnej

kim cackiem dostępnym tylko dla paru oświeconych koneserów.

SHEET jest spamem, bo zostało wysłane jako niezamawiana, duża ilość e-maili. Zauważono wyżej, że estetyka spamu sięga do polityki spamu, przez którą to zmierza do celu, którym jest podtrzymanie zinstytucjonalizowanego świata sztuki i jego mechanizmów. Jest to dwuznaczny etycznie instrument rządzenia. Projekt, plik pdf, działający jako autentyczny certyfikat samego siebie, przyjmuje rolę oryginalnego dzieła sztuki, lecz gdzie jest oryginał? Gdzie leży różnica pomiędzy pierwszym dokumentem, który artysta stworzył i wszystkimi kopiami, które artystka wysłała do niezliczonych kont e-mailowych? Nikt nie może nawet pomyśleć o nich jako o kopiach. One są wszędzie tym samym. Jednakże Silva ogłasza w e-mailu, że każdy plik jest unikalną (autentyczną) i sygnowaną pracą z nieograniczonego nakładu (plik pdf posiada zeskanowany podpis artystki). Natura pracy dodaje kolejną dwuznaczność: to jest plik komputerowy, a bardziej szczegółowo, dokument

pdf, lecz czy założono, że zostanie wydrukowany? Czy też tylko powinien być oglądany na monitorze komputerowym? Kiedy zostanie wydrukowany, co się z nim stanie? Czy będzie kopią pliku, który jest na dysku twardym, czy też oryginałem? Lecz co było oryginałem pierwotnie? Powstają pytania, które Silva świadomie prowokuje. One napędzają ten projekt. Od estetyki do polityki – spamowanie zostało użyte do rzucenia światła na ideologię niezauważalnie krążące wokół. W przypadku publicznej wystawy tej pracy właściciel musi skontaktować się z artystą – to jest ostatnia informacja na certyfikacie dzieła. Jeszcze większa dwuznaczność, nawet ironia. Jak nadawca może zostać potraktowany poważnie, kiedy chce zostać poinformowany o losie spamu? Silva krytykuje świat sztuki przez spamowanie certyfikatu autentyczności, lecz w tym samym czasie żąda poszanowania własności intelektualnej czegoś, co beztrąsko sama wysłała w świat, jej dzieło sztuki, potwierdzając jego prawo do uczestniczenia w publicznej wystawie. Powstają znowu pytania. Jaka jest różnica pomiędzy „publicznym” w spamowaniu i „publicznym” w pokazie sztuki? Jakich praw osoba spamująca może żądać, kiedy z własnej woli oddaje innym kontrolę nad swym projektem? Czy jest wciąż jej? Czy jeżeli inni przesyłają go dalej, to modyfikują lub niszczą jego esencję? Co będzie, jeśli zdecydują się zmienić plik? Czy modyfikacja ta będzie tym samym, co oryginał? Jakie prawa ma artystka do bycia informowaną o tym, gdzie SHEET się znajduje? Czy spam jest przedmiotem do wystawienia na wystawie sztuki, czy też traci swoje specyficzne cechy, co robi z niego dzieło sztuki, kiedy nie jest już spamem? Wszystkie te pytania ożywiają ten projekt. Silva jest ich w pełni świadoma. Ona chce, byśmy zamieszkali w niedotykanej naturze tego projektu. Myśleli o braku jego konsystencji i uświadomili sobie niekonsystencję informacji (i sztuki) w nowym stuleciu. Paradygmat sztuki pływa i nie tylko ona jest tego świadoma, ponieważ sprowokowała, byśmy my również stali się tego świadomi. ●

Jim Barrett

Pojęcia *teraźniejszości* i *przemijania*

W KULTURZE ABORYGENÓW I W MEDIACH CYFROWYCH

System plemiennych opowiadań marzeń sennych (*Dreamtime stories*) australijskich Aborygenów łączy takie sprzeczne kategorie reprezentacji jak fikcja/nie-fikcja i ustala wyraźnie granice zachowania ich tożsamości dla opowiadających je plemiennych „strażników” przeszłości.

Chociaż aktualne systemy narracji mediów cyfrowych także przedstawiają „zaktualizowane przemijanie w teraźniejszości”, jak podaje Deborah Bird, to taka dynamika jest trudna do pogodzenia z tym, co spostrzegane jest jako narracyjne w zachodniej tradycji, to należy stwierdzić, że systemy narracji aborygeńskie i mediów cyfrowych dzielą tę jakość.

Termin „Czas snu” (*Dreamtime*) został po raz pierwszy użyty przez W. Baldwina Spencera w 1896 r., który przełożył go z terminu „alcheringa”, stworzonego przez Arrente i odnoszącego się do okresu kreacji mitycznych stworzeń w mitologii aborygeńskiej. Termin funkcjonuje obecnie w kulturze, opisując *zaktualizowane przemijanie w teraźniejszości i życie świata, który jest unoszony przez efemeryczne (duchowe) formy żyjące. Wszystko, co żyje, jest zainteresowane sposobem istnienia innych form żywych, z którymi się styka, ponieważ jego własne życie zależy od nich*. „Opowieści Czasu snu” różnią się między sobą w zależności od plemienia, lecz generalnie ich tematy zostały ograniczone do: przedstawiania złożonej sieci wewnętrznych relacji plemiennych i odpowiedzialności za wspólny obszar zamieszkania, prezentowania kontekstu zależności i związków rodzinnych oraz przypominania historii i rezultatów „aktualizowanego przemijania w teraźniejszości”. Sztuki słowa, malarska, rzeźbiarska, i muzyczna zostały użyte do opisu i nauki tych tematów. Użycie terminu „narracyjność” dla systemów opowiadania australijskich Aborygenów jest zafalszowaniem ról narracji w kontekście zachodniokulturowym.

W „Opowieściach Czasu snu” efemeryczne formy życia determinują tożsamość, tak samo jak w życiu kon-

cepcja działanie. Jedna z nich – historia żółtego dziecka goanny – opisuje jak:

Pewnej nocy mężczyzna śnił o sile esencji gatunku żółtej goanny i następnego dnia ta siła mu niewidzialnie asystowała podczas polowania i upolował żółtą goannę. Gdy wracał do obozu, jego żona zobaczyła, że ktoś mu towarzyszy, lecz tajemniczy kompan znikł, nim mężczyzna przybył do obozu. Tak naprawdę mięso, które mąż przyniósł było darem duchowej siły zwierzęcia i jego żona rozchorowała się zjadłszy je. Dzień później żona spostrzegła tego samego tajemniczego obcego stojącego na skale. Trzymał mały bullroarer (instrument, tworzący dźwięk przez wirowanie), którym rzucił w nią i gdy to uderzyło ją powyżej biodra, odczuła mały ból. Mąż kobiety, razem z jego teściem, wywnioskowali z tego zdarzenia, że ona pocnie dziecko żółtej goanny.

W tym zdarzeniu osobie „duchowej” została przyznana realna moc. Ta historia skupia się na ciele. Ciało jest stroną do mediacji pomiędzy światem/światatami a świadomością. Ruch pomiędzy krainą snu, życia i ciałem kobiety sugeruje, że język i przestrzeń są jednym, zrealizowanym w ciele.

Aborygeński artysta Arthur Koo-ekka Pamegan Jr. (1936 r.) jest starszym członkiem klanu Wik, starszym z ludzi Winchanam, starszym pieśniarzem i stróżem *Opowieści Snu Latającego Lisa (Flying Fox Stories)*. *Flying Fox Stories* są systemową historią połączoną ze specyficznym miejscem i dlatego, podobnie do opowieści *Place of Fire*, a może nawet bardziej szczegółowo, opowiada w detalach o czynach dwóch braci i opisuje kary, jakie na nich spadły za złamanie prawa. Obie te historie i *Yellow Goanna Stories* opisują meta-



Arthur Koo-ekka Pamegan Jr.,
Flying Fox Story Place

forycznie zjawisko wcielenia się formy duchowej, będącej w ciągłej zmianie. *Flying Fox Stories* jest świętym sekretem i jest reprezentowana w pieśniach, projektach multimedialnych i rzeźbie, które zostały przekazane Pamegan Juniorowi przez jego ojca. On sam rozpoczął jej opowiadanie w swej sztuce w 1962 r. Oczywiście jest, że Pamegan Jr. nie jest ich autorem i nie pretenduje do tego. O swej pracy jako artysta i stróż *Flying Fox*

Stories Arthur Pamegan Jr mówi, że: *Mój ojciec i brat przekazał mi je. I ja nie mogę tego zatrzymać. Przekazuję je moim synom, oni przekazają je swoim dzieciom w przyszłości. Nie możemy tego zatrzymać, ponieważ to jest nasze życie – one utrzymują nas przy życiu. [...] Są konstrukcją naszego klanu i nie wolno nam ich ani roztrwonić, ani zniszczyć.*

Podczas gdy istnieją zewnętrzne reguły mówiące o tym, jak opowieść

Kamienny krąg, Gumiluguru
Aboriginal Stone Arrangement



Wszystkie te trzy opowieści przekazują prawa o pożywieniu, zwyczajach i związkach rodzinnych. Są opisem granic klanu, świętych miejsc i wskazówkami dla działań zsynchronizowanych z porami roku

powinna być prezentowana w różnych formach narracji, to w swej instalacji Pambegan przedstawił jeden ze swych punktów widzenia konstrukcji klanowych. Wyjaśnił w dokumentacji z 2002 r., że instalacja *Flying Fox Stories*, którą stworzył w tym samym roku co *Pictured*, jest dwa razy większa od oryginału, którego uczył go jego ojciec. To wyznaczenie uwiarygodnia koncepcję, że oprócz dziedzicznej formy bazo-wej, która jest zachowywana przez generację strażników historii *Czasu Snu*, jest tam również przestrzeń dla ograniczonej interpretacji i adaptacji przez opowiadające jednostki.

Opowieść *Co Stało Się w Palenisku* z klanu Walpiri, opowiedziana przez Uni Nampijinpa, określa swą tożsamość przez opowiadanie i kraj pochodzenia. W tej opowieści ojciec oszukuje swych dwóch dorosłych synów, że jest ślepy i wysłał ich samodzielnie na łowy. W ukryciu podgląda ich, jak odchodzą, i gdy są już daleko, sam również poluje. Gdy ojciec polował sam, często słyszał głos dziecka kangura, jego totemicznego zwierzęcia. Pewnego dnia bracia upolowali święte zwierzę ojca i przynieśli mu jego mięso. Nie spostrzegł, że było to mięso totemicznego zwierzęcia i je zjadł. W nocy ojciec wyszedł poza

obóz. Usiadł i nasłuchiwał głosu kangura. Nadaremno. Po dwóch nocach zrozumiał, że jego synowie zabili świętego kangura i tak się rozżościli, że wzniecił ogień w obozie. Kiedy synowie wrócili do domu z polowania, zobaczyli, że wszystko płonie; oni obaj się tu urodzili, ich własny dom gorzał, gasili go i gasili, a on nieustannie płonął i płonął. Uciekli. Historia przenosi się do kraju Pitjatjantjara. Tam jest ona kontynuowana. Pewnego dnia bracia chcieli wrócić, lecz zataczali się w agonii... przestali oddychać. To miejsce należy do ludzi. To jest święte miejsce. Ta opowieść jest przedstawiana w tańcu, pieśni i obrazach tym, którzy nabywają inicjacyjną wiedzę. Pokaz tańca łączy się z obrazami na ciele tancerza, dekoracjami i świętymi obiektami.

Wszystkie te trzy opowieści przekazują prawa i reguły zdobywania pożywienia, wiedzę o zwyczajach i związkach rodzinnych. Są opisem granic klanu, świętych miejsc i wskazówkami dla działań zsynchronizowanych z porami roku. Dla inicjowanych opowieść „Co Stało Się w Palenisku” zakreśla obszar w rodzaju mapy, lecz z dynamizmem nie możliwym do oddania w statycznej formie. Główną siłą tworzącą tą opowieść jest ruch

postaci w przestrzeni. Obrazowana przestrzeń i „realność” są równolegle wypełniane niewidzialnymi siłami, istotami i magią, która musi być poznana i wynegocjowana, o ile równowaga ma być osiągnięta. Te siły nakładają się razem na męską rolę w klanie i jego odpowiedzialność w społeczności.

Aborygeńskie opowieści są reprezentowane w dźwięku, plastyce, grafice i formach wokalnych. Różne formy medialne łączą się w ceremoniach, które odbywają się w określonych regułami przestrzeni i czasie. Przedstawianie opowieści nie jest ustalone w czasie w taki sam sposób jak pisarstwo lub pre-cyfrowe obrazy, przeciwnie, są bytami, które przynależą do kraju i do ludzi tam żyjących. Jak zaznaczył Arthur Pambegan, nie możemy zatrzymać się, ponieważ to jest nasze życie – to utrzymuje nas przy życiu. Opowieść jest realnością codzienności i to sprawia, że opowieść żyje. Przypomnijmy słowa Deborah Bird Rose, że *Opowieści Czas Snu* są aktualizowanym przemijaniem w terażniejszości. Kontekst implikowany przez przemijanie w terażniejszości jest dynamicznym, żywym językiem bazującym na mediach, które funkcjonują dla utrzymania rzeczywistości. Ten

dynamizm jest również obecny w mediach cyfrowych.

Cyfrowe media kwestionują ustalone idee narracji Zachodu. Rola komputera w grach i systemy mediacji GIS są międzyzależne i przenikające się. Uczestniczą w przestrzennie określonej siatce, która czasowo określa zarówno tradycje aborygeńskiej historii, jak i media cyfrowe. Ucieleśniona terażniejszość jest kluczowym punktem dla obu tych systemów opowiadań. W obu uczestnicy wchodzą w historię i odnawiają ją przez swe uczestnictwo opierające się o reguły formy. Ruch postaci przez przestrzeń motywuje współ-kreatywną reprezentację zamiast po prostu przemijania czasu. Każdego razu, gdy interaktywne, cyfrowe historie są rozwijane, wraz z opowiadaniem zostają one na nowo zregenerowane. Jest ważne, jak tworzymy kulturę, jak organizujemy się w sieci i jak wypracowujemy reguły związane z tymi systemami, bo to wyznacza to, jak rozumiemy samych siebie. Przez uczenie się od innych alternatywnych modeli kulturowych możemy skonstruować obszerniejszy i bardziej złożony dialog wokół cyfrowych mediów, które stają się nowymi alegoriami dla „rzeczywistości”. ●

Jeremy Hight

HEREZJA MIEJSCA

Krajobraz jest mapą. Nasze historie panik, strachu, dezorientacji związane ze zmianą miejsca pobytu i ich próby usunięcia w zapomnienie: wszystko to jest mapą.

Wszystkie miejsca są pełne niewidzialnych poziomów: w czasie, minionych zdarzeń, miejsc opuszczonych, upadłych lub nawet pozostałościami, lecz z duchami byłych rezonansów i ludzi.

Rozwój mediów lokacyjnych czyni to możliwym. Natura bezprzewodowych sygnałów i informacji GPS, które są odbierane jednocześnie na wielu laptopach i telefonach komórkowych, jest przyczyną, dla której mogą one zostać nałożone na geograficzne miejsce bezzwłocznie. Krajobraz geograficzny może nie zgadzać się z otrzymaną mapą informacji o miejscu, może odsłaniać fakty mniej znane lub oddalone w czasie i być czytelna dopiero po zrozumieniu jej, nakierowanych na życie i historię, ładunku ważnych informacji.

Protest jest zdarzeniem, które żyje fizycznie w jednym lub wielu miejscach. Informacje nabierają rozgłosu tak szybko, jak są transmitowane przez różne kanały informacyjne, czasem we fragmentach w oficjalnych mediach (zwykle jako zajawki i z najmniejszą ilością powtórzeń). Przekaz medialny jest zazwyczaj po fakcie i daleko od miejsca zaistnienia protestu. Pliki dźwiękowe związane z miejscem są bardziej stale (przez lata, aż technologia stanie się przestarzała) i informuje przestrzeń w każdej chwili. Każdy

posiadający telefon komórkowy może odsłuchać warstwy miejsca w czasie, gdy przemijają.

Wszystkie miejsca są pełne niewidzialnych warstw powstałych w czasie, które tworzą minione zdarzenia, opuszczone przestrzenie, ruiny z duchami rezonansów byłych zdarzeń i ludzi. Miejsce jest aktywną przestrzenią informacyjną: gdziekolwiek staniesz, przekazuje ci niewidzialne historie i wiedzę uspioną w ziemi pod twymi stopami. Telefon komórkowy może łączyć zagubione warstwy tego, co odeszło

dawno temu jako sygnały zawierające dźwięki, znaki, zdjęcia i nawet wideo tego, co chcemy odczytać z historii miejsca.

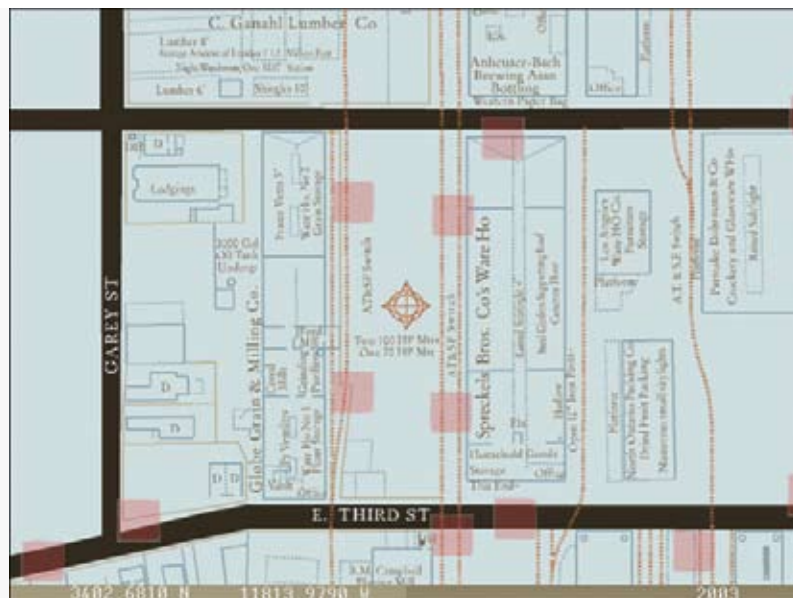
Głosy o indywidualnie zaznaczonych niesprawiedliwościach i tragediach lub przeciwnie – o pozytywnych skutkach walki i sukcesu lokalnych społeczności mogą zostać połączone z miejscem.

Przykładem tego typu badania miejsc o szczególnej historii w USA może być niezrealizowany projekt „Manzanar”, który prezentowałby jeden z japońskich miast-oboźni

TECHNOLOGIA

Telefon odbiera sygnał, który został wysłany w konkretne miejsce. Wszystko, czego potrzeba, to dostępny telefon. Wszelka informacja została już zebrana (niskimi kosztami) przez tych zainteresowanych w rozbudzeniu świadomości. Dźwięk i przewijanie informacji (co nie jest zaawansowane technologicznie i jest tanie) może sprzyjać powiązaniu danej informacji z miejscem jej powstania. Procedury te mogą dotyczyć zatłoczonych miast i tych normalniejszych ulic, ale to pozwala na artykułowanie protestów, skłaniać do natychmiastowej reakcji.





1-2. Autor w trakcie realizacji projektu

internowania dla Amerykanów z czasów II wojny światowej. Miejsce to obecnie jest jałową ziemią z małym centrum turystycznym i paroma delirycznymi ruinami współczesnego miasta/ więzienia, w którym trzymano tysiące jeńców. Obecny stan jest smutną metaforą tego co było. Jałowy krajobraz i patetyczne wspomnienia turystów są jedynie dalszym wymazywaniem tego, co było naprawdę i implikują stłumienie przez zniekształcenie. Projekt mógłby być wykonany przy użyciu GPS i zawierać wszystkie autentyczne, archiwalne informacje o zdarzeniach, zdjęcia, rysunki, filmy o więzionych ludziach, zmuszonych latami mieszkać tam w drewnianych barakach. Samo miejsce będzie skłaniać do poruszania się tam jak w nawigacji po tym, co musi być, ze względu na swą wartość humanistyczną, zapamiętane.

Nabywanie historycznej wiedzy musi wyjść poza czytanie książek w fizycznej izolacji od miejsc, których dotyczą. Różnorodne projekty mogą być rozwijane w odniesieniu do tego samego miejsca. To przysparza dużej ilości informacji i sprzyja różnorodności przekazu. Specyficzna natura projektu pozwala na wgłębianie się w wiele jego warstw. W projekcie „Manzanar” połączy

się informacje z II wojny światowej, tragiczna strzelanina do protestujących w 1957 r., losy tego miasta i jego mieszkańcy po 1968 r. oraz niebezpieczny chemiczny wylew z międzynarodowego koncernu w 1989 r.

Praca nad projektem połączy naukowców, historyków, artystów etc. Utylizacja wszystkich typów informowania może być korzeniem narracji. Mogą one być klasyczną narracją słowną, mieszanką tekstu i zdjęć, wideo etc. Nie jest ważne intelektualne przygotowanie odbiorców, ale siła czystego doświadczenia.

Autorytatywnemu głosowi intelektualnego dyskursu przeciwstawia się intuicyjny pęd do tworzenia dzieł, które mówią o konkretnym miejscu, zdarzeniach, ważnych zgubionych w czasie warstwach historycznych miejsca. Zamiast głosu autorytetu tym, co potrzebne, jest głos dzieł i miejsc samych w sobie: informacja, artystyczne użycie języka i obrazu, i przede wszystkim przekonanie do bycia w realnym miejscu. Przez zgubienie wewnętrznego dystansu i ostatecznie autorytatywnego głosu osądającego odbiorca osiąga większą wolność w obiektywnym postrzeganiu zdarzeń, faktów i energii samego miejsca.

To jest punkt widzenia, przez przyjęcie którego teraz samo miejsce może mówić, co powinno być poznane, co było niesłusznie przez lata lekceważone, co nie było bronione tak, jak to było konieczne i dopiero teraz zostało w pełni docenione. Historia jest wielopoziomowa, nie w archeologicznym rozumieniu słowa warstwa, okres i ich artefaktów, lecz przez to, co zostało wyparte w krótkiej pamięci powszechnej historii. Ta obecnie proponowana herezja poznawania przeszłości może ożywić zbiorową pamięć.

Historia bywa opowiadana przez wiele głosów. Kontekst zmienia się nieustannie, tak samo jak czas. Intelktualiści, artyści, autochtoni: czyja wiedza o zdarzeniach jest tą prawdziwą, czyj sposób widzenia wiarygodny, czy te głosy muszą być zlokalizowane w miejscach, aby miały rację? Historie mogą się wylaniać z samego przebywania tam, gdzie opuszczony budynek zamienia się w ruinę, gdzie teraz jest pustka zamiast minionych zdarzeń, zebrań, architektury rozbitej przez czas. Zamieszanie może być efektem chaosu terażniejszości, wartkiego strumienia informacji, dezinformacji, medialnych uprzedzeń, rozmytego nadmiaru. Z czasem ta

teraźniejszość może rozjaśnić się, może być ujmowana mądrzej, głębiej i nawet martwe przedmioty i ciche szmery mogą przejmującym reżonansem i czystą wibracją opowiadać o czasie minionym.

Technologia jest bardzo prosta. Telefon komórkowy odbiera sygnał, który został wysłany do miejsca, w którym przebywa badający. Informacja została stworzona przez zainteresowanych w rozbudzeniu świadomości historycznej. Użycie dźwięku i interaktywnego tekstu jest szczególnie proste technologicznie i tanie, co pozwala łatwo związać informację z każdym miejscem przez zaistnienie w nim.

Są zdarzenia – jakieś herezje lub protesty – które niestety przeminęły, a w oficjalnych mediach są konsekwentnie przemilczane. Musi być sposób, aby nagłośnić to, co powinno być słyszane przez tych, którzy chcą to poznać i przez tych, którzy nie są tego świadomi. Nigdy wcześniej technologia nie była użyta w akcie protestu wobec niewiedzy o czasach minionych i model ten trwa niezmienny przez dziesięciolecia.

Nadszedł czas na zmiany. ●

→ Tanja Ostojic i Marina Griznic, **Politics of Queer Curatorial Positions**, 2003



Marko Stamkovic

I will be your Angel:

PERFORMANCE POST-SOCJALISTYCZNEGO CIAŁA NA ZACHODZIE

Wschód jest ciałem, które funkcjonuje mizernie; Zachód reprezentuje doskonałe ciało. Lecz zaletą słabo funkcjonującego ciała, które nie jest atrakcyjne, ani wspaniale rozwinięte, jest to, że jest w stanie zrozumieć doskonałe ciało. Nasze (ubogo funkcjonujące) ciało jest o wiele bardziej progresywną maszyną, ponieważ możemy zintegrować obie pozycje w naszej świadomości, co czyni nas o wiele bardziej elastycznymi od ciała, które ma wszystko”.

[Marina Griznic]

- „I will be your Angel” – to tytuł performance **Tanji Ostojic** – Serbki mieszkającej w Berlinie, zrealizowany w 2001 r. na otwarciu 49. Biennale Weneckiego.
- Performance zawierał trzy określone figury kluczowe – „artystkę”, „kuratora”, „widzów”. „Artystką” była sama Tanja Ostojic, kobieta około lat 30, grająca rolę Anioła przygotowanego do eskortowania i którego misją było kurtuazyjne kierowanie swoim męskim partnerem. „Kuratorem” był sam Harald Szeeman, dyrektor 49. Biennale weneckiego, grający zawodowo rolę głównego kuratora w ramach tej najbardziej prestiżowej manifestacji sztuki współczesnej. Te dwie role zostały określone jako dwa skrajne bieguny, między którymi został ustalony performance. Widzowie, przypuszczalnie mieszanina przypadkowej publiczności – tej obecnej na wszystkich wydarzeniach, na których pojawia się kurator i przedstawia się swoim kolegom, gościom, dziennikarzom, i po prostu przypadkowi przechodnie obecni, gdy zdarzenie zostało zapowiedziane; czas i miejsce pojawienia się kuratora wspólnie z Aniołem Stróżem było utrzymane w tajemnicy.
- Sekret performance został dyskretnie ujawniony przez charakter zaproszenia w formie pocztówki nazwanej jak malewiczowski słynny obraz *Black Square on White*, pokazującej jedynie mały, owłosiony kłęb włosów, kojarzący się z ustylizowanym wąsem spoczywającym na białym tle. Poza samym performancem, kwadrat ten został mianowany do bycia oficjalną częścią pokazu Biennale i zapowiedziano, że tylko jedna osoba może go zobaczyć – sam kurator Biennale.
- „Ukryty Malewicz”, będący niedostępny dziennikarzom, zakazany do oglądania publiczności przez decyzję samej artystki, która posiadała go, ukrytego w taktycznym miejscu (tj. między nogami), opatrzony ekskluzywnym prawem do obejrzenia wyłącznie przez „jednego” ucieleśnionego w samym Szeemanie. Czym była ta dziwna gra pomiędzy Ostojic a Szeemanem i Malewiczem? Co miała sprowokować, jaki rodzaj efektu stworzyć,

grając z instytucją przedstawiającą zdarzenia (Biennale), Mistrzem zdarzenia (Dyrektor) i nieprzewidywalnym ukrytym dziełem sztuki – kobiecymi włosami fonowymi ułożonymi w kwadrat (Artystka)?

→ Rosa Lee Goldberg, która jest pionierem w studiach nad sztuką performance (autorka historycznej

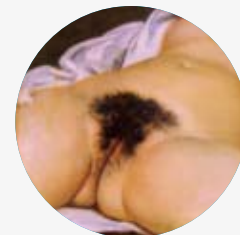


pozycji na ten temat pt. *Performance Art*), podaje współczesną wersję swej interpretacji sztuki performance we wstępie do swej najnowszej książki: To jest coś, co jest środkiem

walki politycznej i intelektualnej o zmiany kulturowe w większości większych miast Europy, Japonii, USA, w których mógł być oglądany performance. Bogate w metafory i symbolizm wczesne performance art były reakcją na dekadę, w której ślady powojennej traumy były wymazywane przez rozszerzający się konsumpcjonizm po obu stronach Atlantyku. Były przedłużeniem gestu Dada i futurystów, który świadomie ośmieszał tradycyjną sztukę akademicką i przenosił cel sztuki w domenę publicznej konfrontacji. (...) Istotna dla tych artystów, chcących być bezpośrednio zaangażowanymi w społeczne niepokoję swych czasów i interakcje z publicznością, była „żywa sztuka”, która także oferowała szczególną rolę dla artysty – jako aktywisty, szamana i prowokatora. Ten radykalizm w polaryzowaniu sztuki i życia, polityki i estetyki akcji w tym samym czasie wskazuje (poza wcześniej wzmiankowanym rozróżnieniem prowokowanym przez globalny konsumpcjonizm) ostatecznie dwie ważne rzeczy: jedna jest związana z historycznie czynną awangardą, która legitymuje się warunkiem kontynuacji specyficznego, prowokującego zachowania artysty, które dziś rozpoznajemy jako performance, i z drugiej strony rolę artysty performance jako aktywisty, jako kogoś działającego z szacunkiem dla całej historii awangardy, lecz z nową koncentracją na

czasie i przestrzeni, ponieważ sztuka performance została rozwinięta w specyficznych okolicznościach powojennych i neoawangardowych.

- Jednym z takich przykładów jest Tanja Ostojic, niezależna artystka zamieszkała w Belgradzie i Berlinie, aktywna w performance art, internecie, wideo, fotografii, teatrze i pisarstwie. Jej najbardziej znane projekty (*Personal Space2* – Manifesta, *Looking for husband with EU pass* – interaktywny projekt internetowy, *Strategies of success* – 49. Biennale Weneckie) odchodzą od drogi utartej przez współczesną sztukę i są postrzegane i produkowane w warunkach rzeczywistości społecznej. Postawa Ostojic dostarcza wizualnego świadectwa koncepcji samokreacji artysty w procesie produkcji współczesnej sztuki. Jak powiedziała Gerald Rauning, to jest koncepcja obejmująca radykalne przesunięcie pozycji nie tylko w produkcji sztuki, lecz również w jej recepcji. Przez samo-adresowanie refleksji jako artystka Ostojic przede wszystkim mierzy w krytyczne badanie dla ustalenia strukturalnego sposobu podtrzymania obecnej rzeczywistości przenikającej rynek ekonomii i systemu sztuki samej w sobie.
- Performance Ostojic *I will be your Angel* (2001) jest skoncentrowany na zredukowanym i precyzyjnie określonym związku między dwoma rolami: kobiety (artystka) i mężczyzna (kurator). Jako część jej długookresowego projektu *Strategies of success*, ten performance jest tematycznie związany z osobą Ostojic, jest próbą przeanalizowania złożonego tematu zajmującego się „relacją klas” wewnątrz współczesnego systemu sztuki. W czasach radykalnego przenoszenia uwagi na seksualność, jej projekt (zgodnie ze zdaniem słowiańskiej artystki, filozofa, teoretyka Mariny Griznic) uwidacznia publiczności dokładnie libidinalne związki pomiędzy artystą i kuratorem, wypracowuje ponad-identyfikacyjne strategie wewnątrz nieczystych instytucji sztuki. To daje w efekcie krytyczną analizę sfery racjonalnej we współczesnej kulturze i sztuce. Odkąd kuratorowanie i przygotowywanie wystaw przez ostatnie



← Tanja Ostojic, **Untitled**, 2004, satyra obrazu Gustave'a Courbета, **Pochodzenie świata**, 1866, olej na płótnie, 46 × 55 cm, Muzeum d'Orsay ↑

← Tanja Ostojic, **Looking for a Husband with EU Passport**, interaktywny projekt internetowy, foto: Borut Krajnc

dziesięciolecia rozwinęło się w rozpoznawalną praktykę kulturową (z jednej strony zajmującą się obecnością, refleksją nad oraz interpretacją sztuki, z drugiej strony z aktywnym produkowaniem znaczenia), rolę kuratora jest teraz bycie zdefiniowanym przez twórcze, konstruktywne metody tworzenia właściwych kombinacji ludzi i przez to pozycjonowanie dominujących wartości wewnątrz struktur sił w świecie sztuki (i konsekwentne ustanowienie kontroli) oraz także konstruowanie obrazu samego zawodu artysty. Projekty Ostojic demaskują tę hybrydową twarz współczesnego kuratorowania przez postawienie drapieżnego pytania: jaka logika działa poza procesem konstruowania wystaw i jaka jest globalna przestrzeń sztuki będąca widzianą i konstruowaną z akceptacją dla uczestnictwa w niej współczesnego kuratora?

- Przez podkreślenie „kobiecego” charakteru jej projektu, podczas symulowania słynnego Malewiczowskiego *Kwadratu*, Ostojic nie jest przeciw, walcząc z tradycyjnie akceptowanym i wciąż dominującym męskim dyskursem w sferze publicznej działalności (tak artystycznej, jak i politycznej). Co jest szczególne, to to, że jej otwarcie przyjęty punkt widzenia ku artykulacji kobiecej dyskursywnej praktyki również podaje w wątpliwość coś innego: sposób obecnej „ekskluzywności” jest możliwy do postrzegania wewnątrz zbioru ekskluzywnego danatowanych w przeszłości w erze zdominowanej przez hegemoniczne wzory męskie. To również akcentuje przeważającą obecność aktualnych „ekskluzywności” pochodzących z ostatnio zdemokratyzowanego (lecz wciąż egzotycznego) 3 Świata i oferowanego do oglądu dla „Innego” przez perspektywę globalnej dynamiki artystycznej i artystycznych przetasowań.
- Pozycja artystyczna Ostojic może być interpretowana jako pozycja artysty wykorzenionego na trzy sposoby.

- Po pierwsze, jako artysta, który (przez jej akademickie wykształcenie i społeczne uformowanie) nie należy do aktualnej przestrzeni, gdzie obecnie rozwija swoją zawodową karierę i gdzie działa przez jej twórcze, aktywistyczne i pokazowe zaangażowanie (tutaj odnosząc się do jej zewnętrznego, wschodnioeuropejskiego statusu artysty jako istoty politycznej – która albo przez swą własną decyzję, albo zmuszona – została wysiedlona z przestrzeni ideologicznej (opuściła w 1990 r. Belgrad) do innej przestrzeni, tj. kapitalistycznego Berlina).
- Po drugie, jako artystka, która przekracza granice tak zwanego (kapitalistycznego) Świata wewnątrz granic tego świata, przez jej ciągłą gotowość do działania w sposób autentyczny, przekraczając fundamentalną fantazję jako ponad-indywidualną strategię (jak M. Griznic zinterpretowałyby syntagmą Zizeka). Ostojic w tym rozumieniu świadomie akceptuje i gromadzi subwersywne gesty eliminowania granic pomiędzy różnymi pozycjami struktur – sił pomiędzy obsceniczną sztuką współczesną (zgodnie z Griznic), ponieważ zdecydowała się działać otwarcie w publicznej sferze przeciw wszechmocnemu mechanizmowi utrzymującemu tę strukturę. Ona dosłownie powtarza rytuał inicjacji (małego artysty z peryferii do świata wielkich zdarzeń artystycznych), bazując na osobiście rozwiniętych strategiach zbliżania się ku centralnie usytuowanym obrońcom globalnego świata. Dlatego przedstawia akt całkowicie wymyślonej identyfikacji z „Innym”, do którego to adresuje i z którym zaczyna związek wyartykułowanej publicznej wymiany. Oto jak pozycja artysty zależy wprost od akceptacji warunków ukształtowanych przez przewartościowany późny kapitalizm i jego rynkowe reguły. Tym samym artysta sprzeciwia się pozycji adaptowanego podmiotu (adaptowanego z jego/jej narodowego kontekstu, w tym przypadku Wschodniej Europy) i nie chce uznać praw, które są w ten sposób demaskowane, i dzięki czemu są utrzymywane związki między podmiotowością i kontrolą, zasadnicze dla funkcjonalności mechanizmu wewnątrz rynku sztuki.

- Po trzecie, Ostojic została rozpoznana jako feministyczna artystka, która odmawia uznania osobistego prawa do odróżniania siebie od jej męskich kolegów. Ona chroni i walczy o pozycję kobiety w sferze globalnej kultury i artystycznego subsystemu. Jej życzenie wcielenia do wewnątrz jej projektu możliwości seksualnej interakcji z męskim kuratorem (najważniejszego wydarzenia manifestacji współczesnej sztuki) eksplikuje i wnosi razem jej profesjonalny związek z libidinalnym związkiem inherentnym do systemu sztuki jako takiego. Umiejscowienie siebie jako eskorty wewnątrz „handlu ludzkim ciałem” (importowanym ze Wschodu na Zachód jako tani towar) jako kluczowa metafora post-socjalizmu ironizuje obecną polityczną sytuację transformowanych związków w zjednoczonej, nowej Europie, gdzie (po upadku totalitaryzmu) peryferyjne (wcześniej kraje komunistyczne) zbliżyły się do zachodniej części Europy (zgodnie postrzeganej jako centralne terytorium, w którym zostały skumulowane kapitał i siła). Nośność kontekstu (dwojakiego: artystycznego i politycznego) jest tu dlatego nie bez znaczenia.
- Performance Ostojic odchodzi od historycznie rozumianej formy akcji performance jako artystycznego „zachowania” (w sensie lat 70.), lecz są świadomie „wymiejscowione” z historycznego kontekstu ku przestrzeniom precyzyjnej i programowej akcji politycznej w dzisiejszej kolektywnej, publicznej sferze. To coś, czego jej projekty naprawdę dotyczą, jest nie tylko związane ze statusem artysty (i/lub kuratora) wewnątrz systemu sztuki. To jest bardziej nakierowane na proces wyłączenia kogoś (na bazie czasu) jako uczestnika w systemie sztuki w porządku radykalnych zmian w jądrze systemu. Są otwartym i krytycznym badaniem warunków, które tworzą system jego obrony i mechanizmy utrzymywania; są o wszystkich jego zastanych elementach, tak w świecie sztuki, jak i w globalnej polityce, utrzymującej ten aparat w działaniu podczas procesu kontroli kryteriów i reguł koniecznych do funkcjonowania każdego systemu. ●

Sachiko Hayashi

POZA TECHNOLOGIA

Wynalazek mikroprocesora w połowie lat 70. spowodował, że personalne komputery stały się osiągalne dla prywatnych użytkowników.

Mikroprocesor nie tylko obniżył koszt komputera, lecz również jego wielkość przy jednoczesnym wzroście jego możliwości obliczeniowych. GUI spowodowały wzrost użycia komputerów przez laików, pozwalając im na używanie komputera bez znajomości języków programowania. Przez wzrastający udział PC w biurze i domach stał się on częścią naszej codzienności, prowokując magazyn TIMES do uznania PC za Osobę Roku 1982. Ewolucje komputerów w aspekcie wielkości i mocy obliczeniowych zaznaczyły charakter powstawania „Cyfrowej Rewolucji”, która różnym rodzajom zjawisk reprodukowalnych, które do tej pory były przechowywane w takich mediach jak np. książka drukowana, fotografia, płyta gramofonowa, pozwoliła na to, aby zostały przechowywane, przenoszone i kopiowane w zunifikowanym cyfrowym formacie. Pojawienie się stron www i pierwszych graficznych przeglądarek MOSAIC spowodowało szybki rozwój technologii, który pozwolił nam w latach 90. na oglądanie świata przez sieć digitalnych połączeń hipertekstualnych. Obecnie strony www to przede wszystkim globalne archiwum naszej intelektualnej twórczości.

W tym cyfrowym środowisku większość informacji naszej umysłowej pracy może być szybko znaleziona i skopiowana metodą „copy and paste” lub „download”; te sposoby robienia cyfrowych duplikatów szybko znalazły swój sposób istnienia w kulturze próbkowania (*sampling culture*). Dziś termin „sampling” jest identyfikowany wyłącznie z cyfrowym samplowaniem. Inną zrealizowaną komputerową możliwością, czyniącą z Internetu wirtualną przestrzeń do kolaboracyjnej twórczości, a wynikłą z funkcji uaktualniania stron sieciowych przez kasowanie, przepisywanie lub zmianę ich zawartości, jest poprzez ciągle dopisywanie i umożliwienie kolaboracyjnej redakcji WIKIPEDIA.

Niniejszy esej jest próbą przedstawienia paru wątków przemyśleń, które mogą zostać wykorzystane do zrozumienia tych kulturowych trendów przez zbadanie historycznego zaplecza i warunków, w których się pojawiły.

WCZESNY SAMPLING

Sampling jest metodą, której pochodzenie ściśle wiąże się z muzyką konkretną, szczególnie z Pierrem Schaefferem, który eksperymentował z zarejestrowanym dźwiękiem w latach 40. Był pierw-

szym kompozytorem, który tworzył muzykę przez edytowanie razem fragmentów nagranych na taśmę magnetyczną; dziś uważany jest za protoplastę takich metod edycji jak odtwarzanie taśmy od tyłu, zwalnianie, przyspieszanie, sklejanie etc. Wszystkie te metody są teraz normalnością przy kreowaniu współczesnej muzyki elektroakustycznej. Dźwięki otrzymywane w ten sposób tworzą coś innego jakościowo niż surowy materiał źródłowy i sposoby manipulacji w sferze taśmy magnetycznej stały się głównym impulsem sposobów produkowania i komponowania muzyki elektronicznej.

W sztuce technika „samplingu” pojawiała się pod różnymi nazwami. Już w połowie lat 80. XIX w. fotografowie eksperymentowali z kompozytową fotografią („drukowanie kombinatoryczne”) przez cięcie i składanie razem dużej ilości fotografii. W manierze przypominającej nam współczesne nagrania muzy-

jest często niedobry do obrazu, jak np. gdy huk eksplozji towarzyszy upadkowi wieży kościelnej. Jest także przy okazji oderwany od obrazu, gdy np. tykanie zegara jest słyszane przy zdjęciach przemysłowej produkcji. Vertov był i jest często nagradzany za kreatywne użycie nowego medium w filmie, którym jest kolaż dźwiękowy jako ścieżka dźwiękowa.

WSPÓŁCZESNE SAMLOWANIE I ODWZOROWYWANIE

Podczas gdy sampling w muzyce stawał się przez lata coraz bardziej powszedni dzięki wpływowi muzyki konkretnej i minimalizmowi oraz praktykom twórczego nurtu popu, m.in. Beatlesom, sprzęt samplujący podobnie jak instrumenty elektroniczne stał się nie tylko lepszy, lecz również bardziej dostępny. Z tego powodu w latach 80. zauważyliśmy nagły wzrost artystów hiphopowych, używających samplingu jako głównego sposobu kreacji



Używanie samplowanego materiału znaczyło, że ten materiał został zmodyfikowany i/lub przekształcony, aby stworzyć unikalne dzieło sztuki

ki poważnej, w której sekcje perfekcyjnie nagranych sekwencji utworu były następnie składane razem na komputerze. Henry Peach Robison wykonywał swoje fotografie z różnych części innych fotografii, które perfekcyjnie realizowały jego wizję, działając w porządku – najpierw szkic, potem fotografia. Np. jego *Fading Away* (1858 r.), podobnie jak wiele innych jego prac, jest kompozycją zdjęć pochodzących z różnych fotografii. Wiktorianie lubili absurdalność efektu złożonych razem różnych fotografii, jak np. głowa nałożona na inny tułów; to stało się pierwowzorem techniki fotomontażu. Techniki kolażowe pojawiły się w malarstwie Picassa. *Still live with chair Caning* (1912) to obraz olejny z elementem ceraty przyszytej do kanwy. Niedługo potem berlińscy dadaści użyli terminu „fotomontaż”, który zapoczątkował kolaż i złożone techniki fotograficzne. Innym wyrazistym przykładem jest materiał, który został użyty w pierwszym filmie dźwiękowym autorstwa Dzigi Vertova z 1930 r. pt. *Entuzjazm*. W tym filmie Vertov wykorzystuje parę efektów wizualnych, takich jak deformacja, przestawienie, odwrócenie taśmy filmowej czy kakofonię kolaży pojedynczych ujęć. Dźwięk

muzyki. Gdy didżeje DUB, kultury wywodzącej się z Jamajki, przenieśli się do Bronxu, kultura samplingu rozkwitła w kulturę hiphopu, która w późnych latach 70. weszła w główny nurt muzyki pop. Metody samplingu rozszerzyły się wtedy od sposobów pierwszych manipulacji z samplowanym surowcem w latach narodzin tej techniki po sposoby, jak inni artyści hiphopowi zaczęli wykorzystywać znane pasaża muzyczne, frazy i sekwencje. Od tego czasu używanie samplowanego materiału znaczyło, że materiał źródłowy został zedytowany, zmodyfikowany i/lub przekształcony, aby stworzyć unikalne dzieło sztuki: ponadto artyści hiphop wykorzystywali fakt, że samplowany materiał innych autorów był w rzeczy samej dobrze przez wielu słuchaczy rozpoznawany. Przesunęli w ten sposób naszą uwagę z tego, jak może być technicznie wykorzystany samplowany materiał, na to, czym dzielimy się wspólnie przez nasze odniesienia do historii kultury i muzyki pop. „Rozpoznawanie, dzielenie się, nawiązywanie” stało się zmiennym kluczem, i sampling został wykorzystany do dekonstrukcji i reorganizacji tego, czego wspólnie doświadczyliśmy.



Foto: Serge Lido, www.swipnet.se

1 **Sampling** jest metodą, której pochodzenie jest ściśle związane z muzyką konkretną, szczególnie z Pierrem Schaefferem, który eksperymentował z zarejestrowanym dźwiękiem w latach 40. Był pierwszym kompozytorem, który tworzył muzykę przez edytowanie razem fragmentów nagranych na taśmę magnetyczną; dziś uważany jest za protoplastę takich metod jak odtwarzanie taśmy od tyłu, zwalnianie, przyspieszanie, sklejanie etc.



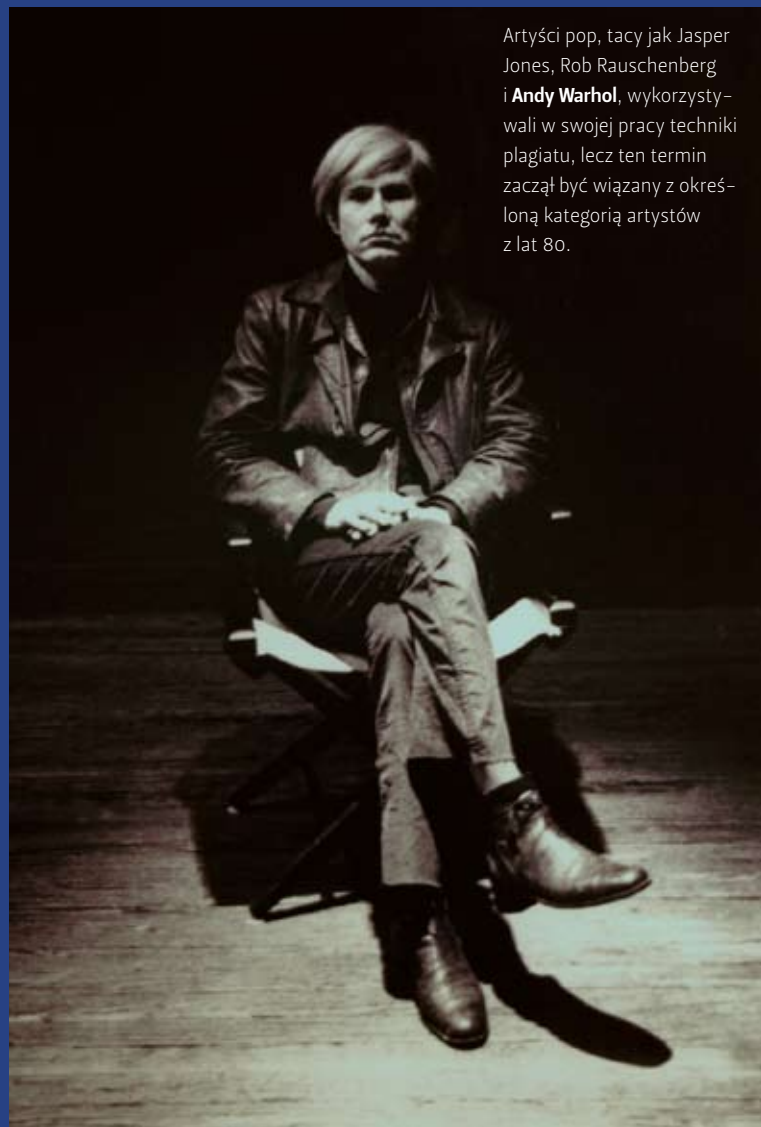
Foto: Serge Lido, www.swipnet.se

2 Techniki kolażowe pojawiły się w malarstwie Picassa: *Still live with chair Caning* (1912) z elementem ceraty przyszytej do kanwy, podczas gdy niedługo potem berlińscy dadaści użyli terminu „**fotomontaż**”, który zapoczątkował kolaż i złożone techniki fotograficzne. Zgadza się dzisiaj, że termin „sampling” bierze swój początek w pracach Picassa z 1912 r. i technikach syntetycznego kubizmu.



Foto: Kay Bell Reynal, 1952, www.wikipedia.org

3 **Plagiat** jest wzięciem czegoś, co jest czyjąś własnością, w posiadanie za lub bez zgody właściciela. Aczkolwiek wielu uważa, że plagiat był zawsze w sztuce. Pięć lat przed pojawieniem się technik kolażowych i fotomontażu Picassa, M. Duchamp wprowadził ideę „ready made” przez swoje prace *Fontanna* oraz *L.H.O.O.Q* z 1919 r. ustalili metodę współczesnego plagiatu, „która podaje w wątpliwość naturę i definicję samej sztuki”.



Andy Warhol Museum

Artyści pop, tacy jak Jasper Jones, Rob Rauschenberg i **Andy Warhol**, wykorzystywali w swojej pracy techniki plagiatu, lecz ten termin zaczął być wiązany z określoną kategorią artystów z lat 80.

W konsekwencji skłaniano się do tego, co obecnie jest klasyfikowane jako współczesny sampling, a co było określane wcześniej w sztuce jako plagiat. W pewnym sensie można nazwać współczesny sampling kombinacją wczesnego samplingu i plagiatu.

Plagiat polega na wzięciu czegoś – co jest czyjąś własnością – w posiadanie za zgodą lub bez zgody jego właściciela. Wielu uważa, że plagiat był obecny zawsze w sztuce, zgadzamy się dzisiaj również, że termin „sampling” bierze swój początek od prac Picassa z 1912 r. i technik syntetycznego kubizmu. Pięć lat wcześniej M. Duchamp wprowadził ideę „ready made” przez swoje prace *Fontanna* oraz *L.H.O.O.Q* z 1919 r. i ustalił metodę współczesnego plagiatu, która podaje w wątpliwość naturę i definicję samej sztuki. Malarze pop, tacy jak Jasper Jones, Robert Rauschenberg i Andy Warhol, wykorzystywali techniki plagiatu w swojej pracy, jednakże ten termin ściślej zaczął być wiązany z określoną kategorią artystów z lat 80., którzy kwestionowali oryginalność, autentyczność i autorstwo. W artystycznym klimacie mocno przesiąkniętym filozofią postmodernistyczną Sherie Levine, Jeff Koons i Richard Prince stali się znani jako artyści plagiatu.

POSTMODERNISTYCZNA KRYTYKA AUTORA

Romantyczny nacisk na artystę jako kreatywne źródło miał swój punkt kulminacyjny w moderni-

zmie, który postulatem autentyczności i oryginalności definiował artystę jako samoistnego geniusza. Takie pojęcie autonomicznego artysty skrytykowało w latach 60. paru filozofów, szczególnie francuskich poststrukturalistów, odnosząc się do krytyki literackiej. Kristeva, badając dialogowe zrozumienie języka wprowadzone do teoretycznych ram poststrukturalizmu przez rosyjskiego językoznawcę Bachtina,



Artyści pop, tacy jak Jasper Jones, Rob Rauschenberg i Andy Warhol, wykorzystywali techniki plagiatu w swojej pracy.

stworzyła termin „intertekstualność” (1966 r.), który przez dekady przeniknął do wielu obszarów teorii kultury. Wychodząc od faktu, że język zawsze wyprzedza w czasie artystę i przez to nieuniknione jest, że tekst jest wypełniany przez połączenia różnych pól znaczeniowych bytujących przed zastosowaniem tekstu przez autora, intertekstualność ustawia tekst w jego relacji do schedy kulturowej i czytelnika oraz do późniejszego aktu ustawienia znaczenia tekstu do wielu nici i konotacji już zamieszkałych w języku. Barthes napisał w swoim esej *Śmierć autora* (1968 r.): *tekst nie jest linią słów realizującą*

proste „teologiczne znaczenie” (informację od autora-Boga), lecz wielowymiarową przestrzeń, w której różnice pisania zlewają się i zderzają. Tekst jest siatką cytatów ściągniętych z niezliczonych centrów kultury.

Esej Foucaulta *What is an Author* z 1969 r. ma podobne podejście do interesującego nas tematu, ale jest skoncentrowany na statusie autora i jego przywileju autorstwa w dyskursie. Przez zróżnicowanie naszego użycia słowa „autor” i innych słów, takich jak „pisarz” czy „twórca znaków”, układa naszą koncepcję autora w społecznym, historycznym kontekście i wskazuje, że indywidualizacja idei jest przyczynkiem do naszego sposobu rozumienia autora. Dla Foucaulta

„autor” jest ideologicznym produktem, którego autorytet jako źródła fikcji funkcjonuje jako konstruktywna figura, która zatrzymuje swobodną cyrkulację, swobodną manipulację, swobodną kompozycję, dekompozycję i rekompozycję fikcji. Analizując rolę autora jako regulatora fikcyjnej charakterystyki naszego industrialnego i burżuazyjnego społeczeństwa, indywidualizmu i prywatnej własności, Foucault wydaje się wołać o formy kultury, w których fikcja nie byłaby limitowana przez figurę autora, lecz przez system jeszcze innych wymagań byłaby determinowana, a nawet doświadczana. ●

Małgorzata Jankowska

Ta sama, lecz o wielu twarzach

Twórczość Natalii LL to konsekwentne podążanie w głąb ludzkiej/własnej natury – natury twórczej, wolnej i nieograniczonej; wyraz fascynacji artystki „siłą ludzkiego umysłu”, „ludzkiej duchowości” i jak pisała Alicja Kępińska poddawaniu się „nieuchwytnym impulsom które skłaniają artystkę do robienia sztuki, pojmowanej jako transcendencja ku czemuś, co przekracza pracę czystego intelektu”.^[1] Dualny podział wszechświata i poszukiwanie jedności znajduje swój odpowiednik w personifikacjach kolejnych wcieleni artystki. Począwszy od wczesnych fotografii portretowych Egzystencje, Lustró (1964) aż do wizerunków z ostatniego cyklu *Erotyzm trwogi* (2004–2006) Natalia LL manifestuje w nich radość życia a zarazem „trwogę” i eschatologiczny koniec człowieka. Tworząc szczególny panteon postaci, artystka „ta sama lecz o wielu twarzach” – symboliczne i ikonograficzne uosabiając jedność ducha i ciała pojawia się jako kobieta: „obserwująca”, „wypowiadająca”, „aktywna”, „śniąca”, „rytualna”, „kosmiczna”, „symboliczna”, „pierwotna”, „oddalająca”.

Wzoru pierwszej bohaterki: „oddalającej”, której potrójny wizerunek spotykamy w fotografii *Lustro* (1964) odnajdujemy w mitologii greckiej i postaci bogini magii i czarów Hekate, wyobrażanej zazwyczaj jako kobieta o trzech obliczach. Kobieta w *Lustrze* – wydaje się odległa, nieobecna a jednak „zanurzona” w rzeczywistości świata zewnętrznego. Rozbita na płaszczyzny kompozycja fotografii, w której twarz kobiety ukazana jest w kilku pozycjach sugerując tym samym gest przenoszenia wzroku z własnego wizerunku na obserwującego widza powtarza motyw z greckiej mitologii^[2]. Hekate – chtoniczne bóstwo, pojawia się w miejscu rozchodzących się ścieżek, co symbolizowało przecinanie się światów: świata ducha i materii, ludzi i bogów, tego, co ziemskie i tego, co boskie^[3].

Lustrzany autoportret przywołuje symboliczną, złożoną interpretację lustra, o którym Mieczysław Wallis pisał iż „umożliwia oglądanie samego siebie i tym samym pomaga uświadomić nam swą odrębność cielesną i, pośrednio, psychiczną”^[4]. Lustró jako atrybut pojawiało się w literaturze i sztuce w roli potępnego atrybutu próżności, ale także medium czyniące z nas sobowtóra, kierując uwagę na obszar ukrytych, nieświadomych stanów psychicznych i duchowych^[5]. Postać z *Lustró* – współczesna Hekate rozpoczyna wędrówkę ku twórczemu spełnieniu, poszukując równorzędnego sposobu wypowiedzania myśli i emocji.

W roku 1974 pojawia się w twórczości Natalii LL kobieta „rytualna” – wolna i świadoma własnego ciała, która coraz wyraźniej zaczyna pełnić rolę medium pośredniczącego między światem zewnętrznym, sztuką a wewnętrznym obszarem przeżyć. Równocześnie rozpoczyna artystka cykl seansów – działań w czasie wykonywanych z udziałem publiczności, lub prywatnych sesji, utrwalanych na taśmie filmowej, lub fotografii. Jednym z pierwszych „seansów” był *Seans Dźwięki Sztuki* (plener w Osetnicy, 1974), w którym artystka w leśnym pejzażu, naga, z długimi, rozwianymi włosami, grała na flecie. Kobieta-natura uosabia w tym kontekście siłę i moc twórczą, gra na instrumencie z kolei odpowiada formułowaniu a raczej uwalnianiu treści. Odmiana kobiety „rytualnej” pojawiła się w seansie *Punkty Podparcia* realizowanym w Narodowym Parku w Pieninach (1978) i późniejszych seansach *Taniec Skorpiona i Lot* (1985). Artystka odgrywała w nich ziemsko-cielesną a zarazem pogańsko-rytualną boginię opisującą kolejny etap procesu rozpoznawania istoty świata realnego oraz duchowo-kosmicznej energii wszechświata^[6].

Natalia LL przyjęła postać szamanki jednoczącej się poprzez swoją cielesność z obszarem podświadomości

W roku 1978 Natalia LL przedstawiła swoje kolejne wcielenie „kobiety symbolicznej” rozpoczynając cykl *Śnienia*, w których przyjęła postać szamanki jednoczącej się poprzez swoją cielesność z obszarem podświadomości^[7]. Natalia LL powróciła w nich jako Hekate lub pogańska bogini ubrana w białą, długą tunikę i przybrana w kwiaty wianek. Tym razem jej ciało stało się pośrednikiem między obszarem snów i podświadomych marzeń a światem zewnętrznym.

Sen jest stanem, który umożliwia wejście w kolejny etap duchowego rozwoju. Jest również momentem odkrywania najskrytszych, nieświadomych pragnień i aspektów ludzkiej nieświadomości^[8]. Śniąca Hekate-artystka dotykała tajemnicy ludzkiej/własnej egzystencji, ambiwalentnych uczuć, ulotnych przeżyć i objawień dotykając podobnie jak w *Lustrze* nieznaną a zarazem bliską sobie obszarów.^[9] Zaśnięcia Natalii LL podobnie jak rytualne obrzędy poprzedzały „taniec” i gesty w określonej przestrzeni: cylindrycznej, przezroczystej konstrukcji, szklanym kloszu, półprzezroczystym namiocie, lub modelu piramidy^[10]. Elementy te stanowiły rodzaj miejsc „odosobnionych”, które artystka przygotowywała do snu „oswajając”

1 Artystka wielokrotnie wskazywała na siłę intelektu, jako mechanizmu sprawczego sztuki, przywołując gloryfikujące znaczenie umysłu w wypowiedziach J.Kosutha.

2 Agata Jakubowska charakteryzuje fotografię *Lustro* jako przedstawienie dwóch postaw: obserwującej (patrzającej na widzów) i obserwowanej (patrzającej na siebie). Odbicie-oddanie wzroku byłoby w tym kontekście lacanowską konstrukcją podmiotu wobec widza, według której podmiot (artysta) zdolny jest prowadzić grę z porządkiem symbolicznym poprzez „ekran/obraz”, którym w tym wypadku jest dzieło sztuki (fotografia), zob. A.Jakubowska, *Kobieta wobec seksualności – podporządkowana, uwikłana czy wyzwolona? O kilku aspektach twórczości Natalii LL z perspektywy psychoanalizy Lacanowskiej*, *Atrium Questiones*, VIII, Poznań 1997, s. 114.

3 *Lustro* przywołuje również kontekst z filozofii i literatury

egzystencjalną. J.P. Sartre pisał, iż atrybutem ludzkiej egzystencji jest także fakt, iż człowiek istnieje w świecie, żyje między ludźmi, a tak naprawdę jest sam w obliczu swoich trosk, cierpień, swojego istnienia.

4 M.Wallis, *Dzieje zwierciadła*, Warszawa 1973, s. 76.

5 Osobą portretowaną w *Lustrze* jest siostra artystki ładującą podobną do niej samej, co w kontekście „odbicia” i „sobowtóra” wydaje się szczególnie znaczące. Wizerunek ten przyjmuję więc jako moment wyjściowy dla seansów – „wcielania się”, „przyjmowania ról” przez Natalię LL.

6 W tekście *Punkty podparcia* artystka pisała: „Chcę zawrzeć w sobie makro i mikrokosmos sprawdzając je do ograniczonej moją fizyczną skończonością psychofizycznej orientacji. A więc będę medium dla odtwarzania makrokosmosu w warunkach ziemskich”, Natalia LL, *Punkty Podparcia* [w:] Natalia LL. *Teksty o Natalii LL*, op.cit. s. 71. Zespolenie z naturą kosmosu i przyrody powtórzyła Natalia LL w seansach *Taniec Skorpiona i Lot* (oba 1985, Kuwejt).

7 Seanse *Śnienia* jako prywatne działanie realizowała artystka już w roku 1977. Od lat pięćdziesiątych Natalia LL systematycznie zapisuje swoje sny.

8 Sen pojawia się w wielu tekstach religijnych i filozoficznych, m.in. w Biblii (Nowy Testament), w pismach chrześcijańskiego mistyka Jana od Krzyża, filozofii buddyjskiej i hinduskiej księdze Upaniszady. Był również przedmiotem fascynacji i badań psychologów, socjologów i antropologów, z których na pewno wymienić należy L. Freuda i C.G. Junga, E. Fromma i M.Eliade’go.

9 W tradycji wielu plemion m.in. syberyjskich, eskimoskich i północnoamerykańskich czy australijskich inicjacja przyszłego szamana odbywa się za pośrednictwem snu. Taniec poprzedzał rytualne wejście w obszar snu, podczas którego kandydat przechodził zazwyczaj rytuał symbolicznej śmierci, zmartwychwstania i osiągnięcia mistycznej pełni, za: M.Eliade, *Szamanizm i archaiczne techniki ekstazy*, Warszawa, 1994.

10 Taniecny rytuał pojawił się w seansie, który odbył się w Muzeum Architektury we Wrocławiu w 1978 r., w Wielkim Młynie w Gdańsku w 1979 r. oraz w warszawskim studiu TV jako część programu *Kosmos 79* w 1979 roku.



Natalia LL, seans **Śnienie**, 1978,
Muzeum Architektury we Wrocławiu





Natalia LL, seans **Apage Satanas**, 1986, 100 x 100

miękkimi, płynnymi ruchami, tańcem i symbolicznymi gestami. Szczególną rolę w tych misteriach przypadła piramidzie, której przez wieki przypisywano niezidentyfikowaną moc a współczesna nauka wykorzystuje jej kształt do badań nad oddziaływaniem na określone procesy fizykalne, biologiczne i psychiczne^[11].

Po roku 1978 „śnienia” odbywały się także w modelu piramidy zbudowanej na przedmieściach Wrocławia. Senne doznania miały w ten sposób ulec wzmocnieniu, poddawane oddziaływaniu natury włączanej w obszar rytuału. „Śnienia” stworzyły nową odmianę „kobiety rytualnej” – „czarownicę” i „szamankę” sadzącą zioła o właściwościach nasennych.

11 Natalia LL współpracowała z psychologiem Marianem Krzysztanem. Seanse w piramidzie skonstruowanej na przedmieściach Wrocławia (Stabłowice) odbywały się w latach 1978–1980.

W literaturze i feministycznej teorii sztuki czarownica jest „aktywną” formą kobiecą, personifikacją „kobiety twórczej” jednoczącej w sobie energie ciała i ducha. Kreowane w tym czasie wcielenia to emanacje obu tych obszarów połączonych jednym ciałem i dopełnionych symbolicznymi oraz ikonograficznymi elementami. ‘Drapieżna’ ich odmiana – czarownica oraz mityczna walkiria pojawiają się kilkakrotnie m.in.: w seansie *Apage Satanas* (1986), *Marzeniach Brunhildy* (1994), a także jako współczesna wersja kobiety ‘dominującej’ w filmie *Żywa Galeria* (1975). Ich odmianą ‘łagodną’ będzie: tronująca „czarownica” i „Brunhilda” z seansów: *Brunhilda I i Brunhilda II* (1993) oraz z *Seansu Czarownica* (1993) ukoronowane wiankiem z ziół lub kwiatów oraz pękiem świeżych i suszonych ziół

w dłoniach.^[12] Oba przedstawienia wkomponowane są w scenierię soczystej i bujnej przyrody, ubrane w czerni, z atrybutami magii i sił natury^[13]. Ich centralne ustawienie oraz pozycja (figura) jaką przyjmują, wyznacza wyraźną oś kompozycji co wraz z funeralną ikonografią – kwiaty, czaszka – pozwala rozpoznawać te przedstawienia jako „axis mundi” lub „drzewo” – oba symbolizujące formę wszech-

12 Najbardziej ‘wojowniczą’, aktywną postać przybrała artystka w performance i działaniach dokamerowych, jako wcielenie współczesnej seksualnej bogini oraz żarłocznej walkirii w: *Żywej Galerii* (1975), *Sztuce i wolności* (1993) oraz *Marzeniach Brunhildy* (1994)

13 Postać Brunhildy – wywiedziona jest zapewne z germańskiej mitologii opowiada o mitycznej walkirii, która utraciła swą moc i stała się zwykłą śmiertelniczką. W pracy Natalii LL, ‘zdegradowana’ bogini pozostaje jednak twórczą i aktywną choć ‘cielesną’ boginią posiadającą moc kontaktowania się ze światem niedostępnym dla zwykłych śmiertelników a więc, ‘kobieta symboliczną’.



świata łączącego świat ziemski/rzeczywisty z niebiańskim/duchowym.

Panteon bohaterek stworzony przez Natalię LL jest rozległy i niezwykle. Ikonografia i symbolika kolejnych jej wcieleń wymaga wnikliwych badań i charakterystyki, w tym miejscu jedynie wskazują problem i niektóre z możliwych interpretacji. Niezależnie jednak od tego, czy mamy do czynienia z mroczną Hekate, Brunhildą, Lilith, rytualną szamanką, czy też wracamy do wczesnego, tajemniczego portretu, wszystkie te wcielenia prezentują „siłę ludzkiego umysłu” oraz energię kobiecej, twórczej natury. ●

↑ Natalia LL, seans **Zaklinanie zieleni**, 1970, 200 x 200 (całość)

← Natalia LL, **Erotyzm trwogi**, 2004

Adam Sobota

Sztuka z wątkiem zwierzęcym

W roku 2007 **Natalia LL** zaczęła realizować cykl prac zwanych „Futrza włochatość” lub „Miętkość dotyku”, które oparte są na przetwarzaniu fragmentów jej wcześniejszych dzieł powstających w latach 1977–1978 jako cykl „Sztuka zwierzęca”.

Te dawne dzieła były inscenizowanymi fotografiami ukazującymi autorkę pozującą do kamery, wpołężającą na kanapie i częściowo zakrywającą futrem swoje nagie ciało. Poprzez pozy i gesty daje tam ona wyraz uczuciu przyjemności, jakie zapewnia miękkość dotyku, wrażenie ciepła czy posiadanie luksusowego przedmiotu, który ponadto chroni ją częściowo przed natręctwem obserwującej kamery. W latach siedemdziesiątych te prace odbierano podobnie jak wcześniejsze skandalizujące dzieła Natalii LL z serii „Sztuka konsumpcyjna” i „Sztuka postkonsumpcyjna”. Jedni interpretowali je jako krytykę konsumpcyjnego stylu życia oraz jako protest przeciwko komercjalizacji sztuki, natomiast inni – którzy nie akceptowali nowych zjawisk artystycznych – zarzucali autorce postawę hedonistyczną, epatowanie erotyzmem czy nawet pornografię. Jednak kolejne realizacje Natalii LL wskazały, że uzasadniona jest bardziej wszechstronna interpretacja tych prac, uwzględniająca dążenie artystki do rozważań nad paradoksami ludzkiej natury czy do zgłębiania relacji ciała i umysłu. Istotne było też to, że przy wielu artystycznych wystąpieniach inspirowała się ona chrześcijańską interpretacją duchowości ciała, wynikającą z dogmatu wcielenia. Stwierdzała to także bezpośrednio w kilku teoretycznych manifestach, takich jak *Body Art i performance – konsekracja ciała człowieka i jego uwielbienie w sztuce* (1984), *Luźna przestrzeń* (1987) czy *Teoria głowy* (1991)^[1]. Zasadniczą kwestią było tam zdystansowanie się wobec dualistycznego interpretowania ciała i ducha, ale też potraktowanie związku tych kategorii jako egzystencjalnej zagadki, a nie uleganie skrajnym interpretacjom. W tym świetle „Sztuka zwierzęca” może skłaniać do głębszych filozoficznych analiz. Podobne możliwości należałoby też wziąć pod uwagę przy interpretowaniu nowych prac z lat 2007–2008, tym bardziej, że polegają one na wykorzystaniu tych wycinków dawnych fotografii, gdzie zarejestrowana została materia futra.

Taki sposób tworzenia Grzegorz Sztabiński proponował nazwać „autocytatem”^[2], zaliczając go do istoty postmodernistycznej strategii sztuki. Autocytat jest powrotem do stworzonych przez siebie dzieł, celem ich reinterpretacji, wzbogacenia zasobu refleksji, a także zintegrowania własnej świadomości. W odróżnieniu od metod pastiszu, kolażu czy innych sposobów „pasożytowania” na przeszłości, autocytat oznacza przyjęcie przez autora pełnej odpowiedzialności za przekaz. Można więc zaufać artystce, że jej interpretacje wycinków dawnych prac są pewną kwintesencją podejmowanych przez nią stale problemów, a nie sprowadzają się do estetycznej zabawy fakturą pewnego rekwizytu. Jeżeli jednak komuś status tych dzieł nie wydaje się oczywisty, to zapewne i dlatego, że balansowanie na granicy dzielącej banał od istotnego przesłania jest charakterystyczną strategią Natalii LL. W tym wypadku jej metoda postępowania jest bardzo prosta.

Fragment fotografii ukazujący fakturę futra zostaje powiększony, skopionwany czterokrotnie, a te kopie zostają złożone tak, że tworzą kompozycję o symetrycznych, lustrzanych powtórzeniach w osi pionowej i poziomej. W efekcie powstaje coś w rodzaju mandali, gdzie kształty włosów i jego barwne odcienie budują rytmiczne i dynamiczne układy, z wyraźnie zaznaczającym się centrum oraz osiami kompozycji.

Uderzająca jest semantyczna samoreferencyjność tych obrazów, podkreślana jeszcze tytułem „Futrza włochatość”. Ich zwarta abstrakcyjna forma kontrastuje z narracyjnością fotograficznych scen z 1977 roku, które przemiałają grą znaczeń pomiędzy różnymi obiektami: ludzkim ciałem, zwierzęcym futrem, urządzeniem wnętrza czy takimi akcesoriami jak ciemne okulary. Możliwe praktyczne i symboliczne znaczenia tych obiektów wytwarzają gęstą sieć powinowactwa i przeciwstawności. W „Sztuce zwierzęcej” sprzed 30 lat element zwierzęcy pojawia się jako ludzkie odzienie, a więc jako coś ujarzmionego. Ale i ludzkie ciało ukazuje się na tych obrazach jako obiekt podporządkowany konceptualnej strategii sztuki, regułom fotograficznego obrazowania czy społecznym wymogom estetycznej poprawności. A więc to, co można by kojarzyć z aspektem duchowym, daje tam o sobie znać poprzez sprawność techniczno-użytkowych procedur, za pomocą których człowiek ujarzmił materię, w tym i własne ciało, czyli jego zwierzęcość. Natomiast w nowych pracach Natalii LL element zwierzęcy wydaje się być absolutyzowany poprzez całkowite skupienie się na materii futra, która tworzy tam swój własny kosmos. Można więc postawić pytanie: czy mamy tu do czynienia z kontynuacją wcześniejszych poglądów autorki, czy z ich radykalną zmianą?

Inspiracją dla oceny tej sytuacji może być esej Johna Bergera *Po cóż patrzeć na zwierzęta*^[3], który powstał także w roku 1977. Berger stwierdził tam, że człowiek nowoczesny utracił wypracowaną przez tysiąclecia równowagę w relacjach ze zwierzętami, która opierała się na respektowaniu pewnego dualistycznego układu. Z jednej strony człowiek był zależny od zwierząt jako źródła pożywienia czy siły pociągowej i podporządkowywał je sobie w tym celu, ale z drugiej strony uważał zwierzęcą egzystencję za wartość autonomiczną, równoległą do jego własnego istnienia. Natomiast współcześnie zwierzęta są traktowane przez ludzi przede wszystkim jako surowiec (hoduje się je w sposób przemysłowy) albo jako element spektaklu (gdą są oglądane w ogrodach zoologicznych, filmach przyrodniczych, animowanych bajkach dla dzieci i w postaci zabawek czy też trzymane są w domach jako żywe maskotki). W ten sposób – konkluduje Berger – zwierzęta zostały w pełni podporządkowane punktowi widzenia człowieka, przez co nie ma on już zrozumienia dla ich odrębności i zarazem dla ich godności. Tym samym na znaczeniu traci też wewnętrzny dualizm człowieka, polegający na przeciwstawianiu ciała (materii) i umysłu (ducha). Problem polega na tym, że kiedy pró-

1 Patr.: „Natalia LL: Tęty, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 2006.

2 Wypowiedź autorska G. Sztabińskiego w: *Sztuka jako myśl – sztuka jako energia*, Międzynarodowe Triennale Grafiki, Wrocław 1995, s. 312.

3 J. Berger, *O patrzeniu*, Warszawa 1999, s. 7–39.



Natalia LL, *Sztuka zwierzęca*,
Animalart, 1978



Natalia LL, *Obraz II poczwórna
puszystość*, 1978-2007

buje się przewyciężyć ten dualizm w celu osiągnięcia jedności, to może się ona okazać jednostronnością.

Specyficzne autoportrety Natalii LL w „Sztuce zwierzęcej” także można uznać za komentarz do tej sytuacji. Zwierzę – sprowadzone do futrzanego odzienia – jawi się tam jako luksusowa maskotka, źródło przyjemności, bezpieczny ekstrakt natury w sztucznym, stworzonym całkowicie przez człowieka środowisku. Ale nagie ciało kobiety, które futro częściowo zakrywa, też można uznać za reprezentanta pierwiastka zwierzęcego, podobnie sprowadzonego do roli gadżetu podporządkowanego kryteriom luksusu i przyjemności. Zwierzęcość tego ciała została także ujarzmiona, chociaż wydaje się ostentacyjnie dominować poprzez zmysłowe przegięcia. Ciało zamknięte jest w bezpiecznym wnętrzu, a nawet określenie „klatka” pasuje tu wyjątkowo z uwagi na skojarzenie z fotograficznym kadrem. W nieco wcześniejszej serii „Sztuka konsumpcyjna”, gdzie Natalia LL fotografowała twarze modelek konsumujących w groteskowy sposób banany, parówki czy kisiel, można te czynności także zinterpretować jako odruch zwierzęcy (w sensie naturalności), sprowadzony do skonstruowanej przez człowieka sztuczności. Kiedy miejsce, gdzie modelki prezentują najnowsze kreacje mody, określa się jako „wybieg”, to takie skojarzenie z ogrodem zoologicznym czy cyrkiem nie jest przypadkowe, gdyż w obu wypadkach mamy do czynienia z formami tresury dla osiągnięcia wykoncypowanej perfekcji. Jednak zwierzęta w klatkach czy na wybiegach są ewidentnie ograniczane w przyrodzonych im możliwościach i potrzebach, podczas gdy ludzie wydają się rozkwitać poprzez demonstrowanie opanowywania swojej i cudzej zwierzęcości.

Zaniepokojenie skutkami tych cywilizacyjnych procedur widoczne było w różnych przejawach sztuki drugiej połowy XX wieku. Inspiracją dla wspomnianego eseju Johna Bergera były m.in. fotografie z ogrodów zoologicznych wykonane przez Gar-

ry’ego Winogranda i opublikowane w jego albumie *Animals* (1969). Także Natalia LL po „Sztuce zwierzęcej” zrealizowała szereg innych prac inspirowanych relacjami człowieka wobec natury, a zwłaszcza odwołujących się do uniwersalnych energii rządzących wszelkimi organizmami. Od 1978 roku były to przede wszystkim rejestrowane fotograficznie performance z cyklów „Śnienie”, „Punkty podparcia”, „Stany skupienia” czy „Dotknięcie diabła”, gdzie artystka odnosiła się do możliwości intuicyjnego

W nowych pracach Natalii LL element zwierzęcy wydaje się być absolutyzowany poprzez całkowite skupienie się na materii futra, która tworzy tam swój własny kosmos

wglądu w naturę rzeczywistości. Z jednej strony inspiracją były dla niej teorie parapsychologii lub astrologii, a z drugiej teksty mistyków, dzieła literackie czy mity. W pewnych realizacjach ukazywała się upozowana jako kapłanka, mityczna Brunhilda albo czarownica, czyli jako ktoś w wysokim stopniu zjednoczony z siłami natury. Ale równolegle wiele razy wskazywała na pęknięcia i sprzeczności w tych relacjach, co wzbudzało jej niepokój czy wręcz katastroficzne nastroje (wyrażane w takich cyklach prac jak: „Pejzaże eschatologiczne”, „Sfera paniczna”, „Formy platońskie”). Z jednej strony poczucie zanurzenia w naturze, a z drugiej strony potrzeba transcendencji, były ramą dramatu, który artystka wyrażała wprost w różnych pracach, jak na przykład w instalacji *Toniemy*. Ten dramat może też być ukryty w pracach, które sugerują na pierwszy rzut oka radykalne podejście do tego problemu. Przy-

datnym punktem odniesienia może tu być tekst Andrzeja Partuma *Manifest zwierzęcy*, opublikowany w wydawnictwie Galerii Permafo, którą Natalia LL współtworzyła w latach 1970-1981^[4]. Zawarte tam zostały takie stwierdzenia jak: *Każde zwierzę jest idealne samo w sobie jak tyczy: jeśli wszechświat w swoim jestestwie posiada ruch świadomy – to jego materia jest totalnym zwierzęciem*. Andrzej Partum w swoim manifeste kpi z prób racjonalnego wyjaśniania świadomości i z dyktatorskich ambicji człowieka ujawniających się m.in. w poczuciu wyższości wobec zwierząt. Właśnie ostatnie prace Natalii LL wydają się ewokować podobne radykalne stanowisko w kwestii oceny ludzkiej świadomości. „Futrzaista włochoć” ma przecież charakter kosmologicznego diagramu, zdającego się mówić o tym, że świat zbudowany jest z pulsującej zwierzęcej materii.

Znaczące jest jednak i to, że owo pulsowanie wyrażone zostało w sposób mechaniczny. Jest uzyskane przez automatyczną reprodukcję fotograficzną, przetworzoną następnie przez komputerowe multiplikacje. Pozornie może się to wydawać wsparciem dla rozpowszechnionego szczególnie od czasów Kartezjusza poglądu, iż natura jest mechanicznie powtarzającym się cyklem procesów, pozbawionych podmiotowego rozwoju. Charles Baudelaire, formułując w XIX wieku postulaty dla sztuki nowoczesnej, twierdził, że właśnie pod tym względem człowiek różni się od natury^[5]. Uważał, że tylko ludzkie sztuczne wytwory składające się na kulturę, są przejawem historycznej kreatywności i jakościowego rozwoju. Jego stanowisko ożyło ze szczególną siłą w XX-wiecznych strategiach postmodernizmu. Jednak mechaniczność jest właśnie ludzkim wytworem i to podkreślają dzieła Natalii LL, gdzie mamy do czynienia nie z samą naturą, a z jej →

4 A. Partum, *Manifest zwierzęcy*, tekst w gazecie „Galerii Permafo” z 31 sierpnia 1980.

5 Ch. Baudelaire, *O sztuce. Szkice krytyczne*, Warszawa 1961.



Natalia LL: **1. Obraz III**, „Miętkość Dotyku”, 1977–2007 **3. Obraz II**, „Miętkość Dotyku”, 1977–2007
2. „Sztuka zwierzęca”, 1977 **4.** „Sztuka zwierzęca”, 1977

„Futrzasta włochatość” ma charakter kosmologicznego diagramu, zdającego się mówić o tym, że świat zbudowany jest z pulsującej zwierzęcej materii.

sztucznie wytworzonym obrazem, odzwierciedlającym pewien poziom ludzkiej świadomości. Dla artystki zasada mechaniczności do pewnego stopnia pozostaje odkrywczą, ale jest też poddawana krytyce. Jej przydatność w procesie abstrahowania istoty rzeczy z form naturalnych okazuje się problematyczna. Uderzające jest to, że elementy „Futrzastej włochatości” w swoich mechanicznych złożeniach tworzą niemal geometryczne figury, jakby aspirujące do idealnej platońskiej geometrii, ale ostatecznie wytwarzają raczej jej karykaturę. Taki efekt jest właściwie odwróceniem sytuacji wyrażanej w cyklu prac Natalii LL

sprzed kilkunastu lat, pt. „Formy platońskie”, gdzie wizerunek głowy artystki ulegał karykaturalnym deformacjom, ponieważ poddawany był wpasowywaniu w idealne figury geometryczne. Wnioskiem, jaki może wynikać z tego porównania, jest to, że mechaniczne procedury – chociaż są dziełem człowieka – nie wyjaśniają specyficznie ludzkiej świadomości, a z drugiej strony ta mechaniczność w sposób bezzasadny degraduje sferę zwierzęcą. Dla człowieka najkorzystniejszą sytuacją jest ta, gdy każda z tych dwóch sfer istnienia korzysta z własnych możliwości rozwoju i nie próbuje bezzasadnie zdominować innej. ●



Bożena Kowalska

W zmaganiu z czasem

Mimo że różnorodna pod każdym względem, twórczość **Bożenny Biskupskiej** jest jednorodna i konsekwentna. Nie pozbawiona wszakże paradoksów, kiedy się sobie uzmysłowi, że autorka studiowała malarstwo (dyplom u Tadeusza Dominika), a przeważająca część jej dorobku ma charakter rzeźbiarski, zaś malarstwo – to także głównie poszukiwania przestrzenne.

Paradoksem jest, że artystka, delikatnej postury, ma od najwcześniejszej młodości potrzebę realizowania się w monumentalnych formatach, i to zarówno w rzeźbie, jak w malarstwie, a – w początkach twórczości – także w tkaninie, którą zresztą już od 1980 r. całkowicie zarzuciła. Niemniej jej pięć tkanin o wymiarach 300 × 300 cm, stanowiących aneks do jej dyplomu, zostało wybranych do wystawy prac warszawskich twórców w Kopenhadze (w 1977 r.) i – co dodatkowo potwierdziło ich wartość artystyczną – zakupionych przez tamtejszego kolekcjonera.

Biskupska należy do gatunku istot odważnych i nieugiętych. Sztukę traktuje jako sprawę nadrzędną, której należy poświęcić wszystko. Cały więc swój czas, całe swoje życie inwestuje w sztukę, poświęca jej wszystko czym dysponuje i potrafi się dla niej bez żalu wyrzec wszelkich powszednich radości. Kiedy w latach 1982–84 tworzyła nadnaturalnej wielkości figury: 6 form z cyklu „Trwanie” i 32 formy cyklu „Misterium czasu” (te ostatnie wystawione były na XII Biennale Sztuki w Wenecji), budowała je na metalowej konstrukcji z pakul, trzciny i pociętego sizalu wiązanych gęstą masą, której główny składnik stanowiły żywice epoksydowe. Były one tak toksyczne, że powodowały u artystki mechaniczne zapalenie płuc. Mimo tak ciężkiej choroby Biskupska nie przerwała pracy nad swymi rzeźbami, aż do jej zamierzonego zakończenia.

Prócz serii „Trwanie” i „Misterium czasu” stworzyła wtedy, w latach osiemdziesiątych, jeszcze kolejne cykle quasi-postaci pod wymownymi tytułami „Non omnis moriar” i „Destrukty” oraz grawitujące już ku bezprzedmiotowości „Płytkowce”. Wszystkie te cykle, poza ostatnim, zdawały się nawiązywać do tragizmu niedawno minionej wojny, przeżycia Powstania Warszawskiego czy hitlerowskich obozów zagłady. Odształcone, czarne postacie kojarzyły się ze zwłokami ekshumowanych, na wół spalonymi lub oplakującymi zabytych. Ale te dzieła mogły także być wyrazem ponadczasowego, bezsilnego, ontycznego buntu młodej i pięknej artystki przeciwko nieuchronności śmierci i przemijania. Świadczyłoby o tym utrzymane w kojącem tragizmie, optymistycznym wszak przypomnieniem w tytule serii, że nie

wszystko umrze; oto „Non omnis moria”. Sztuka zawsze przecież przetrwa.

Zaduma i refleksja nad trwaniem i przemijalnością, niezmiennością i transformacją, nad wolnością i zniewoleniem, nad jednostkowym i multiplikowanym wyrazem... wypełniają całą twórczość Bożenny Biskupskiej. I znów paradoksalnie: choć twórczość jej wizualnie jest różnorodna, repertuar form-motywów ograniczony został zaledwie do trzech. Są to: postać ludzka, pudełko – klatka i kreska – linia; przy czym ulegają one ciągłym przeobrażeniom.

Schyłek lat osiemdziesiątych oznacza zarówno w malarstwie Biskupskiej, jak i w rzeźbie, spotęgowaną ekspresję wyrażającą się poprzez zastosowane deformacje i przejawskrawiony kolor. Powstają

Swoją rzeźbę *Jednonogiego* również wyeksponuje w klatce z metalowych prętów, zaś w 2002 r. w stalowej klatce o wymiarach 300 × 240 × 240 umieścił zapisane na siedmiu brytach folii negatywowej zdjęcia cyklu 343 płyt rzeźbiarskich z wygrawerowanymi znakami „jednonogiego”. Od początku lat dziewięćdziesiątych klatka staje się także motywem malarstwa Biskupskiej – obrazów o dużej różnorodności, prostocie i wielkiej urodzie, prac tworzonych do dziś równoległe z działalnością rzeźbiarską.

Pudełko – klatka mają różne i ambiwalentne znaczenia symboliczne: odgradzenia, ukrycia i zabezpieczenia, ale też ograniczenia, zamknięcia i uwięzienia. W jej trójwymiarowych klatkach te wielorakie znaczenia przenikają się i zmieniają w zależności od



Biskupska należy do gatunku istot odważnych i nieugiętych. Sztukę traktuje jako sprawę nadrzędną, której należy poświęcić wszystko.

w tym duchu malowane wielkoformatowe płótna, a w rzeźbie: błękitny *Organizm*, czerwony *Siedzący* i *Jednonogi* w ultramarynie. W obrazach pojawia się charakterystyczna postać z pudełkiem w rękę.

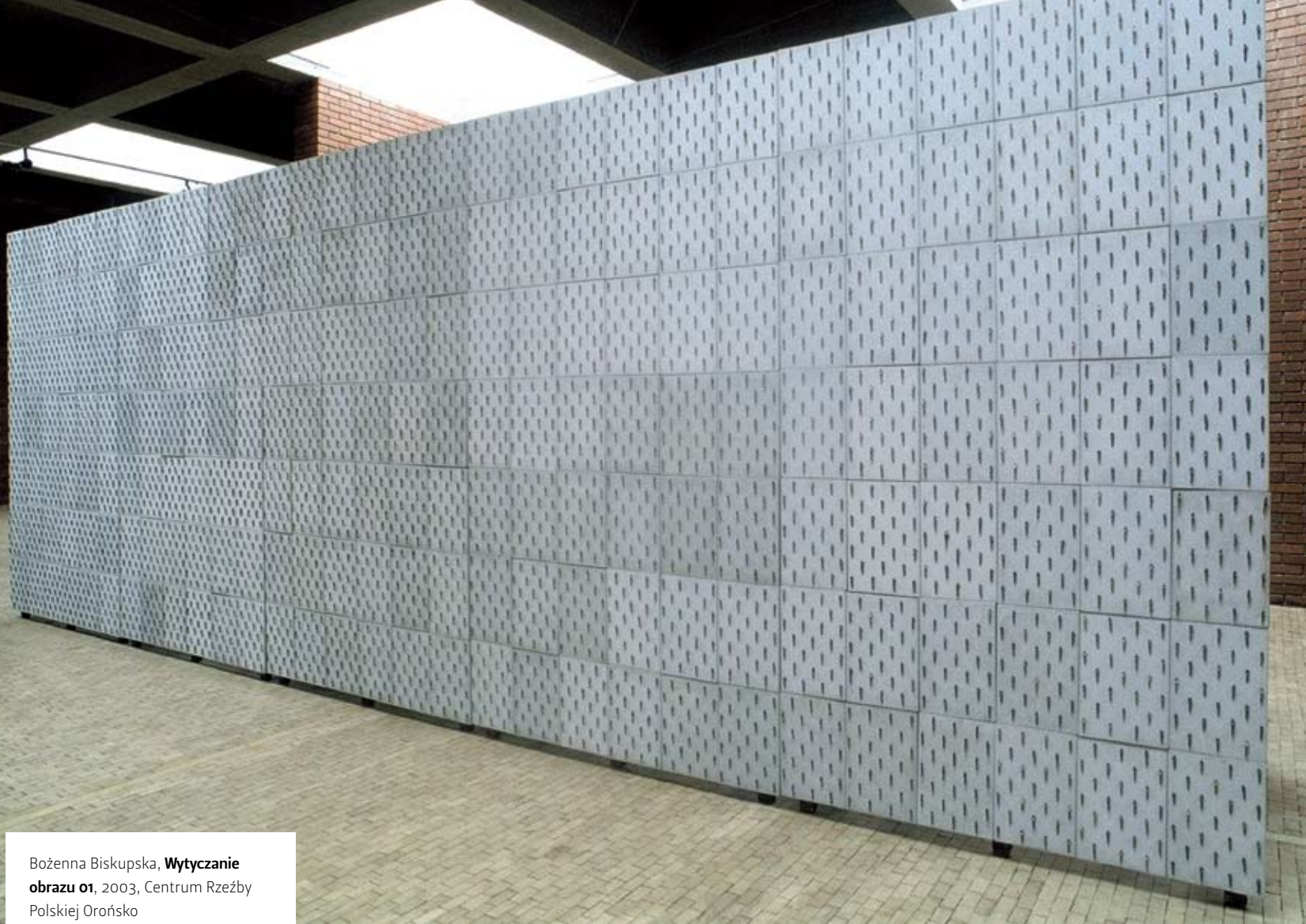
Wkrótce, w latach dziewięćdziesiątych, następują w twórczości artystki kolejne przeobrażenia. To, co było do niedawna mniej lub bardziej odształconym odtworzeniem motywu postrzeżanego w rzeczywistości – teraz uogólnione i stypizowane staje się tylko znakiem. Tak dzieje się z postacią z pudełkiem, która, po jej uproszczeniu do maksimum i multiplikowaniu, pojawia się w pionowych rzędach w wielu pracach artystki na papierze; będąc tu już tylko elementem zbioru. Ale jednocześnie pudełko wyzwala się z rąk trzymającej je postaci i przeobraża w klatkę.

W 1991 r. w performance na wystawie organizowanej przez Demarco posłużyła się artystka ażurową klatką z metalowych prętów 300 × 100 × 100 cm, w której stać będzie boso na chwiejnym taborecie. Rozłożoną na części klatkę pokaże później w muzeum w Chicago oraz w „Zachęcie” w 1999 r. na wystawie „Figura w rzeźbie polskiej XIX–XX w.”

wrażliwości i nastawienia odbiorcy. Wieloznaczność tych prac należy do ich wartości.

Najbardziej charakterystycznym, niejako rozpoznawczym znakiem twórczości Biskupskiej stał się „jednonogi”. Wkrótce po stworzeniu go w malarzkiej wersji koloru ultramarynu (1987) powstało siedem szarych jego powtórzeń z betonu i metalu. Ustawione ze sobą w szeregu darzą niezapomnianym doznaniem. Formy te, o wysokości ponad 2,5 m, ekspresyjne deformacją i okaleczeniami, działają wciąż dramatycznie, choć uogólnione i zuniwersalizowane, nie niosą już bezpośrednich skojarzeń, jak to dzieje się z destruowanymi rozkładem i na poły spalonymi postaciami z cyklu „Misterium czasu”. W tym zmonumentalizowanym formacie – multiplikowany – *Jednonogi* utracił już w znacznej mierze swoją indywidualną jednostkowość i raczej jako znak, a nie przypomnienie czegokolwiek z zawidzianej rzeczywistości, oddziaływał na wyobraźnię i emocję rytmem w niepokojących zygzakach połamanych i topornych, ale jakby skrzydlatych, kształtów.

W jeszcze większym stopniu utracił on swoją tożsamość, przyjmując kształt i rolę znaku, kiedy



Bożenna Biskupska, **Wytyczanie obrazu 01**, 2003, Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko

Biskupska (o czym już wspomniano) zminiaturyzowała go i zwielokrotniła, grawerując na płytach z betonu. Nie zrezygnowała przy tym z magicznej siódemki, rytując po 7 znaków „jednonogiego” w każdym z siedmiu rzędów wyznaczonych na powierzchni płyty. Płyt tych o wymiarach $40 \times 26 \times 4$ cm powstało 343, co znowu stanowi iloczyn liczby 7. Realizację tę w całości, podobnie jak prace malarskie, które powstawały w tym samym okresie, zatytułowała „Wytyczanie obrazu”. Zachowała ten tytuł także dla następnej wersji struktur ze znakiem „Jednonogiego”. Od 1998 r. tworzy bowiem artystka jego figurki o wysokości ok. 5 cm. Odlewane są one z brązu i osadzone w ciasnym nagromadzeniu na cokole, potem na podwójnych płytach betonowych, na których zakłócony rytm siódemkowy figurek „Jednonogiego” wzajemnie się uzupełniają.

Czas tak pomyślnych eksperymentów zakończył się w roku 2000, kiedy Biskupska stworzyła system (zestawianych płytek – kafli), który określiła jako *Wytyczanie obrazu – 01*. Polegało to na regularnym opuszczaniu co drugiego pola w układzie siedmiu pól w rzędzie, przy czym kafle raz zaczynają się od zamocowanej postaci „Jednonogiego” i wtedy cała płyta zawiera 25 figurek albo od pustego pola i jest ich wtedy 24. W tej wciąż kontynuowanej serii kafle są wykonane z mączki marmurowej. Każda z figurek, choć stanowi tylko powtarzalny element, z którego powstaje struktura, ulepiona jest ręcznie, odrębnie, każda jest więc nieco od-

mienna, mimo że wykonała ich autorka już ponad 30 000. W ekspozycji płyty systemu 01 są układane przemiennie, tak że tworzą jednolitą płaszczyznę – ścianę o gigantycznych rozmiarach, jak to miało miejsce w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku w 2003 r. (290×936 cm). Ta ogromna rzeźbiarska struktura, bezbłędnie uporządkowana, wypełniona jednolitym rytmem, w którym „Jednonogi” przez powtarzalność i zmasowanie do reszty utracił swoją indywidualność, oddziałuje jednak nader dramatycznie. Jest to struktura czysta, harmonijna, geometrycznie doskonała w układach krzyżujących się skosów, pionów i poziomów, jest więc spokojna i wyważona. I choć ukryty, tkwi jednak w niej potężny ładunek ekspresji. Kojarzy się ta praca ze ścianą placu, tablicą upamiętniającą poległych czy wymordowanych, a może po prostu symbolicznie przypomina tych wszystkich, którzy odeszli.

Nie jest przypadkiem, że stwarzając tę nowatorską koncepcję plastyczną (zresztą nie tylko tę, bo wszak ostatnio swoje obrazy z wyrazistymi wypukłościami olejnej farby odlewa w brązie) sięga artystka po najtrwalsze materiały. Beton, kamień i brąz mają szansę przetrwania wielu pokoleń i wielu stuleci. Jest to więc jedna z form zmagania się artystki z ograniczeniami czasu.

Bożenna Biskupska, choć zawsze pogodnie uśmiechnięta, zawsze pełna energii i nowych, czasami karkołomnych, ale skutecznie realizowanych inicjatyw, nosi w sobie od początku cień nieustę-

pliwej świadomości przemijania. Ten cień przenika wszystkie wątki jej twórczości.

Nie od razu znajduje on wyraz w trzecim, stałym motywie prac malarskich, jakim jest linia – kreska. Pojawia się ona, utajona, choć widoczna, w najwcześniejszych obrazach Biskupskiej, jeszcze z wczesnych lat osiemdziesiątych, w serii „Współistnienie”, jako mocny wybity, prawie pionowy kontur stojących postaci. Z większą wyrazistością występuje w końcu lat osiemdziesiątych w cyklu „Figur” jako jasna lub ciemna kreska czy smuga, czasem budowana grubo nakładaną farbą olejną, wyrażającą geometryczną konstrukcję kompozycji. W rzeźbie jest ona także obecna. Jest w metalowych kątownikach, z których budowane są klatki Biskupskiej dla „Jednonogich” czy dla folii dokumentujących *Wytyczanie obrazu 343* albo w zrealizowanej w parku Królikarni rzeźbie – przesłonie z ustawionych pionowo w jednym rzędzie, metalowych prętów wys. 470 cm.

W malarstwie artystki, w połowie lat dziewięćdziesiątych, kreska wyzwala się. Pierwsze były linie równoległe prowadzone olejną białą farbą poziomo na papierze w kratkę i wkrótce potem analogicznie, wiedzione samym już olejem lnianym, bez farby. Takie też było *Wytyczanie obrazu – gestem*. Artystka obserwowała, jak poprowadzone jej ręką linie czas rozmywa, jak rozlewa się żółta plama, tworząc zacieki, jak łączą się wybrzuszenia rozlanej kreski w jednolite plamy i jak zmienia się z czasem ich kolor. Od 1999 r. zaczęła tworzyć →



Twórczość Biskupskiej charakteryzują dwie sprzeczne tendencje, w równym stopniu walczące o dominację: dążenie do monumentalizmu i potrzeba wypowiedzania się poprzez struktury.

w ten sam sposób, tyle że liniami prowadzonymi zawsze w pionie, duże formatem (185 × 240) obrazy na płótnie; czasem gruntowanym, a czasem surowym. Jedne gęsto wypełnione kreskami od lewej do prawej krawędzi, inne tylko wiązką zarysowane w środku, a po bokach z partiami czystego płótna. Biskupska obserwuje i nawet fotograficznie utrwała zmiany, jakie przynosi czas w jej, tak potrakto- wanych, obrazach. Jest to jej nowy sposób zmagania się z problemem przemijania. Wie, że nigdy nie zobaczy do końca procesu przeobrażeń, któremu podlegają te płótna. Będzie on trwał poza jej życie, dla niej nieosiągalny; aż do ich unicestwienia. W tych pracach dramat jest prawie nieczytelny. Został wyciszony. Artystka nie tylko pogodziła się z tym, co nieuniknione i przeciw czemu zdawała się kiedyś buntować. Dziś odnalazła w tym sens

ontyczny, motywację intelektualną i nawet urok poetycki.

Linia swobodnie prowadzona ręką, kreska w samym swym dukcie i kolorze zawierająca ekspresję, ale też spełniająca przydatne jej funkcje wydzielenia, odgraniczenia, zamknięcia, a wcześniej także podziału – równoległe z opisami płótna, istniała także w rozwijanej wciąż serii „Klatki”. Tu spotykają się dwa te, tak ważne dla twórczości Biskupskiej, formy – motywy. To linia – kreska buduje jej „Klatki”. W latach dziewięćdziesiątych były one wielobarwne, o intensywnych kolorach, przy czym przy prowadzeniu kreski pionowo, poziomo czy dzielącej płaszczyznę diagonalną posługiwała się artystka impastem. Pozostało to aktualne także w „Klatkach” malowanych po 2000 roku. Tyle że te obrazy z ostatnich lat niczego nie

Bożenna Biskupska:

1. **Wytycanie obrazu 01**, 2002.
2. **Płytkowce**, Muzeum Ziemi Lubuskiej, Zielona Góra 1988.
3. **Wytycanie obrazu**, akcja, Muzeum Warmii i Mazur, Olsztyn 2004.

zamykają, ale przeciwnie: otwierają przed widzem głęboką i rozświetloną przestrzeń bieli lub innego koloru, ale zawsze monochromatyczną. I jest ta prostokątna płaszczyzna obrazowa obwiedziona kreską lub dwiema kreskami – smugami impastem nałożonej farby. Tak powstaje swego rodzaju rama, wyznaczająca okna otwarte na bezkres.

Jeśli wspomniano tu na początku o paradoksach związanych z twórczością Biskupskiej – to warto na koniec zwrócić uwagę na jeszcze jeden. Charakteryzują ją dwie sprzeczne tendencje, w równym stopniu walczące o dominację: dążenie do monumentalizmu i potrzeba wypowiedzania się poprzez struktury. Biskupska potrafi powiązać ze sobą obie te opcje doskonale i bezkolizyjnie. ●



Magdalena Wicherkiewicz

Zdażanie

Chodzi o przejście od ciągłego do nieciągłego i od nieciągłego do ciągłego. Georges Bataille

Celem twórczości artystycznej **Bożenny Biskupskiej** jest ująć nieskończoność – przestrzeni i czasu.

Zapisać niemożliwe. Rzucić wyzwanie materii. Te dwa aspekty wydają się być dla jej sztuki najważniejsze.

38

Projekt zawiera nie tylko artystyczne działanie. Jest także jego dokumentacja. Dom – pracownia artystki jest jak wielkie archiwum, magazyn: skrzynie z betonowymi brytami, szuflady wypełnione rysunkami, podłogi i ściany – obrazami. Niczym Borgesowska biblioteka Babel. By sprostać wyzwaniu, należy nadać porządek materii. Wprowadzić systematykę. Logicznie, metodycznie zapanować nad dziełem, bowiem w ten sposób możliwe jest zbliżenie się do zamierzonego celu.

FORMA-MEDIUM

Gdy obserwuje się twórczość Bożenny Biskupskiej, nasuwają się przede wszystkim pytania dotyczące formy artystycznej. Czy forma artystyczna ujawni się, gdy jej pojawianie się uzależnimy od przypadku, zakreślając z góry jej kształt i granice? Czy może forma rodzi się z oczyszczania, usuwania, odłupywania tego, co zbędne? Czy też pojawia się samorzutnie, mimochodem niejako, gdy pozostawimy olej lniany na kartce papieru? Czy konsekwentne, zaplanowane działanie artystyczne doprowadzi to ujawnienia się formy artystycznej? Jaka jest zależność między formą dzieła a medium? Czy wybór środka artystycznego determinuje formę dzieła? A jeśli tak, to do jakiego stopnia?

Sztuka Bożenny Biskupskiej wydobywa elementarną wartość materiału. Dlatego artystka zawsze chętnie pracowała z tworzywami „konkretnymi”, „technicznymi”, twardymi i stabilnymi: betonem, siatką, metalem. Jeśli wybiera bardziej „tradycyjne” materiały, jak papier czy płótno, nie traktuje ich jako środki artystyczne, lecz podejmuje pytanie o ich materialność. O charakter medium. Papier nie jest jedynie materiałem, na którym artystka znaczą gest elementarny – linię. Staje się immanentną częścią dzieła. Bowiem działanie artystyczne ujawnia pierwotne, istotowe cechy papieru. Powoduje, że materiał staje się dziełem, że „odpowiada” na działanie artysty. Dzieło sytuuje się więc na styku zamysłu artysty i jego działania a specyfiki materiału.

Postawione powyżej pytania wymagają precyzyjnej odpowiedzi, jednak już samo ich pojawienie się zakreśla, kieruje ku konkretnym obszarom

refleksji. Sztuka Bożenny Biskupskiej jest równoległe poszukiwaniem formy i poszukiwaniem mediów, które mogłyby sprostać zakresowi i celowi projektu. Jest anektowaniem kolejnych dziedzin artystycznych (rysunek, malarstwo, rzeźba, tkanina, instalacja, akcja, wideo, aranżacja przestrzeni, współdziałanie z innymi artystami, dokumentacja). Lecz w działaniu tym nie chodzi jedynie o eksplorowanie technologii, ale o stworzenie za jej pomocą takiego środowiska, w którym zamysł artystyczny może się w pełni ujawnić. Dlatego Bożenna Biskupska stosuje techniki „mieszanie”, tworzy raczej sytuacje multimedialne, buduje konteksty, by dzieło mogło się pojawić.

To zapewne dlatego jednym z najważniejszych składników sztuki Bożenny Biskupskiej jest czas. Działanie się. Trwanie. Które pozwala ujawnić się, zaistnieć formie. Zainteresowania te doprowadziły to przesunięcia akcentów w twórczości artystki z wytwarzania obiektów, materializacji na akcje, działania w czasie i przestrzeni. To kolejny etap poszerzania zakresu definicji formy artystycznej.

Problem medium artystycznego jest dla Biskupskiej zarówno nieistotny, co...kluczowy. I paradoksalnie oba te określenia są prawdziwe. Nieistotny – bo artystka nie faworyzuje, nie przywiązuje się do żadnego z mediów, choć wybór środka artystycznego i materiału wpływa na formę dzieła (wybór konkretnego materiału/medium jest wynikiem świadomej decyzji artystki; z wyborem tym wiążą się określone, do pewnego stopnia zakładane i przewidywalne konsekwencje dla dzieła czy procesu artystycznego). Ale medium jest też problemem zasadniczym, bo jest drogą poszukiwania sposobu, który pozwoli ujawnić się formie. Nie liczy się bowiem „czystość” medium i jego specyfika, ale jego gotowość na przyjęcie pewnej potencji twórczej. Otwarcie na ciągłość.

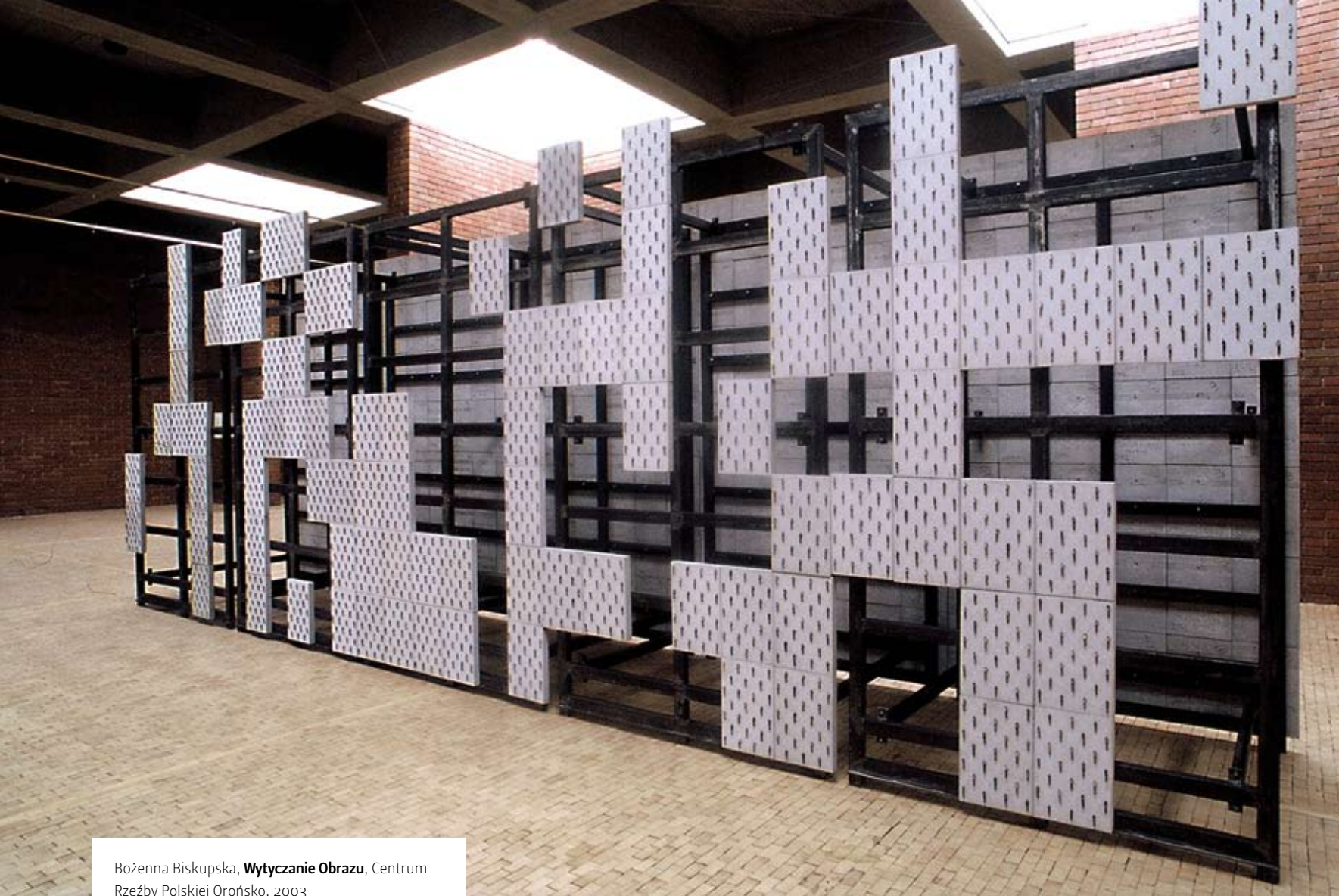
PRZESTRZEŃ ZAMKNIĘCIE/OTWARCIE

Można powiedzieć, że Bożenna Biskupska od zawsze pracowała z wielkimi formatami. Jednak wyzwanie to jest powzięte z konsekwencją – pozwala bowiem zapanować nad przestrzenią i czasem. Tak było już w przypadku jej pierwszych

prac – tkanych obiektów – z drugiej połowy lat 70. Monumentalizm tych realizacji jest uderzający. Następnie obiekty tworzone przez Biskupską zaczynają przypominać environment. Tworzy sytuacje, kształtuje otoczenie. Pojedyncze obiekty są łączone ze sobą. Jak w „Trwaniu” z lat 1980–1982 czy późniejszym „Misterium czasu”, eksponowanym na XLI Biennale w Wenecji. Dzieło, każdy jego poszczególny element, rozwija się i wchłania przestrzeń wokół siebie. Nie jest już pojedynczym obiektem, lecz składa się z kilkunastu dzieł będących w relacji przestrzennej. *Do tej pory jakby organizowałam (...) przestrzeń za pomocą rzeźby, teraz następuje punktowanie przestrzeni* – deklarowała pod koniec lat 80. Istotą jej realizacji stanie się odtąd poznanie przestrzeni przez jej oznaczenie. Przełom następuje wraz z zainicjowaniem projektu „Wytuczanie obrazu” w 1995 roku, zapoczątkowanym zapisami działań farby na płótnie i papierze, rozwijanym następnie w innych technikach – rzeźbie w przestrzeni, obiekcie. Wytuczanie dotyczy zostawiania śladów, notacji gestów, multiplikacji znaków, by oznaczyć przestrzeń. Dokumentacja fotograficzna i wideo tych działań staje się równoprawnym towarzyszem. Pozwala uchwycić zmienność form w czasie. Proces wytuczania rozwidla się w przestrzeni i czasie niczym hipertekst, łącząc różne węzły, konteksty. „Zadomawia się”. Staje się czasoprzestrzenną strukturą.

Jednością kompozycyjną jest rytm. Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny.
Katarzyna Kobro

Proces punktowania przestrzeni zdaje się mieć swoje przeciwieństwo w zakreślaniu motywu, tropu klatki. Jednak obydwa te działania są częścią tego samego – procesu określenia siebie wobec przestrzeni. I jako takie są istotne i potrzebują siebie nawzajem. Punktowanie to badanie, próba wyznaczenia, rozeznania rytmu przestrzeni. Zawiera w sobie zgodę na jego nieskończoność. Wydobywa i akcentuje ją. Klatka natomiast



Bożenna Biskupska, **Wytyczanie Obrazu**, Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko, 2003

zawiera w sobie określoność i pewność – definicję granic (co z kolei może kierować ku koncepcji obrazu Władysława Strzemińskiego, obrazu, który jest *całością organiczną i wzrokową*, obrazu – przedmiotu oddzielonego od przestrzeni poza nim swoimi wymiarami, jego forma, rozumiana jako kształt determinuje jego bycie). Klatka „opisuje”. Dlatego późniejsze klatki powtarzają kształt obrazu: klatka – układ linii poziomych i pionowych.

Klatka pojawiła się najpierw w obrazach figuratywnych, jako pudełko trzymane przez postać, następnie zaistniała już samodzielnie jako składnik instancji *Zależności* (1995). Niemalże równoległe klatka staje się realnym obiektem z metalowych prętów o wymiarach 300 × 100 × 100 cm (1991) oraz miejscem akcji. Potem, w połowie lat 90., znów „powraca” na płótno, w kontynuowanym do chwili obecnej cyklu obrazów zbudowanych z dużych płaszczyzn koloru i linii.

Wszystkie istotne tropy w twórczości Bożenny Biskupskiej pojawiają się w różnych mediach: tak jest z linią, Jednonogim, klatką. To swoiście pojęty intermedializm. Powtarzanie motywu, rozwiązywanie problemów artystycznych w różnych mediach. Jakby te przesunięcia medialne służyły wzmocnieniu. Są także pytaniami o formę. O to, jak wpływają na nią wybrane środki artystyczne.

RYTM

Wytyczanie obrazu to wielki projekt artystki realizowany z wykorzystaniem różnych mediów. *Wytyczanie obrazu/343* z 1997 roku to 343 numerowane płytki – kafle betonowe z wtopioną w nie metalową siatką, a na każdej – 49 razy powtórzony wryty znak Jednonogiego. Równoległe powstają obrazy i rysunki. Rysunki – określane jako „śladowanie” zbudowane z systemu „żyjących” linii wytyczonych olejem lnianym lub farbą. Jest też rzeźba w plenerze – rytm metalowych prętów, który potencjalnie może się rozwijać w nieskończoność. I w końcu *Wytyczanie obrazu 0-1*, prowadzone od 2000 roku – monumentalny projekt przestrzenny. Figury Jednonogich odlane w brązie i umocowane na płytach z mączki marmurowej łączonej z cementem. Powstały w ten sposób kafle z 25 lub 24 Jednonogimi (w zależności od tego, czy sekwencja zaczyna się od niego, od czy pustego miejsca). Kafle umieszczone są na stalowej, pełnoprzestrzennej konstrukcji. Widz może wejść, znaleźć się wewnątrz dzieła. *Wytyczanie obrazu 0-1* to niekończący się monument. Wyraża dążenie do najpełniejszej materializacji koncepcji artystycznej, choć jednocześnie immanentnie zawiera w sobie procesualność, otwarcie.

Płyta – ściana. Zasadą *Wytyczania...* jest multiplikacja, rozrastanie, modularność, by jak najdokładniej oznaczyć, wypunktować czasoprzestrzeń. Jak siatka, system oparty o zasady geometrii, poprzez który próbujemy nadać strukturę rzeczywistości.

Geometria jest pierwowzorem nowoczesnego umysłu. Siatka czy kratka jest jego wiodącą metaforą.

Zygmunt Bauman

Betonowe bryty ze znakami Jednonogiego kojarzą się z prefabrykacją, składaniem z modułów.

Aby prefabrykacja należycie spełniała swe zadania, działania projektowe podporządkowuje się koordynacji modularnej określającej wymiary poszczególnych elementów i typizacji obejmującej części składowe, segmenty i całe budynki.

Edward Charytonow

Z czymś, co jest nienaturalne i „odczłowieczone”. Chłodne. Mariusz Knorowski odnalazł w *Wytyczaniu* związku z ornamentem. Jednak wnikliwe spojrzenie na system ujawnia, burzy wrażenie mechaniczno-matematycznej repetycji wzoru. Każdy pojedynczy element struktury (znak Jednonogiego zapisany w betonie czy odlany w brązie) z pozoru jest identyczny z pozostałymi, z bliska jednak ujawnia cechy swoiste i niepowtarzalne. Jest jak znak pisma. Gest. Osobisty zapis upływu czasu. Zawiera ową trudno zauważalną, lecz drażniącą, minimalną różnicę.

Wytyczanie obrazu 0-1. Pion i poziom. Wewnętrzna struktura budująca rytm. Powtarzalność. Tkanka zawierająca w sobie potencjalną





↑ Bożenna Biskupska, **Upakowanie**, Centrum Rzeźby Polskiej Orońsko, 2003

→ nieskończoność, możliwość rozrastania się jak kłęczce – we wszystkich kierunkach. Otwiera się na ciągłość. Projekt nasuwa skojarzenia z systemami informatycznymi. Z cyfrowym zapisem. Systemem 0-1. Pojedynczym bitem informacji.

Bit nie ma koloru, rozmiaru ani wagi, ale może podróżować z prędkością światła. (...) Ma dwa stany istnienia: włączony/wyłączony, prawda/fałsz, góra/dół, czarny/biały, tak/nie. Z powodów praktycznych jego stany oznaczamy jako 0 i 1. (...). Ciągłość wylaniająca się z pojedynczych pikseli, czyli najmniejszych elementów obrazu na ekranie monitora, ma analogię na znacznie większą skalę w strukturze materii.

Nicholas Negroponte

Cyfrowe analogie sztuki Bożenny Biskupskiej ujawniły się już wcześniej, najwyraźniej chyba w postaci *Upakowania* z 1999 roku. Zapisane na folii negatywowej betonowe płyty *Wytuczania obrazu/343* i zebrane na siedmiu płaszczyznach, zamknęła artystka w stalowej klatce. To forma gigantycznej archiwizacji, „zapisanie w pliku”, „zipowanie”, by ekonomizować dostępną pojemność pamięci na dysku. To metafora prób ujęcia tego, co próbujemy objąć umysłem. Wysiłek nadania porządku. I zamknięcie pewnego etapu. Konstruowanie „budowli możliwej”. Sztuka Bożenny Biskupskiej to zapis ograniczania, wytuczania, abstrahowania, poddawania dyscyplinie. Pakowania, składania, zbierania, anektowania. Bo

tylko tą drogą możliwe jest zbliżenie do niemożliwego.

Mariusz Knorowski zauważa, że epistemologia sztuki Bożenny Biskupskiej bliska jest tej realizowanej przez Romana Opalkę (jakkolwiek są to koncepcje ideowo i morfologicznie odmienne). To wyzwania rzucone czasowi. Echo utopii awangardowej. Ich działania charakteryzuje również podobny rygor i dyscyplina. Odnosi się wrażenie, że istotą tej twórczości jest dążenie do opisanie niemożliwego – oswojenia ciągłości i nieskończoności.

DZIEŁO – PROCES

Pytanie o wzajemne relacje między wybranym przez Bożenną Biskupską medium a formą dzieła, które za jego pomocą jest realizowane, zyskuje najpełniejszą realizację w akcjach-działaniach. W ostatnich latach stały się one istotną, jeśli nie najważniejszą, częścią jej praktyki artystycznej. Podczas gdy większość jej wcześniejszych realizacji wydobywała relację między charakterem materiału a ostatecznym kształtem dzieła, w akcjach istotny staje się sam proces artystyczny i próba jego zapisu.

Dlatego na znaczeniu zyskuje aspekt technologiczny, medialny, ale tu rozumiany jako posługiwanie się najnowszymi, cyfrowymi środkami zapisu informacji. Działanie i dokumentacja. Analogicznie jak w przypadku realizacji, których podstawą jest materiał dzieła, tak i w przypadku akcji artystycznych ostateczna forma dzieła pozostaje otwarta, nie do końca zdefiniowana. Po akcji artystycznej pozostaje bowiem jej zapis (najczęściej cyfrowy), ale także obiekt materialny. Ten ostatni jednak nie jest tożsamy z dziełem, rozumianym jako ostateczna, zamknięta forma artystyczna. Istotą struktury bytowej dzieła jest potencjalność.

W projekcji *Zapis idei* Bożenna Biskupska ujawniła kontrast stałej, stabilnej materii i widmowej, ruchomej struktury medium fotograficznego. Sekwencję kolejnych faz *Wytuczania obrazu* artystka wyświetliła w przestrzeni, tworząc świetlne environment. Istotą tej sytuacji artystycznej jest proces, otwarcie na nieskończoną zmienność. Widz może znaleźć się wobec dzieła, wejść z nim w relację, jego ciało może stać się „ekranem” dla projektowanego obrazu. *Zapis idei* to sytuacja multimedialna, łącząca cechy dwóch mediów: obiektu-sytuacji i projekcji.

Podczas wystawy w Orońsku w 2002 roku artystka realizowała performance „Zdażanie”. Odseparowana od publiczności wykonywała elementarny gest malarski polegający na znaczeniu pionowej linii na pergaminie przymocowanym do drewnianej konstrukcji – ramy (ruchomego stelaża). Artystka poruszała się z tym stelażem w przestrzeni w czasie podzielonym na siedem

odcinków. Kamera cyfrowa rejestrowała każdy etap działania i przekazywała obraz do komputera, z którego był on transmitowany, w czasie rzeczywistym, na ekran monitora widocznego dla publiczności. Na ekranie widoczne było następstwo kolejnych faz działania jako seria przenikających się zapisów. *Zdażanie* ujawnia dwoistość bytową: istniało bowiem obiektywnie jako zdarzenie (niedostępne jednak bezpośrednio dla odbiorców) i jego cyfrowa rejestracja. Po akcji pozostał także obiekt z zapisem całego działania. Jednak żaden z tych trzech elementów nie stanowi ostatecznej formy dzieła. Dzieło tworzy się bowiem na styku tych trzech elementów: działania, zapisu i transmisji. Użyte media nie służą jedynie czystej rejestracji. W omawianej realizacji mamy raczej do czynienia z „przekłamaniami medialnymi”. Obraz widoczny dla widzów nie był tożsamy z wykonywanym przez artystkę działaniem. Widz miał wrażenie, że w wyniku akcji powstaje siedem obiektów, podczas gdy w rzeczywistości był tylko jeden. Sytuacja ta wskazuje zarówno na manipulacyjne, modyfikacyjne możliwości mediów, jak i na różny sposób odbierania rzeczywistości za ich pomocą.

Relacyjny aspekt działań Bożenny Biskupskiej ujawnia się także w projektach realizowanych we współpracy z innymi artystami, głównie z muzykiem Adamem Falkiewiczem. Jego instalacja dźwiękowa *Na linii światła*, precyzyjna, sześciogłosowa struktura dźwiękowa rozpisana na przestrzeń, „wiązka dźwięku bez początku i końca”, powstała jako inspiracja cyklem „Wytuczania obrazu”. Wspólną instalację Bożenna Biskupska i Adam Falkiewicz zaprezentowali na wystawie w Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie w 2004 roku. To artystyczne współdziałanie wskazuje, że nowa jakość, nowe dzieło może się ujawnić w wyniku wzajemnych relacji między obiektami artystycznymi różnych artystów.

W działaniach, w których wykorzystuje technologię cyfrową, Bożenna Biskupska po raz kolejny kwestionuje możliwość ostatecznej formy dzieła. Dzieło istnieje jako pewna potencjalność, która każdorazowo aktualizuje się w określonej sytuacji artystycznej czy miejscu.

PEKNIĘCIE – POŁĄCZENIE

Twórczość Bożenny Biskupskiej łączy to, co racjonalne, obiektywne (mieralne, dające się ująć, opisać, zracjonalizować) z tym, co ujawnia się w kontakcie z materią czy medium. To na styku tych dwóch sfer pojawia się forma. Jednak jej ostateczny kształt, choć zakreślony i zamierzony przez artystkę, pozostaje do pewnego stopnia nieprzewidywalny.

Dlatego swoje wysiłki Bożenna Biskupska określa w formie niedokonanej. Mówi o „wytuczaniu” obrazu, zakładając tym samym procesualność, trwanie w działaniu, otwarcie na potencjalność. Być może jest to wyraz przekonania, że jedyną drogą, jedynym możliwym i słusznym wyzwaniem, jakie możemy stawiać czasowi i przestrzeni, nieskończoności tych obu, jest nasza własna nieciągłość, indywidualność, nieustawianie w działaniu...? ●





Magda Kamborska

Dominik Lejman:

1. French Garden

2. Diorama Flamingoes Singular, Nowy York 2007.

NOTA BIO-ART

Sztuka, oddziałując na zastaną rzeczywistość, operuje dziś w szerokim paśmie środków artystycznych, narzędzi, materiałów. Nowe możliwości komunikacji rozpoczęte już od odkrycia Gutenberga otworzyły dotychczasowe granice sztuki.

Sztuka, oddziałując na zastaną rzeczywistość, operuje dziś w szerokim paśmie środków artystycznych, narzędzi, materiałów. Nowe możliwości komunikacji rozpoczęte już od odkrycia Gutenberga otworzyły dotychczasowe granice sztuki. Obraz, który do niedawna posiadał wyłącznie voyerystyczne brzmienie, był lustrem codzienności, stał się teraz nie tylko jej odbiciem, unaocznieniem, ale też jej stwórcą. Łukasz Ronduda, pisząc o Dominiku Lejmanie, stan ten określił jako wypośrodkowanie pomiędzy „white cube”, a kinematograficznym „black box”. Ekranizacja zaproponowała nowe miejsce, rzeczywistość Elektronicznego Raju, który postawił nas przed wyborem pomiędzy elektronicznym realis i realnością. Sztuka Lejmana prowokuje, budując kolejne „anty - ekrany/sceny”, miejsca ówczesnego realistycznego ludzkiego raj, w jakim codziennie uczestniczymy, ale nie widzimy się, mówi on: *Codziennie zabijamy setki scenariuszy. Jesteśmy zabijani w setkach scenariuszy.*

Prace jego wciągają widza w medialną grę. Człowiek jest tu interaktorem. Staje się elementem, polem gry komputerowej. Obrazy malowane syntetycznymi mediami, akrylem na płótnie ożywiane zostają poprzez projekcje wideo. Medium kamery jest i narratorem zewnętrznej przestrzeni

płótna, relacjonuje ludzkie środowisko. Scaleniem obrazu z dwoma projekcjami wideo jest *Dyskrecja warunkowa (Stealth Painting)*. Pierwsza projekcja na płótno to naga postać siedząca tyłem do widza i zajęta niedopowiedzianą, powtarzalną czynnością. Drugie wideo jest stałą relacją z przestrzeni przed

Prace jego wciągają widza w medialną grę. Człowiek jest tu interaktorem. Staje się elementem, polem gry komputerowej.

obrazem. Widz, wkraczając w zasięg obserwacji kamery, pojawia się en face na obrazie. Wzajemny układ uczestniczących w obrazie postaci oddaje obraz *Morfujący Dysk* (akryl i krew na płótnie). Projekcja przedstawia zamienną, podwójną postać (kobiety i mężczyzny) obiegającą centrum obrazu. Lejman, posługując się projekcją, opowiada o dystansie w międzyludzkich sytuacjach, gestach, komunikacji. *Dompracadom* - zdjęcia zainstalowane w warszawskim biurówcu (agencji McCann Erics-

son) oraz w prywatnym mieszkaniu znajomych dotyczą przestrzeni prywatnej, naturalnej, która podlega dziś negacji i zatraceniu, to dom i praca. *Szpital jako krajobraz małych spektakli* (Dziecięcy Szpital Kliniczny, Białystok) stanowi próbę rekonwalescencji, rewitalizacji miejsca. Powierzchnia lecznicy staje się nowym witalnym światem wirtualnym.

Opowiadanie o odczuwaniu, przeżywaniu codzienności, powstawaniu *cyber-self* malarz przytacza w realizacjach, takich jak *Historia Naturalna* (Atlas Sztuki w Łodzi, 2007) czy *Ogrody statystyczne* (Ogrody, Galeria Arsenał, Pałac Branickich). Odwrócenie roli widza, przeglądanie się w masie przechodniów to ostatnia praca wyświetlana w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu. Mieszkańcy mogli przechodzić przez negatyw tłumy emitowany na białym deptaku (w ciągu czterech dób).

Praktyka malarska tego artysty sięga nie tylko po płótno, ale i przestrzeń architektury i natury, które stają się „multi-wizjami” ludzkich zachowań, przyzwyczajzeń, chwilowych decyzji. Przywraca on krótkie motywy, momenty, które niezauważane, ale gęste łączą się w układanki ludzkich historii. Przetwarzanie naturalnego, człowieczego ekranu, jego powielanie i określanie jego powierzchni oraz miejsca staje się *ożywioną projekcją*, generowaniem →



Wypowiedzi

Z tekstu *Obrazy pod napięciem* Andrzeja Przywary

Lejman przywiązuje ogromną wagę do technicznej strony wykonania obrazu. Technika sublimuje materialność malowidła i od niej zależy działanie obrazu. W tym malarstwie nie natkniemy się na żadne pędzlowanie, a raczej na ducha monochromatyzmu zapoczątkowanego przez XIX-wieczne nokturny Whistlera, według którego: Taki obraz działa niczym membrana przenosząca dźwięk: Radiohead / Airbag / Computer OK. 1997.

Z tekstu *Podatek od Luksusu* Stacha Szablowskiego

(...) Do swojej opowieści Dominik Lejman wybiera wariant rzeczywistości, w którym komfort przetrwania stoi na wysokim poziomie. To świat dobrze zaprojektowany – uniwersum bezpiecznych aut z poduszkami powietrznymi, bezkolizyjnych dróg szybkiego ruchu, ergonomicznych przestrzeni designerskich sklepów, dobrze oznaczonych miejsc publicznych, funkcjonalnych biur i mieszkań, ubezpieczeń społecznych i dogodnych kredytów na przyszłość. To rzeczywistość funkcjonalnej estetyki. Jest to więc świat, w którym żyjesz lub będziesz żył, a przynajmniej chciałbyś.

Z tekstu *Sklepienie i oddech* Yehudy Safrana

Dominik zaprasza nas, abyśmy spojrzeli na siebie samych w chwili oglądania. Jesteśmy tu przedstawiani wraz z naszym ucieleśnionym, kłopotliwym położeniem – w martwym punkcie świata, w serii bezcielesnych widm. Ponieważ jesteśmy skłonni ulegać zaćmieniu, ponieważ sami chcielibyśmy wyłupić słońce, księżyc i inne ciała niebieskie, ponieważ wszyscy zbyt często zmuszeni jesteśmy przemieszczać się w naszych zaciemnionych kryjówkach, z dala od światła, ukryci przed sobą i innym, włączając w to nasz własny niebyt. My wolimy być zajęci, oddawać się grze i wydaje się, że nadal będziemy zajęci przesuwaniem białych prostokątów z czarnymi punktami w liczbie od jeden do sześciu – w naszym własnym domino – w nieskończoność.

Rozmowa z Dominikiem Lejmanem:

Twoje 5 min to...

Ja = 0,3 s.

By pokazać swoją twórczość...

Myślę, że trzeba być wariatem, jak Van Helsing w „Drakuli”, by w jakimś sensie być odpornym na ugryzienie świata, oprzeć się wampiryczności świata sztuki.

Staram się hołubić to szaleństwo by przetrwać, choć być może kilka razy już zostałem ugryziony.”

Jak określisz Twoje obrazy, pracę?

...To, co robię to deportaż, ... moje prace są niereprodukowalne – dlatego ich tworzenie ma sens, ... rejestracja powierzchni... bez anegdoty, ... samotność w tłumie..., wymiennym, uzupełniającym się miejscem rejestracji, i miejscem projekcji – rodzajem komunikacji, przestrzenią performatywną.

Jak odnosisz się do krosna obrazu w swoich realizacjach, na ile jest ono istotne wobec projekcji wideo?

Mój obraz bez projekcji? To jak zadać pytanie, czy dla architekta budynek niezamieszany jest budynkiem?

Najbardziej znaczące dla Ciebie prace to?

Oddychająca katedra, Dyskrecja warunkowa, Szpital jako krajobraz małych spektakli, prezentacja na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, „YoLoVi”.

Słowo dla początkujących artystów?

Istnieje niebezpieczeństwo powtarzania samego siebie, ale i niebezpieczeństwo „kulturowego designu” – będącego uwarunkowaniem historycznym i „modą” (dotyczącą metody malowania, myślenia o malarstwie). „Chcą tych, którzy sprzedają się jak frytki” – komentarz do niektórych działań rynku sztuki, jak przesadna komercjalizacja, „produktowanie” malarstwa, a nie malarska twórczość.

Czemu służą i jak funkcjonują media?

Moi znajomi podczas katastrofy World Trade Center oglądali tv, żeby być dalej od wydarzenia, które widzieli przez okno.

Hobby:

Czy dla wiecznego amatora istnieje hobby?...

Rozmawiała **Magda Komborska**.



najmniejszych przeżyć, sygnałów ludzkiej obecności (z filozofii G. Deleuza, Paula Virillio czerpie analizę roli obserwatora i czasu). Jak pisze Jean Baudrillard: *Faza lustra ustąpiła miejsca fazie wideo. Nic nie jest w stanie uciec przed obrazem, dźwiękiem, przed bezpośrednią, symultaniczną świadomością. Nic już nie dzieje się bez udziału ekranu*^[1].

Genetyka ludzkiego medialnego świata, właściwa forma człowieka są priorytetem twórczym Lejmana. *Życie oznacza ciągłą przemianę nieprzerwaną narodzin*^[2].

Intrygującą pracą Lejmana jest *Redukcja* (Galeria AT w Poznaniu 2007). Zapętlony na płótnie film przedstawia ujęty z góry kadr postaci gniotącej i rozrzucającej wokół siebie puste kartki. Ekran

Lejman odkrywa tę aktualną wizję fizykalności organizmu, ożywia ciało poprzez materię wideo, nie przedłuża ludzkiego organizmu, ale wyprowadza je poza media...

zapełnia się białą przestrzenią, masą wobec ułożonej naprzeciwko czystej ryzy papieru A4 (przeznaczona do drukarek). Sceną powoli zapełniona jest scenariuszem, ale czy właściwym rozwiązaniem, wyborem w obecnym symulowanym *entourage*?

Twórczość Lejmana oscyluje najsilniej wokół motywu cielesności. Eksperymentuje on z symboliką ciała, dotykając jego powierzchni, operuje przede wszystkim somatycznym zmysłem dotyku. Nie tworzy on hybrydy czy mutacji, opowiada o dalszej historii ciała, cielesności, może o jego nowej historii, o narodzinach...? Pokazując w obrazach własny organizm, odsłania historię osobistą, *self-bio*...

Człowiek z natury swej uzdolniony mimetycznie w trakcie całego życia tworzy przedmioty,

dzięki którym nie tylko naśladuje, ale także obrazuje bądź wyraża własne „ja”...działa i prowadzi dialog poprzez ciało...w ciele...poprzez „re-wizję” ciało ukazuje „wizję” ukrytego „ja”^[3].

Lejman odkrywa tę aktualną wizję fizykalności organizmu, ożywia ciało poprzez materię wideo, nie przedłuża ludzkiego organizmu, ale wyprowadza je poza media... Nadaje mu nową perspektywę, format, wygląd. Jego prace ze względu na materiał, w jakim działa, nie są reprodukowalne i nie podlegają do końca dokumentacji. Jednak jego wizja człowieka mówi o tym, że może on zafunkcjonować i „narodzić się” – odtworzyć na nowo przez media, jako ich reprodukcja... nie istnienie poprzez tworzenie przedmiotów (powyższy cytat), ale przez medializację.

Pytanie czy człowiek potrafi zrozumieć i oddać *zmysłowość medium*, czy podda się jego zniewoleniu czy powieleniu...? Posłuży się medium lub przeciwnie medium posłuży się nim, czy będzie mógł zachować „self-bio”, indywidualną historię?...

Wszyscy żyjemy pod skórą. Niewidoczni dla innych. Do-

prawdy dziwne, że naszą uwagę zaprzęta głównie to, co można zobaczyć^[4].

„Maksymalistyczna” sztuka wideo, sztuka wywodząca się z op-art., body-art, land art, graffiti, dekonstruktywizmu, cytacjonizmu, wzornictwa, czy design. Tak różnobarwna, wielowarstwowa inspiracja obecna jest w twórczości Lejmana. Nie pomija on też wielkich mistrzów malarstwa, jak Andrea Mantegna czy Piero della Francesca, jak aktualnych twórców wideo Donalda Judda, Gary’ego Hilla, Dana Grahama.

Refleksję nad działalnością twórczą tego artysty jak i wykładowcy zakończyć chcę jego wypowiedziami.

1 Jean Baudrillard, *Rozmowy przed końcem*, tłum. Renata Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 68

2 Erich Fromm, *Zerwać okowy iluzji*, tłum. Jan Karłowicki, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000, s. 235

3 *Wizje i Re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków, 2008, s.505

4 Jolanta Brach-Czajna, *Błony umysłu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, s.62





Dominik Lejman:

1, 2, 3 **Redukcja**, Galera AT, Poznań

4. **Stara Rzeźnia**, Poznań

—
3

45





**DOMINIK LEJMAN**

Urodzony w 1969 roku. Artysta jest absolwentem ASP w Gdańsku oraz Royal College of Art w Londynie. W Poznaniu, na ASP prowadzi pracownię malarstwa. Stypendysta m.in. RCA, Fundacji Kościuszkowskiej, Trust for Mutual Understanding, Location 1 w Nowym Jorku, Ministerstwa Kultury RP.

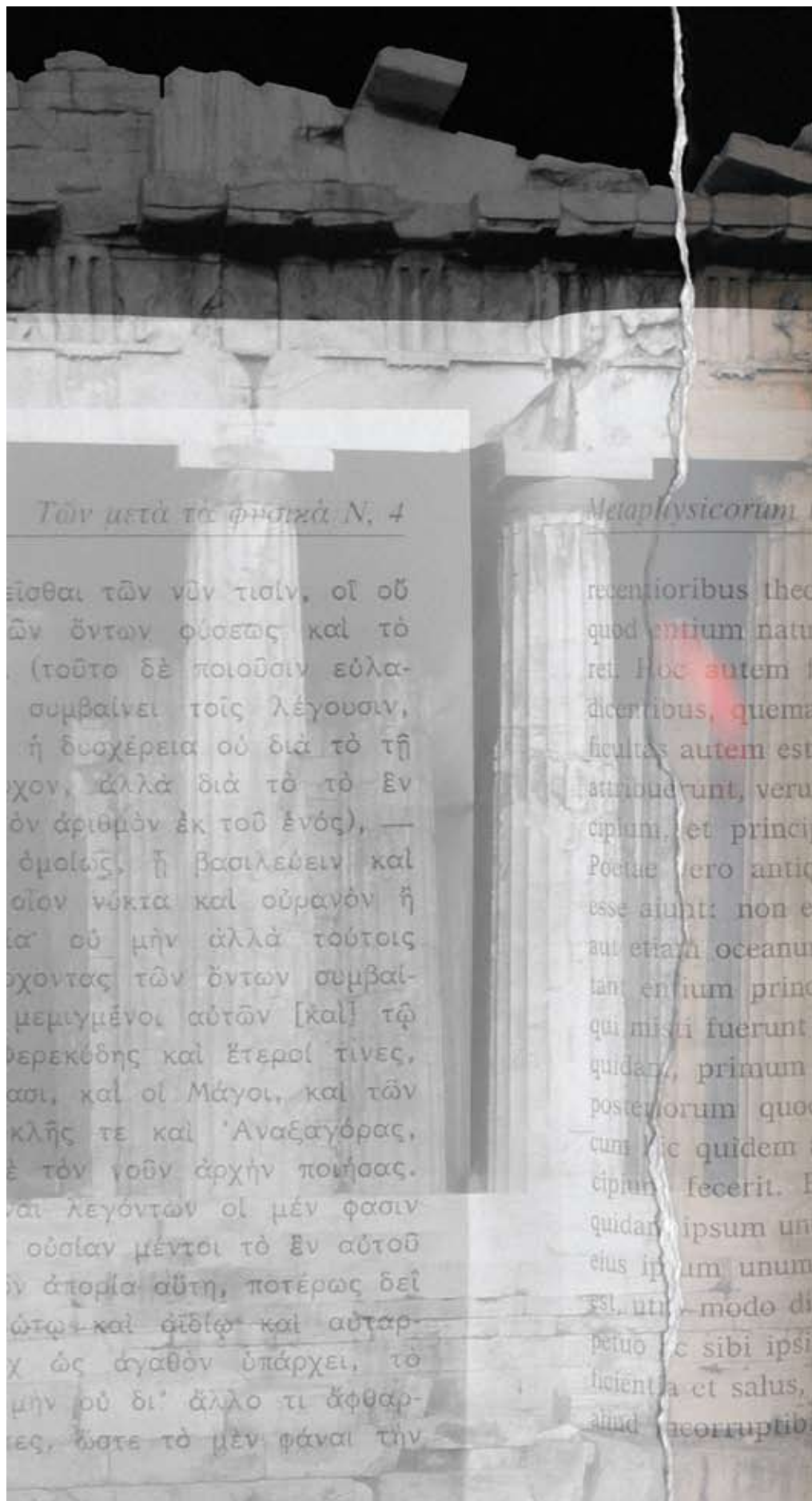
47

Marek Śnieciński

GRATIAS AGO

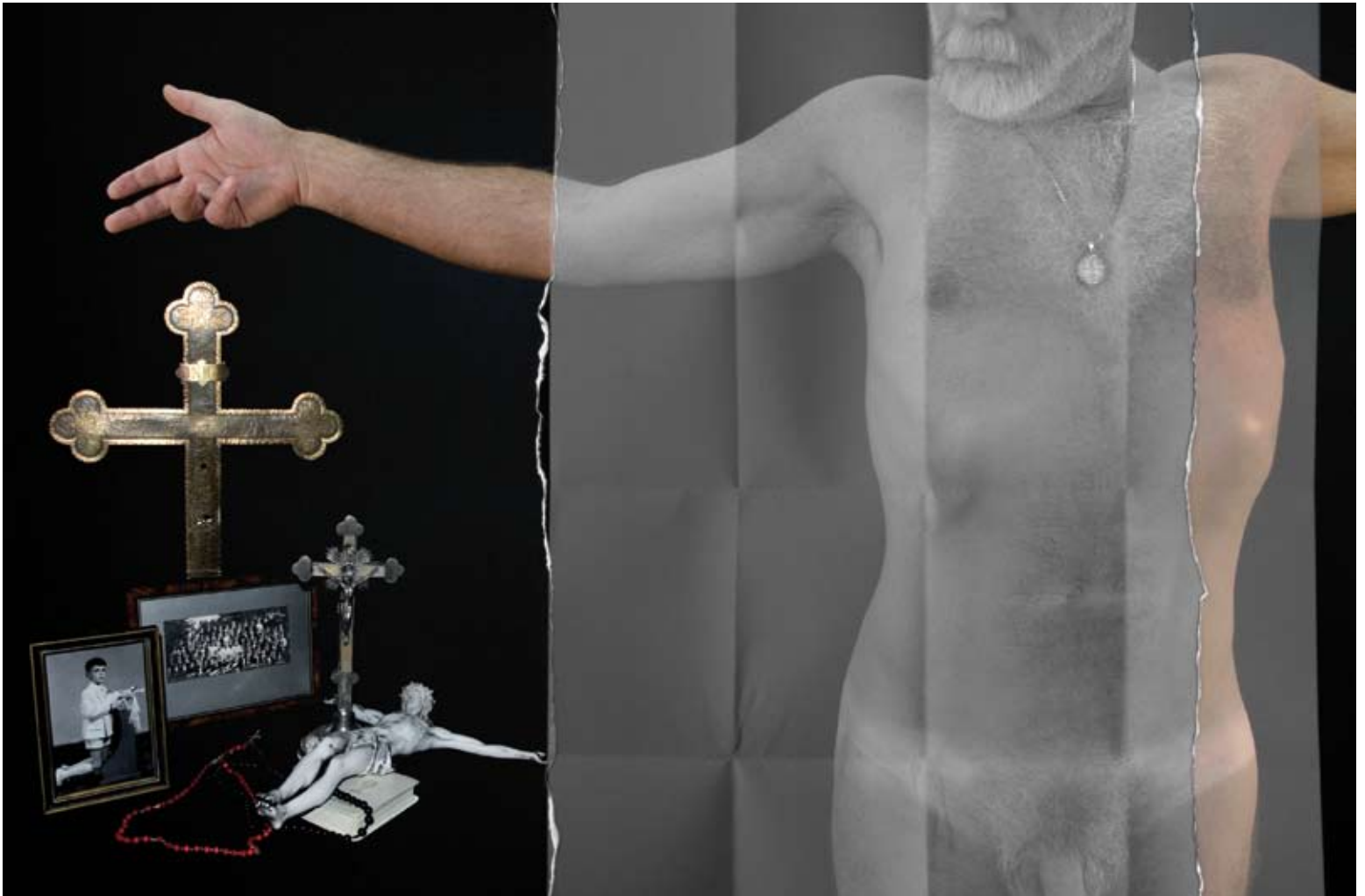
Od długiego czasu w fotografiach **Andrzeja P. Batora** pojawia się problem pamięci. W takich cyklach jak „Miejsca bezpamięci”, „Martwe natury pamięci” i „Anamnesis – [re]konstrukcja obrazu” artysta koncentruje swą uwagę na fenomenie pamięci, na jej naturze, na ujawniającym się w ustawicznej grze zapominania i przypominania sobie palimpsestowym charakterze pamięci człowieka. Najnowszy realizowany przez niego cykl „Gratias ago” stanowić ma zwieńczenie, a może i zamknięcie tych artystycznych rozważań nad pamięcią, nad osadami czasu, które gromadzą się w człowieku. Dla tego cyklu niezwykle ważne są pytania i doświadczenia związane z poprzednimi realizacjami, ale wnosi on zarazem nową perspektywę, każe inaczej spojrzeć na poprzedzające go prace. Cykl „Gratias ago” ma ewidentny autoportretowy charakter, który ujawnia się w wielu warstwach tych obrazów. Każdy z nich stanowić ma formę specyficznego podziękowania wypowiedzianego przez artystę, takiego „dziękuję”, które człowiek zwykł wypowiadać w ostatecznej chwili (suprema hora), żegnając się ze wszystkim, co było dla niego ważne. W każdym z obrazów kluczowe znaczenie ma zatem fizyczna obecność autoportretowego wizerunku samego artysty – to on przecież składa owe podziękowania bliskim sobie i ważnym dla jego biografii i pamięci osobom, przedmiotom czy miejscom. Motywowi autoportretu Bator nadaje w tych pracach szczególny wymiar. Z jednej strony wynika to z faktu, że twórca występuje tutaj niekiedy nagi lub półnagi i jego postać odwołuje się do ikonografii, schematów kompozycyjnych i pów związanych z chrześcijań-

ską sztuką sakralną. Z drugiej strony autoportret wydobywany jest dodatkowo poprzez zabiegi techniczne – w obrazach tych występują zawsze dwie warstwy: pierwsza, barwna, jest warstwą „świata”, jest warstwą, ku której kierowane jest „dziękuję” artysty; druga warstwa, odsłaniająca się poprzez dosłowne rozdarcie tej pierwszej, jest czarno-biała i w niej właśnie Bator umieszcza swój wizerunek. Dodatkowym elementem obecnym we wszystkich seriach fotografii jest biała kartka (umieszczona metodą multiekspozycji), która często funkcjonuje jak całun. Aranżacje twórcy sprawiają, że oglądamy hieratyczny spektakl, który nabiera cech religijnej ceremonii. „Gratias ago” Batora ma wymiar testamentu, wypowiedane jest z pełną powagą. Myślę, że prace te dowodzą, jak bardzo niepokorną odmianą twórczości może być autoportret, w artystycznym działaniu Batora jest bowiem zawarty polemiczny, jakby gniewny akt kontr-kreacji. W kontekście tych autoportretów niezwykle adekwatne stają się uwagi G. Steinera o tym motywie obrazowym. Jak pisze Steiner, autoportret jest od-tworzeniem przez artystę stworzenia *własnej osoby. Nie pragnął tego stworzenia; nie miał żadnego wyboru przy pierwszym szkicu. Autoportret jest ekspresją jego pociągu do wolności, jego polemicznej próby, by osiągnąć na nowo, by osiągnąć panowanie nad formami i znaczeniami własnego istnienia.* [G. Steiner, *Rzeczywiste obecności*, Gdańsk 1997, s. 169]. W spektaklu tym widz powoływany jest na świadka, a zarazem milczącego uczestnika rytuału – tylko w takiej i aż w takiej roli jest on tu niezbędny. Nie jest to rola łatwa i wygodna, trzeba bowiem sprostać wyzwaniu, które niesie ze sobą te fotografie. ●



Cykl „Gratias ago” ma ewidentny
autoportretowy charakter, który ujawnia
się w wielu warstwach tych obrazów.



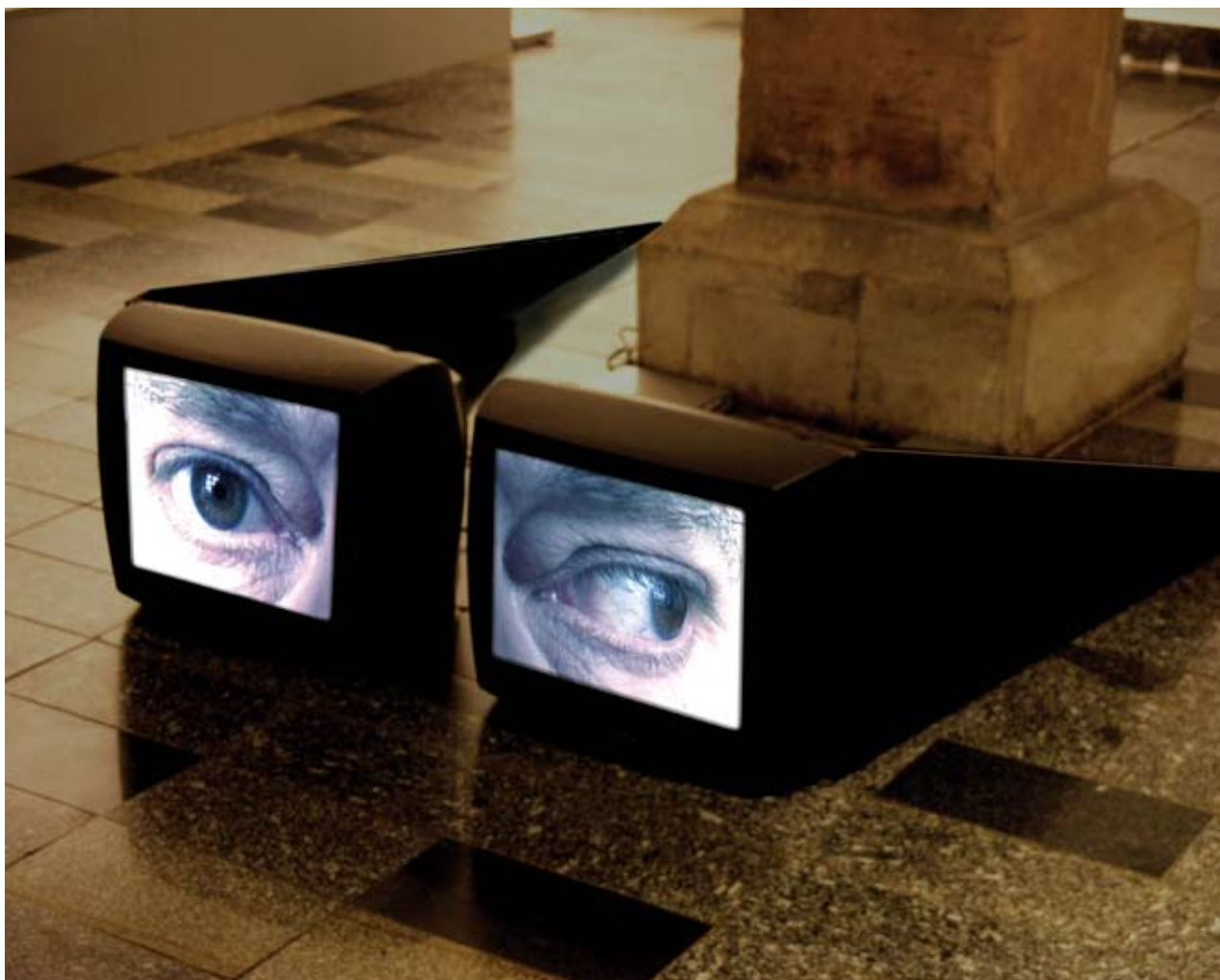




3
4



1-4. Andrzej P. Bator, z cyklu **Gratias Ago**, 2008, 110 x 160



Ryszard Jędroś:

1. **Wideookulary**, instalacja wideo, 2006
2. **Kominek**, instalacja wideo, 2007
3. **Hommage á Vittorio de Sica**, instalacja, 2006

52

Alicja Klimczak-Dobrzaniecka

OBIEKTY MONITOROWANE

W październiku w Galerii Awangarda we Wrocławiu można było zobaczyć wystawę **Ryszarda Jędrośa** zatytułowaną „Obiekty Monitorowane”. Trzydzieści zaprezentowanych prac pochodzi z okresu ostatnich dziesięciu lat. Są to projekcje wideo oraz instalacje przestrzenne powstałe przy użyciu obiektów-ekranów oraz przedmiotów codziennego użytku.

Już sam tytuł wystawy jest przewrotny. Sugeruje on istnienie obiektów, rzeczy, które są „na celowniku”, które się ogląda z pozycji obserwatora. Częściowo tak jest, jednakże widz nie znajduje się w bezpiecznej odległości, gdyż w pewnym momencie sam staje się obiektem poddanym monitoringowi, elementem medialnej gry.

Kluczem do recepcji wystawy są monitory. Stwierdzenie to może wydać się błahe, gdyż w wideo arcie monitor istnieje zawsze lub prawie zawsze. W przypadku prac Jędrośa pełni on funkcję klucza czy nawet elementu spajającego „Obiekty monitorowane”. Nie jest on tym razem nośnikiem czy też przedmiotem stricte technicznym, ale symbolem świata mediów, świata nierealnego, przestrzeni „po drugiej stronie lustra”. Szklana powierzchnia ekrana

jest tu bowiem granicą pomiędzy rzeczywistością, codziennością – światem „naszym”, z którego pochodzą przedmioty codziennego użytku, jak np. świeczka, samolot-zabawka czy mały czołg. Przestrzeń wewnątrz monitora jest natomiast światem sztucznym, wykreowanym przez media, który stanowi odbicie, często krzywe, rzeczywistości w której znajduje się widz.

Już przy wejściu do galerii Jędroś ustawił instalację (*Próba mikrofonu*), w której on sam się pojawia. Praca znajduje się w hallu, naprzeciwko drzwi. Osoba wchodząca na wystawę ma wrażenie bycia wprowadzaną przez autora w nierealną rzeczywistość.

Czasami ta wykreowana rzeczywistość jest przedłużeniem świata realnego, jak w instalacjach *Czołg*

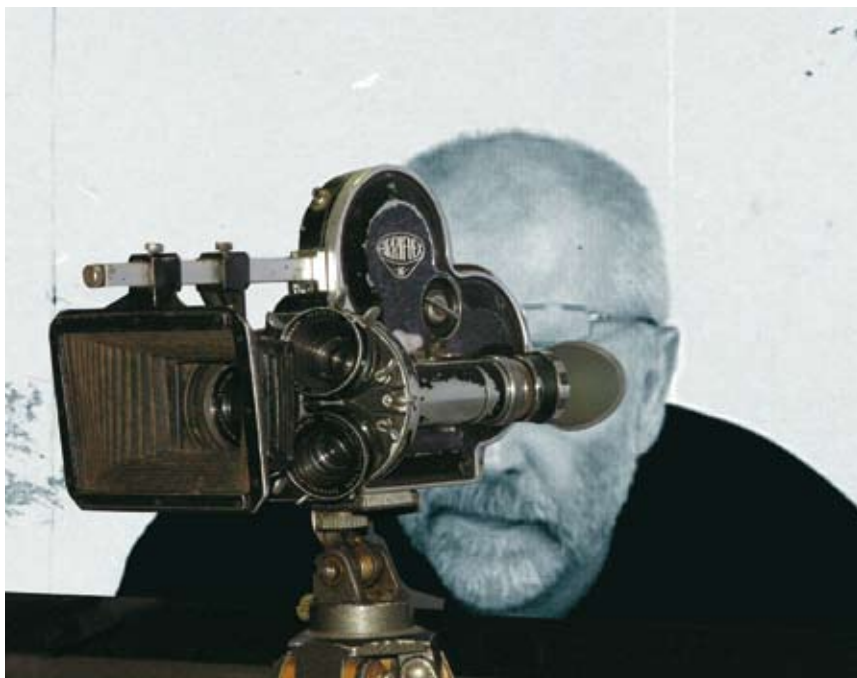
czy *Samolot*. Sytuacja, którą tworzą owe obiekty, zaczyna się w świecie realnym, a kończy w medialnym. Mamy tu do czynienia z żartem (który sugerują użyte w pracy zabawki) przeradzającym się w realne, znane nam z mediów codzienne, wojenne i katastroficzne zdarzenia. Jędroś kontestuje tutaj oczywisty podział na dwa światy, uświadamiając, jak cienka (niewidoczna jak szkło) jest między nimi granica. Sytuację odwrotną prezentuje w pracy *Kurier – wiadomości*. Studio telewizyjne, z którego codziennie wypływają w świat złe informacje, opustoszało, jednocześnie dając nadzieję, że po chwili oczekiwania dostaniemy dobre wiadomości.

W instalacji *Zestaw audiowizualny* na trzech obiektach-ekranach wyświetlane są obrazy gramofonu i głośników, czyli sprzętu grającego.



53





„Jędroś bada zależności między ludzkimi zmysłami – wzrokiem i słuchem – odwołując się do podstawowych wyobrażeń i konotacji konkretnych dźwięków z odpowiednim obrazem.

Wizualizacjom towarzyszy dźwięk płyty oraz trzaski, które wywołują zakłócenie obrazu. Jest to urzeczywistnienie obrazu powstającego w głowie człowieka-słuchacza, badanie wpływu zmysłów słuchu i wzroku na siebie.

Instalacja *Wideodeszcz* jest ingerencją w indywidualny dla każdego świat zmysłów i wyobrażeń dzięki nim powstających; nie istnieje nic bardziej naturalnego od dźwięku kropli spadających do wody. W tym wypadku ten kojący dla człowieka dźwięk jest zaburzony przez obraz sztucznych, komputerowych fal, powstałych w momencie uderzenia kropli o taflę wody.

U Jędrośa pojawia się też temat „starego kina” potraktowany w dwójnasób. *Hommage à Vittorio de Sica* to ukłon w stronę mistrza włoskiego neorealizmu. Instalacja odnosi się do filmu *Złodzieje rowerów* wizualnie (koła roweru to obracające się szpule projektora filmowego) oraz dźwiękowo – w tle leci temat z tegoż filmu. W instalacji *Wideofilmowanie* to widz jest obiektem monitorowanym, obserwowanym. Następuje zamiana ról, a w rezultacie zamiana miejsc świata realnego i nieprawdziwego.

W *Wideostradzie* artysta łączy sztukę audio-wizualną z optyką. Samochody „rozjeżdżają się” przez umieszczone w odpowiedniej konfiguracji pryzmaty. Tym razem elementy powstałe w świecie elektroniki, za sprawą praw fizyki przenikają do rzeczywistości, zachowując się jak prawdziwe, namacalne elementy.

Ryszard Jędroś przy pomocy bardzo prostych środków buduje skomplikowany świat elementów prawdziwych i nieprawdziwych, namacalnych i niematerialnych. Szkło ekranu jest granicą między dwoma światami, łatwą do przekroczenia, bo transparentną a jednocześnie stanowiącą mur nie do zburzenia. Jego prace mają charakter bardzo uniwersalny; stawiają aktualne od wielu lat – od chwili pojawienia się mediów w życiu człowieka – pytania: jaką rolę pełni widz w medialnym świecie? Czy jest jedynie odbiorcą, czy bierze udział w grze? Czy jest kreatorem rzeczywistości, czy marionetką? Czy może zmieniać rzeczywistość? Czym jest rzeczywistość w ogóle? Opozycja technika kontra człowiek zdaje się nadal żywotna, pomimo długotrwałej obecności mediów w naszym

1-2. Ryszard Jędroś, *Wideofilmowanie*, instalacja wideo, 2007
3. Ryszard Jędroś, *Zestaw audiowizualny*, instalacja wideo, 2006

życiu. Z jednej strony zdarzenia po drugiej stronie ekranu wzbudzają strach, bo są informacjami prawdziwymi, z drugiej strony uspokajają, bo wszystko i tak dzieje się w niewielkim pudełku, jest zamknięte, a tym samym nierealne. W końcu telewizor jest jednym z symboli przestrzeni domowej, rodzinnej – czyli bezpiecznej.

Artysta występuje w roli Kreatora, czasem „z offu”, a czasem wychodząc z ukrycia. Eksperymentuje z przedmiotami oraz techniką, jednakże najczęściej ofiarą eksperymentu jest widz. Jędroś bada zależności między ludzkimi zmysłami – wzrokiem i słuchem – odwołując się do podstawowych wyobrażeń i konotacji konkretnych dźwięków z odpowiednim obrazem. Bawi nas, bawiąc się nami. Celowo wprowadza w błąd, pokazując rzeczy pozornie błahie i śmieszne i odnosi je do codziennych strachów. Jest obiektem obserwacji i sam monitoruje widza. Oswaja obce człowiekowi z natury media – poprzez użycie znanych nam elementów z codzienności, jednocześnie sprawiając, że wydają się one jeszcze bardziej nieprzystępne.



1. Remigiusz Dobrowolski, **Ptak, klatka, kusicielka starodawna Anakonda** (z cyklu „Wygnanie z raju”), 1992 r.



2. Remigiusz Dobrowolski, **Puste kartony po wodzie – nowa pustynia** (z cyklu „Księga wyjścia”), 1991 r.

Michał Haake

Od ekologii ku nowej sztuce religijnej

Remigiuszowi Dobrowolskiemu bliskie są zagadnienia ekologii. Wykształcony we Włoszech (Akademia Sztuk Pięknych w Urbino) i pracujący tam wiele lat, zetknął się – nieco wcześniej niż większość z nas mieszkających w Polsce – z degradacją środowiska naturalnego, do której w znacznej mierze prowadzi wysoko rozwinięta gospodarka.

Przysłowiowe już bodaj zanieczyszczenie południowych rejonów Włoch (Neapolu czy Kalabrii – prowadzące do rozpaczliwego poszukiwania sposobów uporania się z problemem, takich na przykład, jak spalanie odpadów w kraterze Wezuwiusza), choć nie będące przecież wyłączną specyfiką tego kraju, w nim właśnie razić musi szczególnie – opiewanym od starożytności jako ojczyzna kultury i wzorzec dla innych nacji, zwłaszcza dla tych „barbarzyńskich” z Północy, jako „słońce Południa”, będące źródłem duchowego światła i rozjaśniające swym blaskiem „mroczny świat”, jako miejsce mitycznej Arkadii.


Można zapewne rozważyć, na ile jeszcze zadłużonym w poetyce pop-artu, a na ile już samodzielnym ujęciem doświadczenia wszechobecnego używania i zalegania opakowań jest ich olejno malowane przedstawienie (*Puste kartony po wodzie – nowa pustynia*, 1991 r., il. 1). W pop-artcie (w ustawionych w piramidę pudełkach Brillo czy obrazach z puszkami zupy Campbell) chodziło jednak raczej o uzmysłowienie faktu powszedniości opakowań, której nie sposób ignorować, wypowiadając się artystycznie na temat rzeczywistości. Przedstawienie kartonów

przez Dobrowolskiego ujęte jest w głęboką ramę, z której krawędzi schodzą ku powierzchni obrazu z każdej strony po cztery druty. Malarskie, z grubą fakturą, gdzieś z martwych natur Cézanne’a czy Morandiego wywodzące się kartony, ukazane są jako takie, które dociskają te druty do powierzchni obrazu. Subtelne, malarskie byty jawią się jako dosłownie ciężące, zgniatające. Rodzi się pytanie, czemuż by zatem nie użyć rzeczywistych opakowań i przykleić ich do obrazu? Jednak wówczas nie doszłoby do obrazowego ujęcia naszego stosunku do opakowań. Nie przywiązujemy do nich wagi, nie dostrzegamy tkwiącego w ich używaniu zagrożenia, słowem nie traktujemy ich obecności jako rzeczywistej – tak, jak nie podejrzewamy malarskiego przedstawienia o zdolność zgniatacia stalowej konstrukcji.

Istotne novum artystycznego wyrazu stosunku artysty do zagrożeń współczesności stanowi podjęcie tej tematyki w perspektywie religijnej, ze szczególnym wyróżnieniem figury – symbolu węża, która pojawia się na wielu pracach artysty (np. *Ptak, klatka, kusicielka starodawna Anakonda*, 1992 r., il. 2). Dlaczego jednak dla sproblemetyzowania kwestii nurtujących każdego, kto

troszczy się o stan natury, miałyby być konieczne religijne symbole? Obywał się bez nich od lat 60. rozwijający się nurt sztuki ziemi. Robertowi Smithsonowi bliska była idea entropii (akceptacja zachodzących w naturze procesów rozkładu i zniszczenia), Dennisowi Oppenheimowi – idea podmiotowości natury, a Richardowi Longo – idea wędrówki (zaznaczanie swej obecności w odwiedanych miejscach przez nieznaczne ingerencje w świat natury). Dobrowolski jest świadom tej znaczącej tradycji podejmowania kwestii natury w sztuce nowoczesnej. Jedną z jego prac odczytuję jako próbę zakreślenia pola innych znaczeń, jakie z pojęciem natury się wiążą. Zmiana perspektywy w postrzeganiu natury przez Dobrowolskiego i zarazem – jak to oceniam – polemika z land-artem – zaznacza się w instalacji *Śmiertelnie kręta droga grzechu pierworodnego* z 1999 r. (il. 3). Na parkowej polanie artysta sporządził splecioną z gałęzi i liści wielometrową konstrukcję, przypominającą snującego się po trawie i między drzewami węża. Twór ten wylaniał się zatem ze świata natury, był z nią materialnie tożsamy, ale zarazem przeradzał się w element obcy wobec otoczenia, sztuczny i monsturalny. Stawał się dla




 Dobrowolski jest świadom znaczącej tradycji podejmowania kwestii natury w sztuce nowoczesnej. Jedną z jego prac odczytuję jako próbę zakreślenia pola innych znaczeń, jakie z pojęciem natury się wiążą.

spacerującego po parku przeszkodą, anektującą znaczną, kilkunastometrową część terenu. Groźny wymiar pojawienia się owego tworu sugerowały leżące obok sanki, roztrzaskane jakby po zdarzeniu. Ów twór-wąż wyraża przeciwstawienie się macierzystemu środowisku. Wskutek tego przeciwstawienia ulegamy destrukcji (sanki). Jeśli przeszkoda ta jest ujęta jako symbol grzechu – to będąca jej skutkiem nasza destrukcja jest rozumiana jako wynik naszej uległości. Tak jak wąż jest przeciwstawieniem, tak i my się przeciwstawiamy i niszczymy. Na pewno podpowiada się tu analogię do sprzeniewierzenia się naturze przez człowieka, skutkującego jego własnym zniszczeniem. Ta diagnoza nie byłaby niczym nowym względem przekonań twórców land-artu. Jednak w pracy Dobrowolskiego bezmiar natury ujęty jest nie jako miejsce dziewicze, które albo technologicznie zawłaszczamy, albo któremu się poddajemy (jak

w wypadku land-artu) – zatem inaczej niż to sugerowali Adorno i Hornckheimer w *Dialektyce oświecenia*. Jest miejscem uaktywniania się w postaci tworów natury sił nienaturalnych i, jak sugeruje symbolika węża – wobec natury transcendentnych.

Praca ta ukazuje, że stosunek do natury ujmowany jest od strony tego, co wobec niej obce. Jeśli za ów element obcego został uznany biblijny wąż, nie dziwi, że jego budulcem w wielu pracach są równie obce naturze odpadki. Twór z instalacji *Śmiertelnie kręta droga grzechu pierwotnego* przypomina pod względem rozmiarów i dynamiki splotu wcześniej nieco powstałego węża z plastikowych butelek (praca „*Kusicielka starodawna Anakonda*, 1997, il. 4). Działanie to różni się jednak od wykorzystywania przez Pabla Picassa przedmiotów w sposób, który nadawał im inną funkcję, wywoływał u widza asocjacje z całkiem



3. Remigiusz Dobrowolski, **Śmiertelnie kręta droga grzechu pierwotnego** (Projekt „Common Space”, Pezinok, Słowacja), drzewo, gałęzie, sznurek, sanki drewniane, szer. ok. 30 m, 1999 r.

innymi rzeczami. Samochodzik w pracy Picassa *Pawian* postrzegany jest albo jako samochodzik, albo jako małpi pysk. Nie zachodzi jednocześnie odniesienie do tych desygnatów. Butelki w pracy Dobrowolskiego zostają przeobrażone w inny byt, stając się jego tworzywem. Bardziej wiemy, że ten wąż jest z butelek i odczuwamy ich materialność, niż je widzimy. Poprzez rzeczywistość opakowań i odpadów wylania się ku nam inny byt – zdefiniowany przez artystę jako symboliczny. Remigiusz Dobrowolski rozgrzał powstałą konstrukcję ciepłym powietrzem, przez co forma butelek uległa zmarszczeniu, nabierając cech przypominających węzową skórę. Podświetlony, stanowi wąż ten kondensację materii obcej światu natury: przesłaniającego tę naturę plastyku, sztucznie wywoływanych mas powietrza i gazów, jarzącego się, sztucznego światła.

Co jednak wnosi nadanie tym materiom – samym w sobie wystarczająco odstręczającym, by

ustanowić kontrast wobec tworzyw naturalnych, formy o symbolice religijnej? Dlaczego obce naturze odpadki miałyby zyskiwać religijny, transcendentny kontekst?

Jest to do pomyślenia, ponieważ przyrost odpadów gospodarczych jest problemem nas przytłaczającym – na tyle, że wymyka się ujęciu przez rozum. Racjonalna kalkulacja, choć dostarcza coraz to nowych rozwiązań tej kwestii, zawodzi. Na nic papierowe torby, skoro oznacza to zwiększoną wyinkę lasów. Wszędzie zaś tam, gdzie odczuwamy rzeczywistość niedającą się rozpoznać i opanować przez pojęcia rozumu, będącą czymś więcej, niż jesteśmy w stanie pomyśleć – mamy do czynienia z transcendencją (por. Karl Jaspers, *Wiedza filozoficzna wobec objawienia*, Kraków 1999). Aby ją opisać, Dobrowolski przywołuje symbole religijne.



5. Remigiusz Dobrowolski, **Bajka**, sucha igła na fotografii, pisaki, 15 x 19 cm, 1992 r.



4. Remigiusz Dobrowolski, **Kusicielka starodawna Anakonda** (z cyklu „Wygnanie z Raju”). Fuzja 240 plastikowych butelek, 104 mikrolampy, transformator, woda, żyłka wędkarska, metal, dł. ok. 10 m, przekrój 10 cm, 1997 r.

FOTOGRAFICZNE ROZPOZNANIE

Niklas Luhmann, twórca cybernetycznej koncepcji społeczeństwa, twierdzi, że przedmiotem badań socjologicznych nie są ludzie, lecz międzyludzka komunikacja.

Ponowoczesne społeczeństwo według Luhmanna składa się z wielu funkcjonalnych systemów posługujących się odrębnymi mediami kodującymi informacje w sposób binarny. Na przykład system prawny operuje opozycją prawda-falsz. Jeżeli potraktujemy sztukę jako jeden z systemów społecznego świata, to jaki kod najlepiej odda jego specyfikę? Nie będzie to zapewne sugerowany przez Luhmanna kod piękno-brzydota. Artyści, przynajmniej od czasów Baudelaire'a, twierdzą, iż dzieło nie musi/nie powinno być piękne. Sztuki piękne zastąpione zostały sztukami plastycznymi. Cóż więc może zakomunikować nam sztuka? Może mówić na przykład o niemożności komunikacji.

Rafał Piekarczyk, absolwent krakowskiej ASP oraz student Łódzkiej Szkoły Filmowej, otrzymał w 2007 roku Grand Prix na XVII Krajowym Salonie Fotografii Artystycznej w Żarach oraz Złoty Medal Stowarzyszenia Twórców Fotoklubu Rzeczypospolitej Polskiej (członka FIAP) za cykl fotografii „Rozpoznanie F20.0”. Prace składające się na nagrodzony zestaw to *Lajka*, *Pakiet podróży*, *Śniadanie* oraz *Zaplecze*.

Inspiracją i tematem prac jest schizofrenia. Temat choroby psychicznej staje się dla widza pierwszym stopniem wtajemniczenia w niekomunikatywność ludzkich działań, gestów, przeżyć. Problem komunikacji łączy się bezpośrednio z tematem prawdy i możliwości ludzkiego poznania. Opowiadają o tym inne prace artysty – instalacja *Źródła*, grafiki cyfrowe *Monitoring* oraz wideoanimacje *Posłannicy/Posłanniczki*.

W niektórych fotografiach z cyklu „Rozpoznanie F20.0” autor świadomie wykorzystuje motywy zaczerpnięte z filmów Romana Polańskiego. Stają się one budulcem prywatnej mitologii artysty. Odarty ze skóry królik (*Lajka*) to trawestacja motywu ze



Inspiracją i tematem prac jest schizofrenia. Temat choroby psychicznej staje się dla widza pierwszym stopniem wtajemniczenia w niekomunikatywność ludzkich działań, przeżyć.

Wstrętu, zapakowana biletami dziura (*Pakiet podróży*) kojarzy się z *Lokatorem*. Nie jest to bezpośrednio przeniesienie występujących u Polańskiego motywów. Są one jedynie punktem wyjścia, inspiracją. Służą odbudowywaniu i podtrzymywaniu pamięci, są próbą zatrzymania poprzez fotograficzne medium wspomnień oraz niekomunikowalnych stanów ducha.

Prace Piekarczyka bliskie są twórczości Wojciecha Prażmowskiego czy Andrzeja Batora oraz ich próbom utrwalenia przemijającego czasu. Dzięki fotografowaniu nieprzydatnych, skazanych na zapomnienie przedmiotów, Prażmowski usiłuje przywrócić je teraźniejszości. Nie jest to jednak czysty dokumentalizm, lecz fenomenologia pamięci składająca się ze skrawków wspomnień, przeżyć i wrażeń. Jest to archeologia odnajdywanych przedmiotów i stanów psychiki.

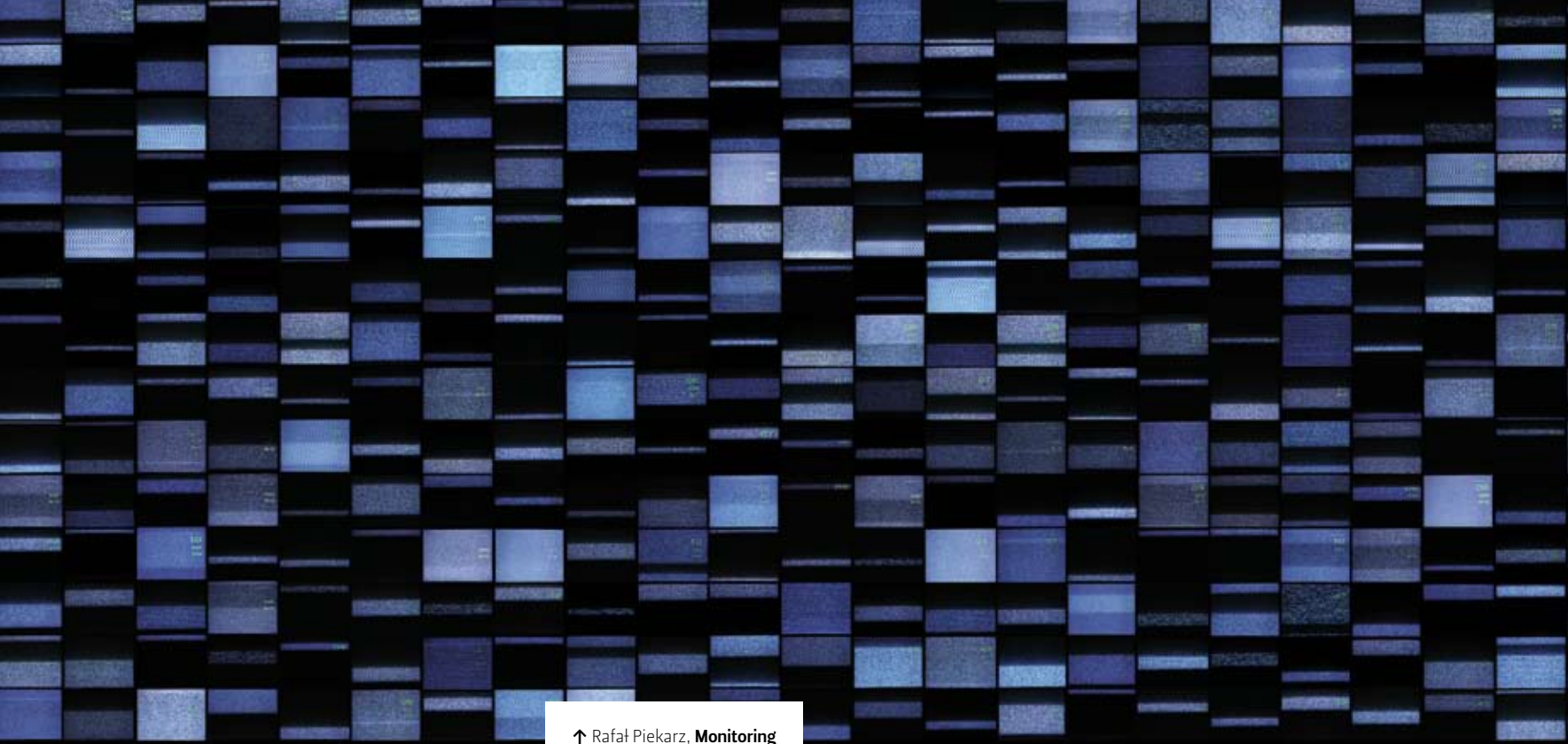
Oniryczny klimat fotografii przywodzi na myśl estetykę surrealizmu. Jest ona w pełni uzasadniona.

Jakim bowiem językiem przekazać nieprzekazywalne doświadczenie odmiennego stanu świadomości? Możliwości są dwie; albo poprzez surowy i beznamiętny dokument, albo poprzez budowanie tajemniczych kompozycji, które zdają się lepiej

oddawać mechanizmy funkcjonowania ludzkiej psychiki. Surrealizm to nie tylko połączenie parasola z maszyną do szycia, ale, jak zauważyła Susan Sontag, *kryje się [on] w samym sercu fotograficznych przedsięwzięć: w samym stworzeniu świata-duplikatu, w rzeczywistości drugiego stopnia, węższej, ale bardziej dramatycznej niż ta, którą spostrzegamy gołym okiem*¹.

„Rozpoznanie F20.0” potraktować można jako projekcję świata wewnętrznego, w którym doświadczenie i wyobrażenia podmiotu wyłączają go z nurtu potocznej komunikacji opartej na oczywistych i jasnych dla wszystkich zasadach. U Piekarczyka choroba staje się murem przedzielającym nadawcę od odbiorcy komunikatu. Obraz staje się trudnym do rozszyfrowania prywatnym symbolem, którego znaczenia możemy się jedynie domyślać. Tym,

¹ Susane Sontag, *O fotografii*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s.53



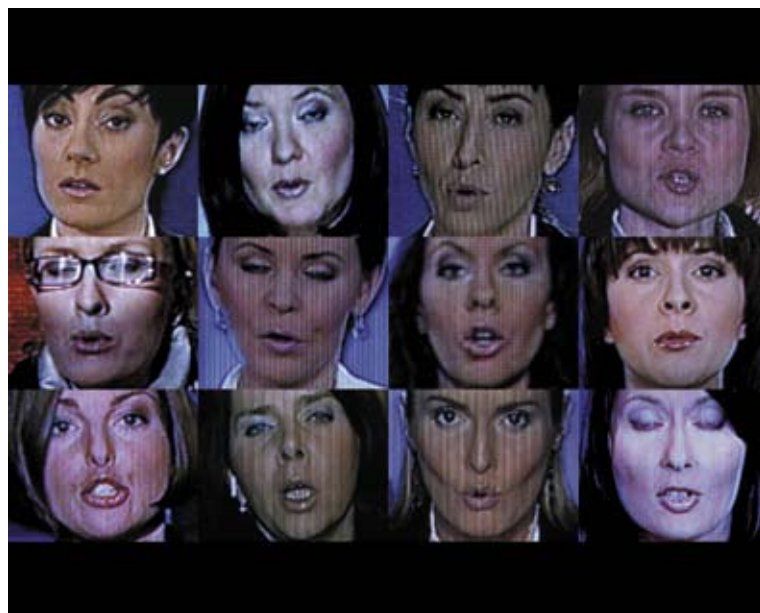
↑ Rafał Piekarz, **Monitoring**

co łączy doświadczenie mistyczne, o które ociera się obrazowość Piekarza, z chorobą psychiczną jest zasadnicza niemożność werbalnego przekazania doświadczeń doznawanych przez podmiot.

Fotografie te wzbudzać mogą niepokój i poczucie dyskomfortu. Powodem tego jest fakt, że ich semantyka wymyka się racjonalnym regułom. Atrakcyjność tych zdjęć można by określić poprzez kategorie odnoszące się do sfery sacrum: *fascinans* i *tremendum*. *Lajka*, *Pakiet podróżny* czy *Śniadanie* przyciągają uwagę tym, że są w tej samej mierze fascynujące, co przerażające. Przedmioty sfotografowane przez Rafała Piekarza mają w sobie coś z relikwii.

Fotografie powstające z określonych intencji zdają się rzecz jasna służyć utrwalaniu konkretnej pamięci. Jak pisze Adam Sobota, obrazy te mogą się jednak od tej pamięci uniezależnić, gdyż *jako obrazy są też tworamii technicznymi i przedmiotami, które można wyabstrahować od świadomości ich autora, w przeciwieństwie do samej pamięci, która przynależy do osoby – lub podmiotu zbiorowego – i stanowi bezpośredni przejaw jej strategii auto-kreacji*^[2].

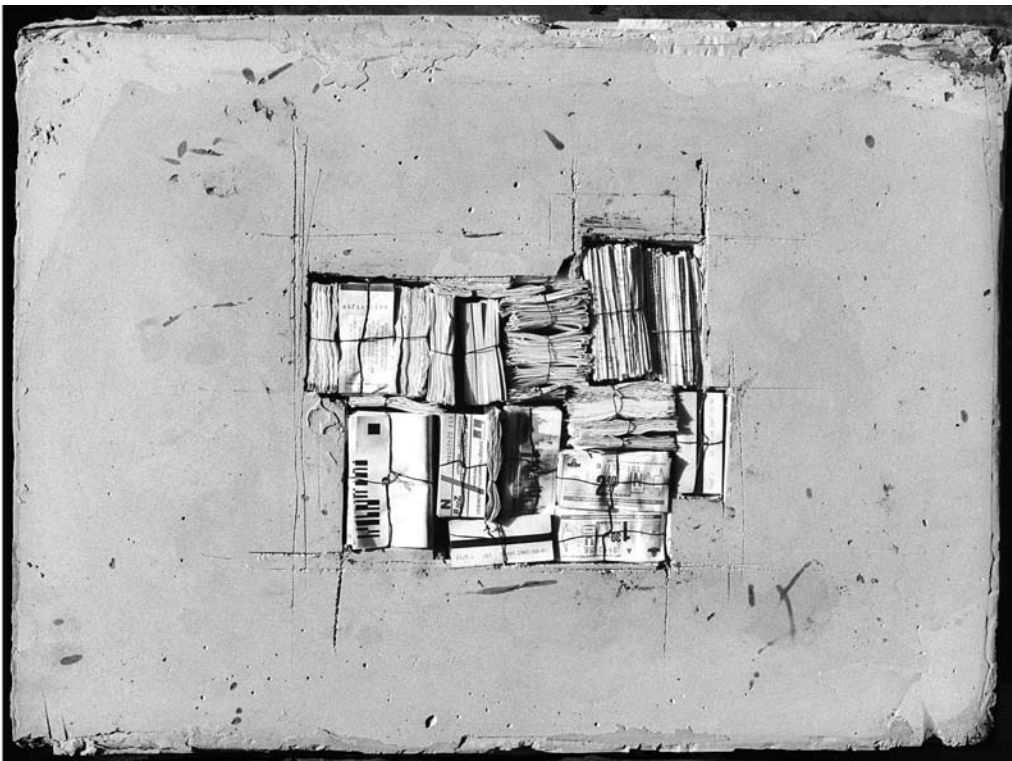
Odchodząc od klasycznej estetyki fotografii, jaką reprezentują opisane wyżej prace, twórczość artysty obejmuje również instalacje i wideo. W nowszych pracach widoczne jest też odejście od tematu pamięci w kierunku analizy języka mediów (które bądź co bądź również kreują tak zwaną pamięć, tak zbiorową, jak i indywidualną). Formalnie autor zmierza ku coraz większej prostocie, formalnej i treściowej klarowności. Główne źródło zainteresowań pozostaje jednak to samo – artysta skupia się na temacie komunikacji. Zmieniając perspektywę z doświadczenia wewnętrznego na otaczającą nas rzeczywistość społeczną, ukazuje tę samą niemożność rozumienia i porozumienia.



Rafał Piekarz:
➤ Posłanniczki, 2007
➔ Posłannicy, 2007



2 Adam Sobota: *Pamięć o pamięci*, [w:] Andrzej P. Bator, *Anamnesis*, BWA Wrocław, 2005, s.104



1. Rafał Piekarz, **Pakiet podróży** z cyklu „Rozpoznanie”
2. Rafał Piekarz, **Lajka** z cyklu „Rozpoznanie”

pozakodowej i pozajęzykowej oraz w to, że dzięki sztuce pozyskać można gnostyczny wgląd w duchową naturę rzeczywistości. Piekarz jest artystą doby sekularyzacji, jego sztuka jest bliżej świata, jego wizje natomiast posiadają elementy krytyki wobec zastanej rzeczywistości. Pozbawiona metafizycznego balastu, sztuka ta wyraża niemożność poznania czy też zagubienie w chaosie medialnego szumu. Autor stwarza sytuację, w której informacja przestaje mieć wartość poznawczą, żyje własnym życiem, jest ładunkiem energii nieposiadającym jasno określonego sensu, nadawcy ani odbiorcy. Struktura komunikatu jest niemożliwa do odczytania. Liczy się tylko sprawności medium, nie treść komunikatu.

Ta z pozorów czysta i beznamiętna sztuka zawiera w sobie wiele lęków i obaw. Czy komunikacja jest w ogóle możliwa? Czy mamy odpowiednie narzędzia do zrozumienia tekstu, jakim jest świat, czy powinniśmy opierać się na rozumie, czy też może, tak jak Malewicz, powinniśmy zawierzyć naszej intuicji, uciekając z pułapki racjonalnego pseudo-poznania?

Ostatnimi z prac, które poruszają temat komunikacji są dwie wideo-animacje – *Posłanniczki* i *Posłannicy*. Animacje składają się ze zdjęć prezenterek i prezenterów serwisów informacyjnych, którzy poprzez odpowiedni montaż oraz muzyczną oprawę zdają się prowadzić z widzem erotyczną grę. Prace te z jednej strony interpretowane być mogą poprzez odniesienia do psychoanalizy i freudowskiej teorii człowieka jako rządzonego nieświadomymi popędami, z drugiej strony wpisują się w rozważania na temat roli mediów w kształtowaniu społecznej rzeczywistości. Teu van Dijk twierdzi, że media w sposób znaczący kształtują naszą percepcję i struktury poznania, Baudrillard z kolei, iż w mediach rzeczywistość nie istnieje. Jedno pozostaje pewne – kody, które reprodukuje oraz wytwarza i przekazuje nam świat nowych mediów nie muszą mieć nic wspólnego z tak zwaną rzeczywistością. Nie ulega również wątpliwości, że kształtują one postawy i wyobrażenia na temat świata i rzeczywistości rzesz odbiorców. Baudrillard, pisząc o przekazie medialnym, wspominał między innymi o „implozji sensu”, oznaczającej kurczenie się dziedzin sensu przy jednoczesnym zwiększaniu się zakresu medialnego bełkotu. Określenie to idealnie charakteryzuje przesłanie pracy, która zwraca uwagę na niedostrzegalne zazwyczaj aspekty medialnej gry, gdzie forma znaczy więcej niż treść.

Problemy, które porusza w swej twórczości Rafał Piekarz, są niezwykle aktualne. Podejmując problem przekazu informacji oraz dokonując jej wewnętrznej dekonstrukcji, pokazuje ulotność i uludę takich pojęć jak *prawda* czy *fakt*. Pytając o możliwość komunikacji, rozbudza niepokój, a może nawet frustrację – przecież większość z nas wierzy, że posługujemy się językiem posiadającym obiektywne znaczenia i logiczne zasady funkcjonowania. ●



Biały kwadrat na białym tle Kazimierza Malewicza z 1919 miał być wyrazem końca malarstwa. Sztuka jako narzędzie poznania spełniła swą rolę – odsłoniła świat jako bezprzedmiotowość. Szczytowe dzieło suprematyzmu stało się nowym punktem wyjścia artystycznych eksperymentów Piekarza. Ich rezultatem jest trójelementowa instalacja – *Źródła*. Artysta łączy poszukiwania Malewicza w obrębie zagadnień epistemologicznych ze współczesnymi zagadnieniami z zakresu teorii mediów. Porzucając klasyczne formy artystycznego wyrazu, buduje obiekty, których ważnym elementem jest dźwięk i światło. *Źródła* to instalacja polifoniczna. Jednostajnie wydobywające się z nich dźwięki są informacją. Nie potrafimy jej jednak rozszyfrować. *Źródła* wiedzy stają się źródłami niepokoju. Odnosząc się do metafizycznych koncepcji poznania, idei

wiedzy pozaświatowej, sakralnej, odsłaniają naszą niemożność dostrojenia się do komunikatu. Przechodząc jednoznaczności, odsłaniają naszą kondycję jako ciągłych poszukiwaczy znaczeń i interpretacji rzeczywistości.

Formalnie praca ta zdaje się być najbliższa estetyce minimal artu. Szukając odniesień do sztuki rodzimej, narzuca się natomiast porównanie z Mirosławem Bałką. Obydwu artystów łączy oszczędność środków wyrazu – upodobanie do najprostszyc form geometrycznych i przenoszenia skal (wielkość *Źródeł* odpowiada dokładnie wielkości Malewiczowskiego *Czarnego kwadratu na białym tle* – 79 × 79 cm).

Monitoring to kolejna praca eksplorująca temat funkcjonowania mediów, informacji i komunikacji. Malewicz wierzył w możliwość komunikacji



„Tuba ustawiona na ziemi staje się kolumną – elementem architektonicznym, zabudowującym wnętrze galerii; zawieszona – lampionem. W instalacji *Multiplikacje*” powieszona na drzewie tuby stają się owocami.

Renata Głowacka

WELA I JEJ INSTALACJE

Elżbieta Wierzbicka (znana w paryskim środowisku artystycznym jako Wela) zaczynała swoją edukację na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W 1989 r. przyjechała do Paryża i mieszka tu do dziś. Z wykształcenia jest grafikiem, ale szybko odeszła od pracy nad płaszczyzną. Mimo że rysunek pozostał dla niej punktem wyjścia, jej prace uzyskują trzeci wymiar, wylaniając się z obrazu w przestrzeń.

W 1991 r. w twórczości Weli pojawia się motyw tuby. Kartonowe, wydłużone cylindry (pozostałości po zawijanych na nie wykładzinach podłogowych) stają się podkładem pod rysunek grafitem, farbą. Bywają przywieszane do sufitu przestrzeni wystawienniczej, ustawiane na posadzce; ich tłem jest obraz – rysunek na płaszczyźnie. Obraz przestaje być płaski, kiedy wylaniają się z niego tuby. Widz przemieszcza się między nimi, wchodząc do środka dzieła. Gdy tuba ustawiona jest na ziemi – staje się też kolumną, elementem architektonicznym, zabudowu-

jącym wnętrze galerii; zawieszona – lampionem. W instalacji *Multiplikacje* powieszona na drzewie tuby stają się owocami.

W 1998 r. odbyła się znacząca dla twórczości Weli wystawa w Tulonie. Artystka pokryła ściany galerii abstrakcyjnym rysunkiem, wykonanym na 45-metrowym pasie płótna, wysokim na 2,10 m. Wnętrze galerii wypełniły tuby – stojące i wiszące. Wchodząc do galerii – wchodziło się do środka obrazu. Instalacja wchłaniała odbiorcę.

W tymże, 1998 r. Elżbieta Wierzbicka wystawiła swoją instalację w Espace Culturel F. Miterranda w Beauvois. Tutaj zamiast tub pojawiły się nieregularne bryły, powtarzające formy i kolory z zamalowanego abstrakcyjnie pasa papieru, obiegającego wnętrze galerii. Motyw ten został uwypuklony wcześniej, w pracy z 1996 r. *Rysunek w przestrzeni*. Tu nie ma już tła – płaszczyzny pokrytej rysunkami. Rysunek uzyskał trzeci wymiar. Kolejne lata przynoszą kolejne wystawy, często pojawiają się na nich tuby, ale rysunek na

nich wzbogacony jest elementami malarskimi, fotografią (wśród plam pojawiają się cienie ludzkiej twarzy).

Z czasem ostre kąty rysowanych form ustępują miejsca zaokrągleniom. Na płaszczyźnie przenikają się wzajemnie bryły łagodne, splecione węże, będące być może kończynami tajemniczych stworzeń, a może konarami monstrualnych roślin.

Instalacja *Passage suspendu* (*Zwieszony przejście*) z 2006 r., wystawiona w ramach Festiwalu sztuk ulicy – „Viva Cité” w Sotteville-Lès-Rouen, to dwa rysunki 4 x 4 m wykonane grafitem na materii plastycznej (forex), ustawione półkolistnie naprzeciw siebie. Pomiędzy nimi zawieszona została, obracająca się wokół własnej osi, metalowa bryła. W lustrze metalu odbija się ekspresjonistyczny, czarny rysunek, a odbicie uwypukla fakturę bryły, jednocześnie zwielokrotniając i deformując obraz.

W roku 2007 Wela została zaproszona do wzięcia udziału w zbiorowej wystawie „Artsénat” →





3
4



5





w paryskim Ogrodzie Luksemburskim, gdzie zrealizowała instalację wokół XIX-wiecznego pomnika i królowej francuskiej, świętej Klotyldy, zatytułowaną: *Zamek z kart dla św. Klotyldy*. Wykorzystując oryginalną rzeźbę – portret królowej, artystka obudowała cokół dynamiczną konstrukcją białych płyt, pokrytych jej charakterystycznym, ekspresyjnym rysunkiem.

W Centrum Polskiej Rzeźby w Orońsku Elżbieta Wierzbicka pojawiła się nieprzypadkowo. *Wstrzymana grawitacja* (2007) nie zawiera już rysunku na płaszczyźnie. Marmurowy kamień, mimo przyciągania, nie spada na ziemię – za-trzymują go dwa metalowe trójkąty, skierowane ostrzami ku niebu.

Osobnym rozdziałem działalności Elżbiety Wierzbickiej jest promowanie twórczości innych artystów. Jako członek stowarzyszeń kulturalnych (Völkerwanderung, APAC, АРАЈТЕ) brała udział w organizowaniu wielu wystaw. A niewiele

Kartonowe, wydłużone cylindry (pozostałości po zawijanych na nie wykładzinach podłogowych) stają się podkładem pod rysunek grafitem, farbą. Bywają przywieszane do sufitu przestrzeni wystawienniczej, ustawiane na posadzce; ich tłem jest obraz – rysunek na płaszczyźnie. Obraz przestaje być płaski, kiedy wylaniają się z niego tuby.

artystom, część atelier przeznaczając na wystawy (pierwszym gościem była Małgorzata Kazimierzczak z Wrocławia, autorka filmów eksperymentalnych).

Od 1 v 2004 do 27 I 2005 r. odbywał się we Francji – zorganizowany przez Instytut Adama Mickiewicza na zlecenie Ministerstwa Kultury i polskiego MSZ – Festiwal „Nova Polska”, prezentujący kulturę naszego kraju. Wśród wielu oficjalnych imprez zabrakło miejsca dla polskich artystów mieszkających w Paryżu. Elżbieta Wierzbicka zorganizowała wystawy kilkorgu

jest w Paryżu instytucji polskich, zainteresowanych życiem kulturalnym w Polsce.

W 1997 r. Elżbieta otworzyła drzwi własnej pracowni w podparyskim Créteil innym

z nich – byli to m.in.: Aliska Lahusen, Gabriela Morawetz, Ludwika Ogorzelec, Teresa Tyszkiewicz, Zbigniew Dłubak i Józef Bury.

Sama Wela związana jest z galerią Espace Dialogos w Cachan. Galeria pokazuje swoich twórców najczęściej w ramach prezentacji zbiorowych, poszczególni artyści nie są w nich wystarczająco eksponowani.

Elżbieta organizuje wystawy Polaków we Francji, ale także francuskich twórców w Polsce. Praca w stowarzyszeniach, animujących sztukę w Europie, zajmuje jej wiele czasu. Tymczasem Wela pragnie oddawać się przygotowywaniu własnych obrazów i instalacji. Jej następne prace będzie można oglądać przez siedem miesięcy (od połowy maja do końca listopada 2008) w parku otaczającym zamek Auvers-sur-Oise (miasto słynące z odwiedzin impresjonistów) wraz z zamkniętą sezon indywidualną wystawą, która odbędzie się w listopadzie, w zamkowej oranżerii. ●

Elżbieta Wierzbicka:

1. Installation **Multiplications**, Rencontre Européenne Sculpture, devant le Musée Ingres, Montauban, 2005, tech. mix
2. Installation **Irréalités réelles**
3. Installation **Multiplications**
4. Installation sonore et visuelle **Concert Virtuel**, projet 2004
5. **Sculpture modulaire**, 2005
6. Sculpture-installation **Le piédestal pour un arbre**, Musée de la Sculpture Contemporaine „Europos Parkas”, Wilno, 2000

—
6



Powyżej: Ewa Martyniszyn, z cyklu „Monidła”, 2006
Po prawej Ewa Martyniszyn, z cyklu „Monidła”, 2004:

Piotr Komorowski

Monidła

Cykl fotografii **Ewy Martyniszyn** zatytułowany „Monidła” stanowi jedną z ciekawszych propozycji młodej polskiej fotografii ostatnich lat. Cechą szczególną tego ciągle rozrastającego się zestawu jest świadome nawiązanie do tradycji rzemiosła fotograficznego w powiązaniu z nowymi kontekstami znaczeniowymi, sytuującymi się w aktualnych strategiach artystycznych.



Ewa Martyniszyn, zainspirowana urzekającym klimatem starych monideł, stworzyła oryginalną, autorską koncepcję artystyczną.

Warto przypomnieć, że klasyczna idea monidła polegała na modnym w latach 40. i 50. ubiegłego wieku swoistym preparowaniu fotografii, głównie ślubnych, a zapotrzebowanie na nie zgłaszali ci, którzy z różnych względów nie posiadali takich oryginalnych zdjęć albo utracili je, najczęściej na skutek zawieruchy wojennej. Wytwórca monidła tworzył więc ostateczny obraz na podstawie często przypadkowych wizerunków, które akurat jego zleceniodawcy posiadali. Pozyskane od klientów zdjęcia poddawane były zabiegom technicznym, polegającym na ich zreprodukowaniu, powiększeniu do odpowiedniej skali, scaleniu osobnych sylwetek w jeden obraz oraz retuszu uzupełniającym szczegóły stroju. Ważnym elementem było przeistoczenie (metodą ręcznego podkolorowania) czarno-białych zdjęć w obrazy barwne, co na pewno podnosiło ich atrakcyjność. Monidła w zasadzie przenosiły tylko ogólne cechy podobieństwa portretowanych osób, często wyidealizowanych – to bowiem, jak można się domyślić, gwarantowało odpowiedni popyt na tego typu usługi. Tak spreparowane obrazy były w sposób szczególny ekspozowane w mieszkaniach, towarzysząc często świętym obrazom, a przez to aspirując do roli z pogranicza pewnego rodzaju kultu.

Ewa Martyniszyn, zainspirowana urzekającym klimatem starych monideł, stworzyła oryginalną, autorską koncepcję artystyczną. Istotę jej pracy ująć można w kilku zasadniczych tezach. Pierwsze, co narzuca się w sposób oczywisty, to fakt, że autorka odchodzi od użytkowego charakteru monidła, od jego pierwotnego zastosowania, skutecznie unikając jednocześnie pułapki zwyczajowej, powierzchownej stylizacji, wynikającej z nawiązania do idei kiczu. Myślę, że prowadzi ona grę, która wynika z pewnego rodzaju mitologizacji przedstawień służących pierwotnie zupełnie innym celom. Dobrym w tej materii odniesieniem są choćby klasyczne już dzisiaj realizacje Muybridge’a, Atgeta, Lartigue’a, Charlesa Jonesa. W każdym z tych przypadków, choć zawsze nieco odmiennie, intencja fotografa wynikała z powodów pozaartystycznych, a przynajmniej nie nawiązywała do nich w sposób świadomy. Dopiero z czasem nastąpiła swoista restytucja znaczeń, które początkowo nie istniały w świadomości ani twórców, ani odbiorców tych fotografii. Symptomatyczne, że wraz z upływem czasu następuje coraz większy rozdział pomiędzy pierwotnym zamiarem a funkcjonującym powszechnie współczesnym znaczeniem tych dzieł. Niewielu z nas intryguje dzisiaj rzeczywisty

problem, którym zajmował się np. Muybridge, interesujący jest natomiast kontekst estetyczny, wynikający z powtórzeń, ze swoistego zmultiplikowania prawie bliźniaczych obrazów, a także problem ukazania ruchu jako takiego, bez analityczno-badawczych odniesień leżących w polu zainteresowań ich autora. Fotografie Atgeta – wykonywane z powodów komercyjnych i Lartigue’a – dla czystej przyjemności, dopiero w wiele lat po swoich narodzinach zafunkcjonowały w przestrzeni fotografii-sztuki. Chodzi więc chyba o to, że niektóre przedstawienia (a nie dotyczy to tylko fotografii) niosą ze sobą pewną wartość, rodzaj aury, która odrywa je od pierwotnego zamysłu autora i powoduje, że w innym czasie i innej przestrzeni mentalnej dzieło zaczyna żyć swoim własnym, nowo odkrytym, choć dawno narodzonym życiem. Tak właśnie jest w przypadku „Monideł” Ewy Martyniszyn, która dostrzegła w swej metodzie możliwość atrakcyjnej prezentacji fotografii portretowej, i która postanowiła wykorzystać wspomnianą aurę, co – bez żadnych negatywnych konotacji – nazwać można świadomie zastosowaną manierą. Ewa Martyniszyn znalazła zatem formułę, dzięki której jej portrety wymykają się zunifikowanej i mocno wyeksploatowanej estetyce tzw. por- →



1-2. Ewa Martyniszyn, z cyklu „Monidła”, 2004

3-4. Ewa Martyniszyn, z cyklu „Monidła”, 2006



” Ewa Martyniszyn znalazła formułę, dzięki której jej portrety wymykają się zunifikowanej i mocno wyeksploatowanej estetyce tzw. portretu artystycznego.

retu artystycznego. Powstaje jednak pytanie, co autorka chce ostatecznie wypowiedzieć swoją fotografią? Czy zależy jej tylko na osiągnięciu atrakcyjności wizualnej wynikającej z niekonwencjonalnego sięgnięcia do starej metody? Myślę, że zamysł tych prac daleko wykracza poza kwestie estetyki jako takiej. Tym, co wydaje się być najbardziej wyraziste, to kategoria zabawy, a więc zaprzeczenie patetycznej celebracji odświętnych, nasyconych powagą sytuacji. Zabawne są pozy modeli, zaaranżowane *ad hoc* w układach improwizowanych, mało uroczystych. A zatem, w znanej manierze autorka przemycia nowe treści, nowy sens. Metoda działania, to rodzaj inscenizacji, tak modeli, jak i samego obrazu fotograficznego, prowadzi do interesującej, choć znanej prawdy: większość z nas na zdjęciach *kogoś*, lub *coś* udaje. Świadomie, lub nieświadomie tworzymy maski mimiczne, poddając się

bezwolnie komendom fotografa, który jako jedyny przeczuwa ostateczny wymiar swojej pracy. Osoby na zdjęciach Martyniszyn są *schowane* za sytuacją, którą odgrywają lub której się bezwiednie poddają. Nie prezentują dostojeństwa, tak charakterystycznego dla oryginalnych monidła. Być może jednak, paradoksalnie, są wówczas bardziej prawdziwe, niż gdyby pozowały w sposób uroczysty, pełen patosu? Ewa Martyniszyn zdaje się podzielać przekonanie, że to, co wydaje się być sztuczne i wykreowane podczas fotografowania, w ostatecznym rozrachunku objawia się jako jedna z wielu odmian *prawdy*. Fotografia bowiem mitologizuje, ale i sankcjonuje zapisaną rzeczywistość. Zamierzona stylizacja *a’la* monidło stanowi zatem sprawny i wygodny katalizator powiedzenia czegoś nie wprost – poprzez kurtynę manierycznej stylizacji. Symbolika jest wyrafinowana, bo w gruncie rzeczy wydaje się,

że wcale jej nie ma, a zabawa w monidła zdaje się być zabawą – grą w zgadywanke: czy fotografie są *na poważnie*, czy tylko, być może, *na niby*?

Innym istotnym elementem oddziałującym tych zdjęć jest ta ich cecha, którą trudno nazwać, a określenie *resentyment* wydaje się być najbliższe temu odczuciu. Aby lepiej zdefiniować istotę rzeczy, warto odwołać się do pewnej analogii. Otóż ostatnio modna jest retrospekcja do PRL-u: powstają lokale gastronomiczne nawiązujące do stylistyki minionego okresu, mnożą się programy satyryczne, a wszystko to ma ośmieszać przeszłość, odciąć nas od tamtego zdewaluowanego, przegranego czasu. Wyśmiewając tamte czasy i tamtych ludzi, wyśmiewamy jednak siebie samych, jakby nieopatrznie. Gdy zaś skłonność do śmiechu już nas opuści, to pojawia się niewyraźne odczucie, będące w istocie skrzętnie ukrywaną tęsknotą za minionym cza-



4

3

sem, który wtedy, gdy był, był czasem jedynym nam danym. Innego nie mieliśmy. Resentyment przechodzi więc bez większych problemów w sentyment, choć zazwyczaj się do tego nie przyznajemy, obawiając się reakcji otoczenia. Podobny mechanizm wzbogaca, w moim przekonaniu, fotografie Ewy Martyniszyn, które podświadomie prowokują odbiorców do sentymentalnych odczuć, a także do mitologizowania przeszłości. Stąd przecież bierze się nieskrywana zazwyczaj skłonność do gloryfikowania lub choćby usprawiedliwiania czasu minionego. Tak też właśnie jest z monidłem, jako reliktem pewnej przeszłości. Już samo słowo „monidło” jest na tyle specyficzne, siermiężne w swoim brzmieniu, że raczej kojarzy się ze sferą profanum, niż sacrum. Wydawało by się, że nikt nie tworzy dzisiaj świadomie takich fotografii bez jawnych odniesień do stylizacji. Tak, jak nikt

w sposób dosłowny, prawdziwy, autentyczny, nie kupi sobie konia i wozu, żeby regularnie podróżować w ten sposób po świecie. Nikt, oprócz Ewy Martyniszyn. Ale w jej wykonaniu wydaje się to naturalne, jej fotografie powodują w odbiorcy uczucie swojskości. Łatwo i bez zastrzeżeń je akceptujemy, wyczuwając zaangażowanie i oryginalność wizji fotografa. Bo przynoszą one prostą radość wynikającą z konsumowania nowych treści w znanym, sentymentalnym opakowaniu. W oryginalny, a nawet wyrafinowany sposób realizują zapotrzebowanie na portret fotograficzny. Takich stylizowanych na monidła propozycji pojawia się sporo w komercyjnych ofertach zakładów portretowych, jednakże żadne z nich z taką konsekwencją i lekkością nie oddają założonej wyżej idei. Ewa Martyniszyn bowiem nie wykonuje pastiszy monideł, ona je tworzy w sposób dosłowny, z autentycznym

przekonaniem i świadomością słuszności swojej metody. Podobnie jest w przypadku malarzy zajmujących się tworzeniem ikon. Większość tylko stylizuje swoje obrazy na podobieństwo staroruskich pierwowzorów. Tylko nieliczni potrafią ortodoksyjnie zastosować się do wymogów technologicznych, jakie stawia kanon ich twórczenia, a jeszcze rzadziej zdarza się sytuacja, gdy artysta wypowiada się w ten sposób autentycznie, bez narzucającego się kontekstu stylizacji. Podobnie w przypadku „Monideł” – ich autorka, po prostu, używa tej metody *na serio*.

Tę artystyczną ofertę odbieramy jako współczesną i świeżą, słusznie dostrzegając w niej autentyczny imperatyw twórczy. To wszystko powoduje, że propozycja ta wnosi do współczesnej polskiej fotografii inscenizującej powiew bezpretensjonalnej lekkości i swobody.



Alexandra Hołownia

When things cast no shadow

(Kiedy rzeczy nie rzucają cienia)

Upadek epoki komunizmu, obalenie kolonializmu, kulturalne odeuropeizowanie, postępująca globalizacja, wzrost multikulturalnego społeczeństwa, prawa mniejszości narodowych, ruchy homoseksualne, feminizm, wszystko to wpłynęło na powstanie nowych polityczno-geograficznych uwarunkowań, kształtujących obecne europejskie pojęcie sztuki współczesnej.

Do upadku sztuki Zachodu, związanego z rozpadem euro-atlantycznego centrum, przyczyniła się, między innymi, liczba nieustannie rosnących peryferyjnych biennale. W latach 90. XX stulecia zainaugurowały swą działalność biennale sztuki: w Dakarcie, Tajpeh, Johannesburgu, Szanghaju, Gwangiu, Werkleitz, Centinje, Sarajahu, Limie oraz Manifesta. Pomijane obszary zapragnęły wreszcie zaistnieć jako równoprawne ośrodki kulturowe. Chciano przedstawić światu sztukę niedostrzeganych, ignorowanych mniejszości. Jak też ułatwić transkulturalne zaistnienie mało znanym, lokalnym twórcom. Międzynarodową tendencję gruntowania biennale sztuki podchwycili również berlińczycy.

26 marca 1996 roku, z inicjatywy Klaus Biesenbacha, założyciela Instytutu Sztuki Współczesnej kw (Kunst Werke), a także kilku zaangażowanych kolekcjonerów i kolekcjonerek, jak Eberhard Mayntz, powstało Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie. Za wzór wzięto ugruntowane w 1981 roku na weneckim biennale, Forum Młodej Sztuki „Aperto”. Berlińskie biennale, podobnie

jak to w Wenecji, postawiło sobie za cel prezentację młodych i nieznananych artystów.

Pierwsze berlińskie biennale koncywował w roku 1998 Klaus Biesenbach wraz z Nancy Spector (USA) i Hansem Ulrichem Obristem (Szwajcaria). W roku 2001 Saskia Bos (Holandia) była kuratorką 2. berlińskiego biennale. Natomiast w roku 2004 Ute Meta Bauer (Niemcy) przewodziła 3. bb. W roku 2006 szefami 4. bb zostali: Mauricio Catelana (Włochy), Massimiliano Gioni (Włochy), Ali Subotnik (USA).

We wrześniu 2006 roku międzynarodowy komitet kuratorów i dyrektorów muzeów ogłosił kuratorem 5. berlińskiego biennale Polaka, Adama Szymczyka. W lutym 2007 roku Adam Szymczyk zaproponował współpracę kuratorską Elenie Filipovic (USA). Berlińskie biennale nie zawsze sprzyjało Polakom. Jakkolwiek Saskia Bos czy trio: Catelana, Gioni, Subotnik zapraszali polskich artystów, to Ute Meta Bauer zupełnie o Polakach zapomniała. Pamiętam liczne dyskusje z organizatorami 3. biennale, których fakt zamieszkania w Berlinie ponad 100 tysięcy polskiej mniejszości nie przekonywał do zatrud-

nienia polskojęzycznych przewodników. Oprócz angielskiego, niemieckiego, francuskiego, hiszpańskiego, uwzględniono wtedy takie języki jak: chorwacki, serbski, grecki, turecki, rosyjski. Powołanie Adama Szymczyka, dyrektora Kunsthalle w Bazylei na kuratora 5. bb pogrzebał dawne antagonizmy.

Podczas konferencji prasowej Adam Szymczyk wraz z Eleną Filipovic podbili serca przedstawicieli mediów. *Nadzwyczaj mili i grzeczni. To wzorowi uczniowie, nikomu nie chcąc się narazić*, pisali dziennikarze pamiętający o belgi Subotnik i Catelany. W przemówieniach Adama Szymczyka nie słyszeliśmy żadnego lania wody, jak u Gioni (współkuratora 4. bb). Szymczyk potrafił oczarować wszystkich niezwykłą skromnością, elokwencją, kompetencją. Szymczyk i Filipovic dysponowali budżetem 3 milionów euro. Bez troski o pieniądze rozpoczęli realizację swojego biennale od wyasfaltowania podłogi w parterowej sali Kunst Werke. Położenie i demontaż asfaltu w budynku kw jest najdroższym i najbardziej zwiariowanym przedsięwzięciem pary kuratorskiej. Uważam, że zaplanowane odczyty, performance, koncerty,

spotkania biennale mogły w dalszym ciągu równie dobrze odbywać się na starej cementowej posadzce. Kolejny oryginalny pomysł Szymczyka i Filipovic dotyczy podziału całościowej prezentacji na część dzienną i nocną. *Moje noce są piękniejsze niż dzień*, zacytował Szymczyk Andrzeja Żuławskiego, podważając zarazem tradycyjne pojęcie trwających za dnia wystaw. Zaserwował 60 imprez nocnych. Obok wartych zobaczenia filmów: Babette Mangolte, Andrzeja Żuławskiego, performance: Dana Anesiadu, Pilivi Takala, Wilhelma Sasnała, Artura Żmijewskiego, zbiorów archiwum dźwiękowego Ursuli Block, mieliśmy do czynienia z nudnymi, naukowymi wykładami i akcjami. Niektóre z nich były, przynajmniej w Berlinie, dobrze znane. Myślę tu o „Werkbundarchiv – Museum der Dinge” (Muzeum rzeczy), także o nocy kosmonautów albo artystach tureckich, których prezentacje na każdym kroku masowo wciskają różne inne instytucje. Lecz berlińczycy lubią rozrywkę. Dlatego publiczności na spotkaniach nigdy nie brakowało, mimo że tu i ówdzie rozczarowane głosy powątpiewały w nowatorskość



1. Katěrina Šeda, **Over and Over**, 2008

2. Cezary Bodzianowski, **Kurchan...**, 2008, 15 izolatorów, kamień

3. Thea Djordjadze, **Fold b (large)**, 2008, metal, beton
Fot. Krzysztof Saj

impresz nocnych 5. biennale. Generalnie, Szymczyk postanowił dokonać rozprawy z minioną epoką komunizmu. Ale wybór topograficznych miejsc mających podkreślić historyczny aspekt biennale też nie za bardzo wypadł. Szczególnie wątpliwości budził ogród rzeźb, usytuowany w dawnej strefie śmierci, nieopodal przebiegającego kiedyś muru, dzielącego Berlin Wschodni od Zachodniego. Propozycja ta przypomina, stworzony w latach 90. w Berlinie, pomiędzy ulicami Friedrichstrasse i Oranienburgerstrasse, Tacheles. Znana, samoistna przestrzeń Tachelesu istnieje do dziś i jest o wiele ciekawsza od idei ogrodu rzeźb Szymczyka. Również Centrum Sztuki RAW w dzielnicy Friedrichshain ma lepszą, bardziej interesującą estetykę. Kolejnym miejscem wystaw została Nowa Narodowa Galeria.

W 1968 roku miasto zleciło Mies van der Rohe zbudowanie nowoczesnej architektonicznie budowli. Stojąca nieopodal muru berlińskiego, przezroczysta bryła miała być pokazówką gloryfikującą kulturę Berlina Zachodniego w stosunku do estetyczno-polityczno-propagandowych betonowych płytowców

Berlina Wschodniego. Umieszczenie w szklanym „akwarium” von der Roha obecnej ekspozycji biennale przekonuje. Tylko, niestety, w żaden sposób nie

→ **Adam Szymczyk** potrafił oczarować wszystkich niezwykłą skromnością, elokwencją, kompetencją.



koresponduje z ogrodem rzeźb ani z prezentacjami w białych kubaturach Kunst Werke.

Szymczyk potraktował sztukę postkomunistyczną globalnie. Pod tym kontem zaprosił do udziału uczestników. Głównie młodych, nieznanych w Berlinie artystów, w tym 6 nazwisk z Polski.

W dziennej części wzięli udział polscy artyści, tacy jak: Cezary Bodzianowski, Goshka Macuga, Ania Molska, Paulina Ołowska, Piotr Uklański, Zofia Stryjeńska. W porównaniu z innymi międzynarodowymi twórcami, polska obsada wypadła interesująco. Pochwały zbierał Cezary Bodzianowski. Także Ania Molska

podbiła serca odwiedzających pięknym filmem o robotnikach, kolektywnie wznoszących żelazną instalację, której irracjonalność i tymczasowość można przyrównać do utopii systemu komunistycznego. Ironicznie-dydaktyczna rozprawa z minioną epoką, jak i podporządkowanie pojęcia sztuki ideologicznej doktrynie, komentuje metalowa rzeźba

zaciśniętej pięści, Piotra Uklańskiego. Temat postkomunistycznych tendencji w sztuce współczesnej podejmowano w Niemczech kilkakrotnie. Dotykały tych problemów wystawy: Borysa Groysa, Bojany Peijic, grupy IRVIN, Michaela Fehra czy Rene Blocka. Lecz Szymczyk i Filipowicz rozpatrzyli sztukę postkomunistyczną jeszcze raz i zupełnie od nowa. Przy czym przedstawili ją bez udziału wylansowanych już artystów. Odwalili ogromną, trudną robotę. Pokazane przez nich prace charakteryzował nowy wymiar, dotyczący idei przekroczenia granic w sztuce, antyformy, odmaterializowanej rzeźby. Zdjęcia, obiekty,

instalacje zaprezentowano z fantazją, dowcipnie i zrozumiale. Bez długich podpisów, wyjaśniających intencje twórców. Pod nazwiskami artystów nie widniały żadne informacje dotyczące ich przynależności narodowej.

A pokazana w Narodowej Galerii kolorowa instalacja Paoli Pivi: *If you Like it. Thank you. If you Dont Like it. I am Sorry. Enjoy Anyway (Jeśli podoba się. Dziękuję Jeśli nie. Przepraszam. W każdym razie zaznaj przyjemności)* została trafnie zintegrowana z postawą kuratorów, którzy zachowując zimną krew w stosunku do krytykujących, konsekwentnie bronili własnych koncepcji. Poza Adamem Szymczykiem, wszyscy dotychczasowi realizatorzy kolejnych edycji berlińskiego biennale opuszczali miasto zaraz po otwarciu imprezy. W roku 2004 wyjechał też na stałe do Nowego Jorku dyrektor Kunst Werke, założyciel berlińskiego biennale, Klaus Biesenbach. Adam Szymczyk jest pierwszym kuratorem, trwającym w Berlinie w celu osobistego doglądania własnego projektu. Taka pozbawiona arogancji postawa z pewnością znajduje poparcie u berlińczyków. ●

1. Nashashibi/Skaer, **Pygmalion Work-shop**, 2008, Inst. dimensions variable
2. Piotr Uklański, **Bez tytułu**, 2008, steel tube, vernish

Fot. Krzysztof Saj



Karolina Golinowska

Krytyka nierzucająca cienia

W Berlinie mija wówczas prawie miesiąc od momentu rozpoczęcia Biennale. Adam Szymczyk, polski kurator tego artystycznego spektaklu, spaceruje pewnego popołudnia wraz z grupą Polaków po Skulpturenpark Berlin Zentrum, położonym w dzielnicy Kreuzberg. Nagle, na pracy autorstwa Ani Molskiej w postaci metalowych pseudoschodów zauważa porcelanową świnię. Szymczyk reaguje dość nerwowo. Dzwoni i dopytuje się, kim mogą być owi „The Krasnals”, którzy podpisali porcelanową statuetę. Cała dość dwuznaczna sytuacja kończy się rozbięciem symbolu przekory oraz próbą wytropienia kolejnych przejawów rebelii, za co też Szymczyk zostaje otwarcie skrytykowany na krasnoludowym blogu (<http://thekrasnals.pinger.pl>). Ta dość banalna historia konfrontacji kuratora i tajemniczych artystów żywiących do siebie wzajemnie pretensje z pewnością mogłaby stanowić punkt zapalny rozmaitych dyskusji na temat zasięgu artystycznego establishmentu, jego niewysmakowanej nudy, której to przeciwstawiają się nieznani artyści, częstokroć przez niego niedoceniani. Nie ulega wątpliwości, że zarówno Szymczyk, prezentując prace w przestrzeni publicznej, winien był zdawać sobie sprawę z tego, iż wystawia je na rozmaite czynniki ryzyka. Podobnie ma się kwestia ze zbuntowanymi Krasnalami, których przekorna próba nawiązania krytycznego dialogu została odrzucona w geście ingerującym w istnienie porcelanowej świni. Jeżeli dodamy do tego fakt uznający gest artysty za niczym nieskrępowane działanie twórcze, co z pewnością jest udziałem

obydwu stron, to szybko okaże się, że ich reakcje były nazbyt przesadzone, gdyż niewinny żart przemieniły one w rozgoryczony lament wojenny.

To jednak nie koniec konfrontacji Szymczyka z tajemniczymi The Krasnals. Tym, co uderza w zamieszczoną na stronie internetowej wspomnianych The Krasnals recenzji Biennale, jest nad wyraz kry-

„Biennale Berlińskie celowo było nieokreślone, bez wyrazu, bez emocji, bez głębszej myśli, bez cienia – ani światła. Zaplanowana nuda i słabość, misterne rozdysponowanie milionów euro. Smutne, ponure, entropia.

tyczny stosunek względem jego całokształtu. Wydarzenie to jawi się bowiem jako jałowe epatowanie nudą, której nie wolno było pozostawić bez słowa: *Biennale Berlińskie celowo było nieokreślone, bez wyrazu, bez emocji, bez głębszej myśli, bez cienia – ani światła. Zaplanowana nuda i słabość, misterne rozdysponowanie milionów euro. Smutne, ponure, entropia (...)* czy *O sztucznej i nieszczerzej koncepcji kuratorów (...)* świadczy ich całkowicie sztywne i uformowane do bólu podejście do jednoznacznego wyglądu biennale, na którym przysłowiowa mucha siąść nie może. Wobec tak krytycznych ocen warto

byłoby zastanowić się nad sensem Biennale w kontekście stworzonej przez Szymczyka i Elenę Filipovic narracji i adekwatności wysuwanych zarzutów. Przewodnią myślą towarzyszącą kreowaniu ekspozycji Biennale stało się sformułowanie *When Things Cast no Shadow*. Stanowiło ono jedną z nielicznych wskazówek wytyczonych przez kuratorów dla potencjalnych zwiedzających. Poza bowiem ujawnionymi miejscami wystawienniczymi oraz ujętymi w *Mes nuits sont plus belles que vos jours* odbiorcy zmuszeni byli do nad wyraz samodzielnego działania. Wchodząc w obszar muzealny, zwiedzający nie mogli obejść się bez mapy, jedyne punktu orientacyjnego, pozwalającego na zidentyfikowanie tytułów oraz autorów wystawianych tam dzieł. Podobnie rzecz miała się ze Skulpturenpark Berlin Zentrum, gdzie to poszukiwane obiekty stawały się tym trudniejsze do zidentyfikowania, występując między budynkami mieszkalnymi, na niezagospodarowanych przestrzeniach, stanowiących składowiska rozmaitych materiałów budowlanych, śmieci, czy na terenach porośniętych drzewami.

Dość abstrakcyjny ton przewodniej myśli sugeruje, iż rzeczywistość artystyczna kreowana była na wzór metafory. Rzeczy nierzucające cienia można bowiem zinterpretować jako nim owładnięte lub jako przezroczyste, niewidzialne dla ludzkich oczu, wymykające się percepcji człowieka ze względu na



Pedro Barateiro, *The Naked City*, 2008, booklets, mixed media, fot. Krzysztof Saj

swoją banalność. To rzeczywistość przedmiotów nie tyle zapomnianych, lecz stapiających się z pejzażem miasta, reklamy czy ludzkich wyobrażeń, pamięci. Stąd też do odczytania znaczeń niezbędna staje się mapa, pozwalająca wyluskać celową banalność z rzeczywistości, odkryć to, co zazwyczaj niezauważalne. Same przedmioty zaś stanowią będą jedynie potwierdzenie owej zwykłości, rzeczywistości, która na moment zostanie im odebrana poprzez proces konstytuujący je jako obiekty poszukiwane. Zmierzając tym tropem, postaram się wskazać na mapie wydarzeń punkty najbardziej istotne dla znaczenia Biennale.

Nieopodal wejścia do Neue Nationalgalerie znajdowała się duża instalacja Paola Pivi, zatytułowana *If you like it, thank you. If you don't like it, I am sorry*. Obiekt kształtami do złudzenia przypominający kratę wydzielającą przestrzeń więzienną pokryty został drobnymi szklanymi, kolorowymi paciorkami, ułożonymi na folii aluminiowej. Całość zdawała się błyszczeć i kusić wzrok tandetnym migotaniem, niewinnie traktując fakt własnego kształtu. Umieszczone obok wejścia instalacja ludzko zapraszała do środka, zastygając w powietrzu, aby zaraz potem zamienić się w głuchy mur.

Interesującym elementem tamtejszej wystawy były także plakaty Caner Alsan ujęte pod nazwą *Joke Posters & and Tip Posters*. Sześć pojedynczych *collage* do złudzenia przypominających uliczny plakat operowało wyświechtanymi sloganami reklamowymi, które to zawarte w niecodziennych dla siebie

kontekstach przyjmowały formę żartu językowego bądź nabierały wręcz groteskowego wydźwięku. *Italy got hungary and fried turkey in greece*, napis umiejscowiony na jednym z plakatów doskonale prezentował zawiloci językowego żartu, który domniemaną informację przemieniał w medialny bełkot, w rezultacie powodując, iż pozbawiony sensu komunikat nie zostawał w pamięci odbiorcy.

Tuż obok znajdowało się małe pomieszczenie, które z przestrzeni przynależnej obrazom wydzielone zostało dwiema przeszklonymi ścianami. Instalacja Harisa Epaminonda, powstała przy współpracy Daniela Gustava Cramera, zawierała serię *collage* do złudzenia przypominających elementy tradycyjnych muzeów etnograficznych czy też zbiorów sztuki prymitywnej. Tuż obok fotografii plemienia, za przeszkloną gablotą znajdowała się książka mająca za zadanie prawdopodobnie prezentować informacje na temat „dzikich”, w dalszej kolejności – rzeźba, złota rybka w okrągłym akwarium i inne „dokumenty” zbierające informacje z badań antropologów. Instalacja ta zdaje się stanowić swoistą konkluzję dla znaczeń obiektów prezentowanych w Neue Nationalgalerie. Podążając za przewodnią myślą Biennale, rzeczy nierzucające cienia, czyli rzeczy przezroczyste, nie są zauważalne dla oczu przypadkowego przechodnia. Ich istnienie niknie w natłoku bodźców oraz absorbującego otoczenia. Każda z przywoływanych tutaj prac ową myśl rozwija w inny sposób. Wspomniana instalacja, stanowiąca muzealny pastisz, obrazuje jedynie sposób funk-

cjonowania artystycznej instytucji oraz metodę jej zwiedzania przez potencjalnego odbiorcę. Z jednej strony bowiem, nagromadzone elementy częstokroć wyzbyte są większego sensu jako całość, stanowią pseudoreprezentacje pojęć takich jak tradycja czy kultura. Zaczynają jawić się jako przezroczyste, gdyż giną we własnej niespójnej rzeczywistości. Z drugiej strony, przez brak refleksyjności oczu odbiorcy czynią je obiektami do zdobycia, który to proces ostatecznie odbierze reprezentacjom ich sens. Określony nawyk zwiedzania spowoduje bowiem iż nikt nie zastanowi się, czy złota rybka w akwarium to jedynie element dekoracyjny, lecz automatycznie przypisze ją do całości wystawy. Przezroczystość pracy Epaminonda i Cramera odnosi się także do ludzkiej percepcji oraz pamięci, które wspomniane bodźce traktują jako chwilowe stymulanty działania, bez konieczności ich zrozumienia czy transformacji. Pozostałe prace o skrycie prezentowanej formie, której doskonałym kamuflażem staje się kiczowaty blask lub też kontekst ulicznej reklamy, stanowią jedynie swoistą wariację na temat schematycznej, ułomnej percepcji przestrzeni.

Prace zaprezentowane w Institute for Contemporary Art miały zdecydowanie najbardziej różnorodny charakter, zarówno pod względem technicznym, jak i wyrazowym. Dość swobodnie połączone artystyczne skojarzenia przybierały formę instalacji, fotografii, szkiców czy projekcji multimedialnych, subtelnie penetrujących obszary ludzkiej wyobraźni czy pamięci. Już na wstępie na uwagę zasługiwała →



obrazowa nowela autorstwa Pushwagnera o tytule *Soft City*, stanowiąca opowieść o jednolitej tożsamości jednostek, których istnienie zdominowane jest przez tłum, w jakim egzystują. Na stu pięćdziesięciu czterech obrazkach o stylistyce komiksowej, powstających na przełomie lat 60. i 70., przedstawiony został dzień z życia przeciętnego pracownika korporacji, którego wszystkie rutynowe czynności dnia codziennego są symultanicznie powtarzane przez otaczający go tłum składający się z ludzi podobnego szczebla. Unifikacja stylu życia, rutyna stają się tutaj powszechnymi dominantami, których istota skrywa się za ironicznym spojrzeniem artysty. Całość wyzbyta jest jednak moralizatorskiego tonu, choć wszechobecna drwina znamionuje tutaj krytyczne nastawienie. W *Soft City* dominującym stylem życia jest *soft life*, którego perfekcja kreowania rzeczywistości sięga obszarów ludzkiej osobowości, nie dopuszczając istnienia jakichkolwiek emocji, napięć, które to zniszczyłyby misterny, zmechanizowany umysł. Brak jakichkolwiek wyznaczników znamionujących indywidualność jednostki powoduje, że zaczyna ona istnieć jako jeden z elementów zbiorowej tożsamości, wyzbyta jakichkolwiek wyróżników, część składowa ślepej ludzkiej masy.

Poetyckość, subtelność płynące ze wspomnień blaknących wraz z upływem czasu to główne twórcze podpory wideoinstalacji *Summer Days in Keijo* autorstwa Sung Hwan Kim. Sama projekcja, inspirowana opowiadaniem o modernizacji miasta Keijo napisanym przez Stena Bergmana w 1937 roku, nie nabiera jednak charakteru filmu dokumentalnego,

mimo że przeplatana jest obrazami rodzącej się industrialnej potęgi. To raczej opowieść, której subtelnie snuta narracja przeplatana na wpół sennymi wizjami dąży do zespolenia płaszczyzn czasowych, melancholijnie powracając do obrazu świata istniejącego w wyblakłej pamięci. Znowu zatem ludzka pamięć przeinacza fakty, tworząc własną opowieść, której wybiórczy charakter osłabia fakt istnienia przeszłego świata. Ukazywana rzeczywistość niknie zatem wraz z uznaniem jej za nieprzynależną do porządku teraźniejszego, staje się jedynie niewyraźnym wspomnieniem, oniryczną wizją tworzoną przez artystę.

Melancholia płynąca z przekonania o słabości i niedoskonałej istocie pamięci jednostkowej, jak i zbiorowej w zdecydowany sposób odcina owe prace od tych poświęconych przestrzeni miejskiej, analizujących strukturę społeczną i panujące weń relacje międzyludzkie. Obsceniczność, brutalność ukazywanych scen czyni je niewidocznymi dla przechodniów, niepodnoszących wzroku z obawy o własne bezpieczeństwo lub też ze zgorznienia płynącego z nadmiaru ekshibicjonistycznej intymności. Sytuacje opisywane przez *City Scene* autorstwa Zhao Linag napawają odbiorcę niepokojem płynącym z eksponowanej agresji. Jednocześnie pozwalają mu na zachowanie bezpiecznego dystansu, niezależnie, czy znajduje się on w epicentrum zdarzenia, czy też jedynie ogląda jego nagranie. Voyerystyczne odczucia wywołuje u widza praca Kohei Yoshiyuki, stanowiąca zbiór pięćdziesięciu trzech fotografii z serii „Pari”. Obsceniczność, bezpruderyjny ero-

Paulina Ołowska, **Zofia Stryjeńska**,
2008, Guache on canvas,
fot. Krzysztof Saj

tyzm bijący ze zdjęć przedstawiających pary lub też grupki ludzi splecionych w uścisku stanowi widok zakazany dla oczu przypadkowego przechodnia. Sceneria parku, jako

miejsca publicznego skrywającego intymne sceny, dopełnia voyerystyczną wizję, czyniąc to, co przezroczyście, perwersyjną rozrywką.

Przestrzeń galeryjna Institute for Contemporary Art pozwoliła na stworzenie subtelnej, choć momentami ironicznej analizy zauważalności istnienia, tożsamości budowanej w oparciu o obecność czy przezroczyści obiektów wypełniających ludzkie życie, które to wystawa owa miała uczynić widocznymi. Kolejna część wystawiennicza Biennale zdawała się całkowicie odchodzić od introwertywnych rozważań, stanowiąc raczej działanie, które to rozplywało się w przestrzeni miejskiej, czyniąc z niej element kształtujący własną interaktywność. Obiekty w Skulpturenpark mogły bowiem budzić najwięcej kontrowersji i sprzecznych emocji. Fakt ich wystawienia był bowiem całkowicie niezauważalny na tle pustych przestrzeni „udekorowanych” wcześniej śmieciami czy gruzem. Poruszanie się zgodnie ze wskazówkami mapy było o tyle trudniejsze, że należało najpierw zorientować się w przestrzeni miasta, aby następnie dojść do wyznaczonego punktu, który mało odstawał od otoczenia. Szukanym miejscem były zatem doły o średnicy 80 cm na przestrzeni 10/50 metrów (*Stripping* Kilian Rütthemann), replika przystanku autobusowego wykonana z betonu (*The Naked City* Pedro Barateiro), *Neue Nachbarn* Urlika Mohr w postaci pięciu

drzew czy liczne metalowe stelaże, pręty o dość popularnych kształtach, choć jednocześnie nieprzyminające żadnego konkretnego przedmiotu użytkowego. Ich nazwy w postaci *Grey luminous light from the sea* Aleana Egan, *Bez tytułu* Ani Molskiej czy *Steelkill* Luciana Lamothe zdawały się tutaj dość arbitralnie dobranymi nazwami, które ignorowały swoje odniesienie przedmiotowe.

Można byłoby zatem zapytać, jaki był sens wystawiania mało oryginalnych przedmiotów w tego rodzaju przestrzeni, zważywszy na fakt, że często mogły one budzić rozczarowanie swoim wyglądem. Wpierw należałoby zadać jednak pytanie, czy owo rozczarowanie nie wiąże się z pewnym nawykiem odbiorczym, z którym to Szymczyk postanowił walczyć. Czy możemy nazwać nawykiem oczekiwanie na nadanie poważnego charakteru dziełu sztuki poprzez jego wymowę i techniczną stronę? Czy decentralizacja roli materialnego artefaktu, jakim jest dzieło sztuki, w celu aktywizacji widza znajduje tutaj swoje uzasadnienie? Odbiorca przecież zostaje tutaj zmuszony do stworzenia dzieła w pewien sposób na nowo, do nadania mu owego statusu dzięki wysiłkowi niezbędnemu, aby go odnaleźć, do odtworzenia go, uczynienia z niego obiektu pożądanego. Skulpturenpark wydaje się być kwintesencją całego Biennale. Z jednej strony bowiem dość żartobliwie igrą z widzem w przestrzeni wypełnionej podobnymi budowlanymi elementami jak wystawiane obiekty, co też w dużej mierze zdaje się godzić w powszechnie przyjęty status dzieła sztuki. Zwiększenie zamienia zatem w rodzaj przygody miejskiej, całkowicie dowolnej i nieskrępowanej. Z drugiej zaś

strony, zmusza widza do wzięcia udziału w procesie odtwarzania, odnajdywania dzieła, co też nakazuje mu zmianę swojego nastawienia względem sztuki. Podobne wnioski można wysnuć w oparciu o wystawy w Institute for Contemporary Art czy Neue Nationalgalerie. Ich misternie konstruowana narracja czyni zauważalnym to, co zwykle, banalne i przez ten fakt stawia reprezentacje obiektów czy pojęć w zupełnie odmiennym świetle.

Powracając do wątku nieprzyjemnego incydentu z The Krasnals, reakcja Szymczyka na niewinny fakt interwencji w przestrzeń Biennale zdaje się być tu mocno przesadzona. Czy jednak słuszny jest ton argumentacji The Krasnals oraz innych oponentów krytykujących go za całokształt Biennale, będącego

„Zarzuty dotyczące pretensjonalności, małego urozmaicenia czy chłodu wystaw nie uderzają zatem w główne założenie Biennale.

przecież całkowicie autorską narracją o sztuce, jedną z tysięcy dróg, jaką może współcześnie przybrać jej rozwój? Jedną z proponowanych wizji tego, czym może być sztuka, nie nosi znamion hegemonistycznych tendencji do ostatecznego orzekania, czym jest praktyka artystyczna. Wynurzenia atakujące Biennale za nudę i jałowość skrywaną pod szyldem kuratorskiego konceptu, stanowiącego też jakoby głos elity narzucającej społeczeństwu własne wyobrażenie

o rzeczywistości (*Jeśli kuratorzy tak to odczuwają, powinni zaznaczyć, że jest to ich wizja świata, wizja, którą posiada być może obecnie elita intelektualna, narzucająca ją reszcie społeczeństwa*), świadczą o niezrozumieniu i niedostrzeganiu roli kuratora w kreowaniu owej wizji. Autorska opowieść Szymczyka stanowi pewien potencjał możliwości działania określanego jako sztuka. Jak pisał Danto w *After the end of art*, aktualnie nie istnieje bardziej adekwatna, czy prawdziwa forma sztuki; wszystkie one stanowią równoprawne dziedziny twórczości, a ich hierarchizacja jest w dużej mierze podyktowana odczuciami indywidualnego odbiorcy.

Zarzuty dotyczące pretensjonalności, małego urozmaicenia czy chłodu wystaw nie uderzają zatem w główne założenie Biennale. Sama tematyka bowiem skazuje je na artystyczne rozważania oscylujące wokół rzeczy codziennych, dyskredytujących wagę sztuki szerszej, zaangażowanej i dynamicznej. Tych, które nie rzucając cienia nie potrafią zakorzenić się w ludzkiej pamięci, stając się jednym z elementów snutej opowieści na temat

istoty praktyki artystycznej i sposobu jej percepcji. Takich, których bez zdystansowanej perspektywy widz nie byłby w stanie jakkolwiek określić, bowiem zbyt mocno zespolone są one z jego życiem. Tych, które percepcja wzrokowa omija, uznając za nieważne. Wreszcie tych, na które warto spojrzeć z przymrużeniem oka, których żartobliwy charakter nie wywołuje śmiechu u widza pogrążonego w poważnej kontemplacji dzieła sztuki. ●



„W Skulpturenpark Berlin Zentrum poszukiwane obiekty stawały się tym trudniejsze do zidentyfikowania, że występowały między budynkami mieszkalnymi, na niezagospodarowanych przestrzeniach, stanowiących składowiska rozmaitych materiałów budowlanych, śmieci czy na terenach porośniętych drzewami.



1. Ulrike Mohr, **Neue Nachbarn**, 2008, dokumentation, paper, 10 prints
2. Goshka Macuga, **Deutsche Volk – deutsche Arbeit**, 2008, szkło, drewno, stal
3. Ahmet Ögüt, **Grand Control**, 2007/2008, asfalt, 400 m²
4. Nairy Baghramian, **La colonne cassée (1891)**, 2008, metal, 340 x 140 x 180
5. Thea Djordjadze, **Deaf and dumb universe**, 2008, inst., mix. media (fragment)
6. Cezary Bodzianowski, 2008, video installation, series of performances, wallpaper
7. Paola Pivi, **If you like it, thank you. If you don't like it, I am sorry. Enjoy anyway**, 2007, aluminium, fibreglass, rhinestones

fot. Krzysztof Saj



75

6

7

1. Marek Grzyb, **Pamięć**, fot. Łukasz Paluch2. Jakub Jernajczyk, **Koło Wiedzy**, fot. Sebastian Stypczyński

Marta Czyż

W labiryncie znaczeń

6. Survival we Wrocławiu

Wędrując po tegorocznym **Survivalu**, szóstej edycji Przeglądu Młodej Sztuki w Warunkach Ekstremalnych, wkroczyliśmy w rozbudowany labirynt kontekstów, znaczeń i odniesień do historii Dzielnicy Czterech Świątyń. I, podobnie jak artyści, wpadliśmy w pułapkę miejsca, którego siła okazała się decydująca dla formy i treści samej sztuki.

Wielokrotnie zadawałam sobie pytanie, czy sztuka przegrała w tym roku z przestrzenią? Czy jej indywidualizm i autonomia nie ugięły się tym razem pod ciężarem magii miejsca, z którym musiała się zmierzyć? Nie o walkę wpływów tu jednak chodziło, ale o zbudowanie nowego, opartego na demokratycznych zasadach i wzajemnej akceptacji porozumienia między widzem a artystą. O stworzenie w dzielnicy Wzajemnego Szacunku strefy tolerancji dla sztuki mającej możliwość i pragnącą w tej przestrzeni zaistnieć.

Ten sam cel przyświecał zresztą Survivalowi od samego początku. Sztuka wymierzona w nieprzygotowanego do jej odbioru widza, uwikłana w urbanistyczną, architektoniczną i estetyczną tkankę miasta. Podkreślająca lub odczarowująca przeszłość, historyczne i kulturowe znaczenie danego miejsca. Wreszcie bezbronna wobec ataku ignorancji, niezrozumienia czy agresji jej odbiorców. Te wyzwania stawiali sobie kuratorzy i artyści kolejnych edycji Przeglądu. W tym roku – ze znaczącym, moim zdaniem, sukcesem.

Dzielnica Czterech Świątyń, zwana również dzielnicą Wzajemnego Szacunku, to kwartał wyznaczony osiami ulic Kazimierza Wielkiego, św. Antoniego, Pawła Włodkowica i św. Mikołaja. Na niewielkim terenie sąsiadują z sobą cztery kościoły różnych wyznań – Synagoga pod Białym Bocianem, kościół rzymskokatolicki św. Antoniego z Padwy, prawosławna cerkiew Narodzenia Przenajświętszej Bogurodzicy oraz ewangelicko-augsburski kościół Opatrzności Bożej. Wyjątkowość przestrzeni podkreśla ponadto architektura, której symbolika i zachowana częściowo ikonografia odnoszą się do dawnych

mieszkańców dzielnicy – Żydów, niemal całkowicie eksterminowanych z Wrocławia w czasie II wojny światowej i antysemickiej nagonki Marca '68. Dziś ma tu swoją siedzibę Gmina Wyznaniowa Żydowska, a synagoga jest miejscem kulturowego i społecznego

W Dzielnicy Wzajemnej Tolerancji doszło do skrajnego przykładu nietolerancji, stawiającej resztę podejmujących ten temat survivalowych prac w zupełnie innym, niezamierzonym świetle.

dialogu między wyznawcami różnych religii. Ale nie sposób wymazać historii i obecnych tu ciągle śladów tragedii. I na szczęście nikt z uczestników Survivalu wymazać ich nie próbował.

Kontekst miejsca miał w przypadku zaprezentowanych dzieł decydujące znaczenie. Odnosiły się zarówno do faktów, jakie w tej przestrzeni kiedyś zaistniały lub mogły zaistnieć, jak i prowadziły nas przez labirynt słów i interpretacji historii, które w tym i o tym miejscu narosły. Szukając odpowiedzi na pytanie o tożsamość wycinka miasta, o jego przynależność do określonej grupy narodowościowej, społecznej, wyznaniowej bądź też brak takiej przynależności, stawiały jednocześnie pytania o tożsamość i cel samej

sztuki w tej przestrzeni zaistniałej. A wreszcie o rolę widza w tym procesie kształtowania nowej relacji między zastanym a niejako „sztucznie” wprowadzonym. Od niego bowiem przede wszystkim zależało, w którym kierunku Przegląd się obróci, jakie bariery przekroczy, a do jakich nawet się nie zbliży.

Nic więc dziwnego, że przeciętny odbiorca, gość tegorocznego Survivalu, mógł czuć się zagubionym wobec mnogości zastanych tu odniesień, intencji i inspiracji, jakimi kierowali się poszczególni twórcy. Dało to jednak niezwykle ciekawy efekt. Pozwoliło bowiem nie tylko na powierzchowne chociażby rozpoznanie, jak z wymogami określonej przestrzeni (takiej przestrzeni!) poradzi sobie współczesna sztuka i jakie jej konteksty są dla młodych artystów najważniejsze, ale także na wybór własnej ścieżki pozwalającej wyplątać się z tłumu projektów o różnych konotacjach i formie.

LABIRYNT

Najbardziej bezpośrednią wizualizacją tych założeń były interaktywna instalacja „Pamięć” Marka Grzyba i multimedialny obraz *Koło Wiedzy* Jakuba Jernajczyka. W *Pamięci* za pomocą specjalnego interfejsu widz wkraczał do wyświetlanego na ekranie obrazu, nadając mu kierunek i tempo. Wirtualnie przekraczał on kolejne ściany pokryte wyrwanymi z kontekstu cytatami i hasłami, odsłaniał coraz to nowe moduły przytłaczające ilością i szybkością przywoływanych znaczeń. Cofając się, dochodził wciąż do tych samych punktów, których treść została rozmyta natłokiem następnym myśli. Informacje telewizyjne, slogany reklamowe, urywki poezji i wspomnień tworzyły



1

2

3



1. Marta Paulat, **Zabawa w chowanego**, fot. Krzysztof Saj
2. Grupa Gruba Najgorsza, **Hyc, hyc – uciekaj**, fot. Krzysztof Saj
3. Michał Matoszek, **Sfora**, fot. Krzysztof Saj
4. Hubert Czerepok, **Nie tylko dobro przychodzi z góry**, fot. Tomasz Zalejski-Smolern

w tym przypadku wspólną sieć skojarzeń i idących za słowem obrazów. Podobnie działo się na całym Przeglądzie, po którym poruszyliśmy się intuicyjnie i trochę na oślep, wkraczając co chwila w nową, zainicjowaną jedynie i otwartą na naszą interpretację ścieżkę.

Z kolei praca Jernajczyka to – jak twierdzi autor – ilustracja ludzkiej wiedzy, a jednocześnie potwierdzenie jej złudności i nietrwałości. Wyświetlony na ścianie kwadrat najpierw zmienia swój kształt na kolisty, a następnie „rozsypuje się” na coraz mniejsze piksele, z których każdy staje się osobnym obrazem. Migawki z wojny w Iraku, polityczna dyskusja w telewizyjnym studio, mecz piłki nożnej – pozorny ruch i szybkość zmieniającego się w obiektywie mediów kadru rzeczywistości powoduje, że my sami skazani jesteśmy na jedynie pasywną obserwację sztucznie wykreowanego przed naszymi oczyma świata. Nasz umysł buduje misternie utkaną hierarchię świata według zobaczonych i zasłyszanych w telewizji wydarzeń. Wystarczy jeden komunikat, by uległa ona przewróceniu.

Wyzwanie miejsca jako labiryntu podjęła Magda Grzybowska, która zaprosiła dzieci mieszkające w Dzielnicy oraz gości Survivalu do wspólnej zabawy w podchody. Odslonięte podwórza i zakamarki stały się inspiracją dla dziecięcej gry, która w kontekście miejsca nabrała jednak głębszego wymiaru. Pozwoliła bowiem dotrzeć do zaułków nieuczestniczących, pochowanych piwniczek i bram, a przez to nieodkrytą do tej pory Dzielnicę niejako oswoić. Akcja „Podchody” miała także na celu odsłonięcie drzemiących w Dzielnicy Czterech Kultur antagonizmów, narosłych przez lata wspólnego sąsiedzowania ze sobą osób różnych wyznań i zwyczajów. *Tam, gdzie pojawia się tropiciel, pojawia się również uciekający* – mówi Grzybowska. A wejście w którąkolwiek z ról odsłania prawdziwe emocje biorących udział w zabawie ludzi.

Do *Podchodów* nawiązywały ukryte w przestrzeni podwórek rysunkowe postaci dzieci bawiących się w chowanego autorstwa Marty Paulat oraz, częściowo, projekt Rafała Jakubowicza *Sto osiemdziesiąt i coś*. Instalacja składająca się z drewnianego ogrodzenia i projekcji wideo, wyświetlanej za liczącym sobie ponad sto osiemdziesiąt centymetrów plotem, to przykład przewrotnej gry artysty z samym widzem i z przestrzenią. Chcąc bowiem ujrzeć ukryty za ogrodzeniem obraz, trzeba było wspiąć się na ustawione przy płocie pustaki i kamienie, by zobaczyć ... dokładnie taką samą sytuację wyświetloną na filmie. W pułapkę zainscenizowanej przestrzeni wciągała też Teresa Czepiec-Chwedeczek, która w jednej z otaczających Synagogę kamienic wyświetliła na ścianach ciąg korytarzy, stanowiących optyczne przedłużenie prawdziwych przejść. Iluzoryczne powiększenie przestrzeni wywoływało paradoksalnie uczucie klaustrofobii i osaczenia u odbiorcy, który nie mógł znaleźć wyjścia z wykreowanego sztucznie wnętrza.

MILCZENIE SZTUKI

Najlepsze jednak według mnie prace to te, które nie odwoływały się bezpośrednio do samej historii i znaczenia miejsca, ale do naszej o nim pamięci. Wykorzystały luki w niej zastane i fałszywe wyobrażenia, które mogły się w niej zrodzić. Zadrwiły z chęci zapomnienia i odsunięcia na bok obrazów w naszej świadomości obecnych. Wołały mówić szeptem niż krzykiem wprost. A czasem zupełnie zamilkły.

Takie były między innymi obrazy Kamila Kuskowskiego, czyli pokryte białą farbą płótna ukrywające w swej spodniej warstwie antysemityczne hasła i napisy, znane z wielu polskich ulic i murów. Wymazywanie drzemiących w ludziach antagonizmów i wrogich odczuć wobec inności ma tu charakter namacalny, nie niweluje jednak istnienia

autentycznych emocji i uprzedzeń. Przeciwnie, prowizoryczne ukrycie wzbudza ciekawość tego, co pod spodem, a próba odsunięcia faktów potęguje uporczywą ich obecność w podświadomości. Obrazy pokazane na Survivalu nawiązują zresztą do akcji przeprowadzonej przez Kamila Kuskowskiego na ulicach rodzinnej Łodzi, gdzie iluzoryczna i naiwna wiara w brak antysemityzmu w Polsce została obnażona dzięki prostej akcji zamalowywania obraźliwych sloganów. Jasna plama farby na murze przyciągała uwagę bardziej niż obecny pod nią napis, z których wiele zostało zresztą szybko odtworzonych. Survivalowa prezentacja nadała projektowi dodatkowego waloru, umiejscawiając „białe” obrazy w miejscu najbardziej przez ową ksenofobię dotkniętym.

O tym, czy i w jaki sposób współczesna sztuka potrafi i może mówić o Holokauście traktuje natomiast *Cisza!*, praca Kamy Sokolnickiej i Tomasza Zalejskiego-Smolonia. Jedenaście plafonier z napisem „Cisza”, podświetlonych zostało światłem o różnym natężeniu – od jasnego, silnego blasku do prawie całkowitego wygaszenia. Prócz atmosfery skupienia przy wkraczaniu na teren Survivalu, którą napisy sugerowały, ważna była tu przede wszystkim próba zmierzenia się z historią i siłą miejsca, w którego kontekście plafonierzy zostały umieszczone. Nieprzypadkowa była także sama ich forma, kojarząca się nieodparcie z wyposażeniem sali kinowej, teatralnej czy studia radiowego, czyli miejsc spotkań i wymiany myśli. Tymczasem problem podjęcia dialogu z najokrutniejszą zbrodnią, jaka do tej pory dotknęła ludzkość oraz kwestia niemożności prawdziwego opowiedzenia o niej za pomocą sztuki bądź literatury, zmusiła twórców pracy do zamilknięcia. Rozżarzone wewnętrzną żarówką, powtórzone słowo *Cisza!* stało się dla artystów jedynym możliwym komentarzem do faktów i do narosłej wokół nich pamięci. Jednocześnie, sama fizyczna obecność pracy →



1. Jerzy Kosalka, **Jest Bosko**, fot. Krzysztof Saj
2. Anna Szczepańska, **Trzepak**, obiekt, inst. 2008, fot. Krzysztof Saj
3. Grupa ŁUHUU!, **Gigantki**, fot. Justyna Fedec



na Przeglądzie sugeruje potrzebę wypowiedzenia, wykrzyczenia z siebie niezgody na to, co się stało. A ponieważ słowa zdają się być oniemiałe wobec ogromu cierpienia zadanego przez ludzi milionom ludzi, świadome milczenie pracy pozostaje jedyną możliwą reakcją jej autorów. Jedynym sposobem wyrażenia sprzeciwu wobec przegadania i powolnego „oblaskawienia” tematu Holocaustu. Nie możemy udawać, że rozumiemy – zdają się mówić Sokolnicka i Zalejski-Smoleń. Swoim szeptem bądź milczeniem możemy jedynie dać znak, że pamiętamy.

DZIELNICA WZAJEMNEJ NIETOLERANCJI?

Wspólnota odmiennych poglądów, zwyczajów i wyznań to kolejny temat szeregu prac obecnych na tegorocznym Survivalu. Dla ich autorów decydująca

okazała się tu wyjątkowość miejsca postrzeganego przez wrocławian jako Dzielnica Wzajemnego Szacunku. Sąsiadowanie ze sobą ludzi różnych narodowości, a przede wszystkim obecność na jednym niedużym terenie świątyń czterech wyznań, mogłoby sugerować istnienie enklawy tolerancji i zrozumienia dla obcości. Także dla obcej w tym otoczeniu sztuki.

Tegoroczny Survival obnażył niestety całą naiwność tej teorii i poddał w wątpliwość część pokazanych dzieł, która zdawała się jej sprzyjać. Myślę tu między innymi o pracach Tomasza Opani i Anny Szczepańskiej, którzy wykorzystali symbole czterech religii, zaznaczając w ten sposób zgodne współistnienie na jednym obszarze odmiennych kultur i tradycji.

Dwa kolejne projekty – performance *Ani żadnej rzeczy, która jego jest...* oraz niezrealizowana w finale propozycja Huberta Czerepoka – wywołały jednak reakcję, która postawiła ogromny znak zapytania nad programową tolerancją Dzielnicy Czterech Świątyń i nakazywała by weryfikację opinii przyjętej *a priori*.

Uroczystą kolację dla romskiej grupy mieszkańców Dzielnicy urządziły Monika Konieczna i Ewa Ciszewska, które posadziły swych gości przy bogato zastawionym stole same zaś usługiwały im ubrane w kostiumy dziewiętnastowiecznych pokojówek. Zamierzoną przez autorki performancu atmosferę milego i eleganckiego spotkania psuły tłumy gapiów, które powoli gromadziły się wokół biesiadujących Romów. Na prośby Cyganów, by nie robić zdjęć oraz



4. Monika Konieczna, Ewelina Ciszewska, **Ani żadnej rzeczy, która jego jest...**, fot. Katarzyna Kondratczyk

5. Przemysław Paliwowa, **Niszczeje**, fot. Łukasz Paluch

na ich zaproszenia do zajęcia miejsc przy wspólnym stole, najczęstszą reakcją była ignorancja. Niecodzienne zdarzenie – pojawienie się sztuki w zupełnie nieprzygotowanym do tego miejscu – wywołało u innych mieszkańców dzielnicy odruch odrzucenia, a u zwiedzających pobłażliwą drwinę z uczestników zajęcia. Eksperyment bazujący na deklarowanym szacunku dla inności przyniósł przewidywalny w gruncie rzeczy efekt w postaci braku zrozumienia dla samego aktu sztuki. A przy okazji obnażył antagonyzmy, które są na tym terenie ciągle obecne.

Bardziej jaskrawym dowodem na faktyczną pustkę propagowanego hasła o wzajemnym zrozumieniu była historia, która rozegrała się przed samym otwarciem Survivalu, kiedy to przedstawiciele Gminy Wyznaniowej Żydowskiej, zarządcy terenu, nakazali zdjąć pracę Huberta Czerepoka *Nie tylko dobro przychodzi z góry*. Umieszczony na żelaznej wstędze napis swoją formą nawiązywał

do szyldu wiszącego u wejścia do obozu koncentracyjnego w Oświęcimiu. Zaaprobowany wcześniej przez Gminę projekt, został teraz potraktowany jako szczeniacki żart artysty, a zamierzona przez niego prowokacja – jako akt zniewagi dla pamięci milionów pomordowanych w obozie. Nie pomogły negocjacje organizatorów ani tłumaczenia samego twórcy. Praca została zdjęta jeszcze przed zaprezentowaniem jej pierwszym gościom Przeglądu. W Dzielnicy Wzajemnej Tolerancji doszło w ten sposób do skrajnego przykładu nietolerancji właśnie, stawiającej resztę podejmujących ten temat survivalowych prac w zupełnie innym, niezamierzonym świetle.

Smutniejsze to tym bardziej, że nad całym Przeglądem unosił się przez kilka dni kolorowy balon Jerzego Kosalki z radosnym napisem „Jest Bosko”. Wyjątkowa aura mająca otaczać to miejsce oraz opieka nad nim sprawowana przez patronów czterech świątyń zawiodły w obliczu jak najbardziej ludzkich uprzedzeń

i ignorancji. „Boskość” miejsca nie poszła tu w parze ze spodziewaną przez organizatorów i artystów przychylnością i tolerancją dla sztuki.

Tegoroczny 6. Survival był z pewnością jednym z najlepszych dotąd organizowanych. Na ile decydującym o tym czynnikiem okazało się samo miejsce? Moim zdaniem, kluczowym. Wysoki poziom zaprezentowanych prac oraz ich różnorodność pod względem zastosowanych środków wyrazu i inspiracji to wynik ciągłej siły Dzielnicy, niepozostawiającej nikogo obojętnym na swoją historię i znaczenie. Niejednoznaczność przekazu, zamarkowana jedynie tematyka oraz zwycięska próba zmierzenia się z problemem „niewysłowionego” dały gościom Survivalu możliwość szerokiego otwarcia na różnorodność interpretacji przeszłości i teraźniejszości Dzielnicy Czterech Wyznań. W labiryncie znaczeń i odniesień, jakie przywołano, artyści pozwolili na wybór własnej drogi ponownego odczytania i zrozumienia wyjątkowości tego miejsca, a także zdemaskowania niepopartych w faktach teorii go dotyczących. Jednocześnie, poprzez swoje zaangażowanie w zastaną przestrzeń dały asumpt do dalszych rozważań nad sensem i możliwościami wprowadzania sztuki w pozbawione niej fragmenty tkanki miejskiej. Zeszłoroczny Survival, zorganizowany przy placu Teatralnym we Wrocławiu, obnażył monotonię i brak wyrazu tamtego wycinka miasta. To zainstalowane na ulicy i w budynkach dzieła ożywiły przestrzeń, która tak naprawdę nie miała i nadal nie ma swojego charakteru. Dzięki Survivalowi w ogóle zwróciliśmy na nią uwagę. Tym razem było zupełnie odwrotnie. To nie prace podyktowały nowy, ciekawszy obraz miejsca, a pozwoliły jedynie powtórnie je odczytać. Decydująca okazała się siła historii, jaka rozegrała się i nadal rozgrywa między podwórzami i bramami kamienic. I nasza o niej pamięć.



1. Łukasz Olszewski, **Cel**, mural, fot. K. Saj
2. Marcin Fajfruk, **Ostatnia niedziela**, inst., fot. K. Saj



→ **Madame Tutli-Putli** Film animowany w reżyserii Kanadyjczyków Maćka Szcherbowskiego i Chrisa Levisa



Miroslaw Rajkowski

Ars Electronica

Złote Niki w tym roku na festiwalu Ars Electronica w Linzu otrzymali w następujących kategoriach:

Animacja Komputerowa

Madame Tutli-Putli



15 minutowy film *Madame Tutli-Putli*. Jednowątkowa fabuła opowiada o tym, jak panna Tutli-Putli jedzie nocnym pociągiem zabrawszy w bagażu wszystkie swe dobra doczesne i wszystkie demony przeszłości. Parowa lokomotywa ciągnie żwawo skład, a sama podróż staje się dla jedynej pasażerki fantastyczną komunikacją pomiędzy koszmarami urojeń i mroczną rzeczywistością, podczas której ekscentryczni towarzysze jej podróży wkraczają w jej pole percepcji i do przedziału. Film zrobiony metodą poklatkową zachwyca plastycznym i realnym ruchem animacji, dbałością o szczegóły i narracją tchnie atmosferą jungowskiej grozy i hitchcockowskiego niepokoju, co wzmacnia interesująca ścieżka dźwiękowa.

Sztuka Interaktywna

Fulgurator



Złota Nike przypadła artyście niemieckiemu Julisowi von Bismarck, który zbudował urządzenie **FULGURATOR**, umożliwiające fizyczną interwencję w akt robienia zdjęcia przez inną osobę aparatem cyfrowym bez jej wiedzy. Samą ingerencję w ekspozycję dla fotografującego i jej efekt widać dopiero na pozytywie. **FULGURATOR** z zasady może być użyty tam, gdzie w pobliżu znajduje się inna kamera używająca flesza. Działa przez rodzaj reakcji na błysk flesza, która sprawia, że obraz jest projektowany na fotografowanym obiekcie dokładnie wtedy, gdy ktoś go fotografuje. W ten sposób wizualne informacje mogą zostać przesmuglowane niezauważalnie w obrazy innych fotografujących ku ich totalnemu zaskoczeniu.

Muzyka Cyfrowa

Reactable



W tej kategorii główną nagrodę otrzymał projekt **REACTABLE** Music Technology Group z Barcelony. Artyści zbudowali inteligentny stół – instrument przygotowany do jednoczesnego wykorzystania przez parę osób (podejrzewam, że zainspirowali się projektem wrocławskiego stoliczka). **REACTABLE** to okrągły stół o podświetlonym, przezroczystym blacie, na którym grający muzycy poruszają, obracają różne fizyczne obiekty – reprezentacje klasycznych komponentów syntezatorów. Przez działania tego typu użytkownicy mogą kreować kompleksową i dynamiczną topologię dźwiękową z generatorami, filtrami i modulatorami w rodzaju dotykowego syntezatora modularnego lub chaptycznego, kontrolowanego ruchem języka oprogramowania.



Sztuka Hybrydowa

Pollstream



Kategoria Sztuka Hybrydowa została zdominowana przez fiński projekt **POLLSTREAM** Hellen Evans i Heiko Hansena, który mówiąc krótko transformuje chmury w ekrany projekcyjne. Obłoki będące nieokreślonymi, nieustannie i chaotycznie zmieniającymi się produktami kondensacji pary wodnej w tym dziele stają się mediami przenoszącymi idee polityczne i informacje oraz zestetyzowane symbole opisujące zanieczyszczenie środowiska przez emisję węgla. Projekt został rozwinięty w ścisłej współpracy z ekspertami technologii laserowej, nauki komputerowej i inżynierami w latach 2002–2008.

Spółeczność Cyfrowa

1 Kg More



W około 400 000 prowincjonalnych szkołach Chin brakuje czasem wszystkiego, co potrzebne jest do nauczania. Projekt **1 Kg MORE** zajmuje się tym problemem w sposób zarówno nieskomplikowany, jak i niecodzienny. W tym projekcie podróżni chińscy namawiani są do zabrania 1 kg bagażu więcej z materiałami szkolnymi potrzebnymi do nauczania w rejonie, gdzie się właśnie udają. Projekt stworzył jedną z najbardziej efektywnych sieci dystrybutorskich w Chinach.



↑ **Fulgurator** – urządzenie na bazie analogowego aparatu fotograficznego. Interwencja jest niezauważalna, ponieważ projekcja trwa kilka milisekund.



← Monika Weiss, **Horos 2**, performance

Łukasz Kropiowski

ARS POLONIA – ODSŁONA PIERWSZA

Wystawa „KRAJ – sztuka artystów z polskim rodowodem”, zaprezentowana w opolskiej Galerii Sztuki Współczesnej (21.05 – 29.06.2008), jest pierwszą odsłoną projektu Ars Polonia, który w zamierzeniu organizatorów ma przyjąć formę biennale.

Celem projektu jest kompleksowe zaprezentowanie sztuki artystów polskich tworzących poza granicami kraju. Problematyce tej poświęcono jak dotąd w Polsce niewiele uwagi, jedyną szeroką prezentacją tego zagadnienia była wystawa przygotowana przez Elżbietę Dzikowską i Wiesławę Wierzchowską („Jesteśmy”, Warszawska Zachęta, 1991 r.). A zagadnienie jest niezwykle rozległe, choćby z prozaicznego powodu olbrzymiej liczby artystów polskich rozsiadanych po świecie. Intencją Anny Potockiej – dyrektora projektu, jest możliwie najobszerniejsze potraktowanie problematyki ekspozycji, nie poprzestanie na kwestii „emigracji”, ale równoczesne podjęcie tematu artystów o polskich korzeniach urodzonych i stale mieszkających poza krajem pochodzenia, jednak odczuwających z nim związek w różny sposób wyrażany

w twórczości. Z przeciwnej strony na wystawie zaprezentowana została także twórczość artystów polskich, którzy coraz częściej tworzą swoje prace „w drodze”, poszukując inspiracji podczas podróży po świecie lub biorąc udział w różnego rodzaju zagranicznych projektach.

Pierwsza prezentacja z cyklu „Ars Polonia” była swego rodzaju prologiem i stanowiła przegląd wszystkich wyżej wspomnianych aspektów. Opieką kuratorską ekspozycję objęli Marek Bartelik – historyk i krytyk sztuki, mieszkający w Stanach Zjednoczonych oraz Magdalena Potorska, prowadząca w Berlinie integracyjne forum kultury Galerii Miejsce (Der Ort). Co zatem zrozumiałe, większość artystów, którzy wzięli udział w wystawie tworzy w USA i w Niemczech, jednak pojawili się również artyści z Francji, Holandii, Kanady oraz Brazylii. W wystawie wzięli udział: USA – Bruce Checefsky, Ewa Harabasz, Jerzy Kubina, Joanna Malinowska, Jacek Malinowski, Andrew Moszyński, Adam Niklewicz, Beata Pankiewicz, Jagoda Przybylak, R.H. Quaytman, Wanda Siedlecka, Christian Tomaszewski, Monika Weiss, Krzysztof Wodiczko, Paweł Wojtasik, Krzysztof Zarebski; Niemcy – Joanna Buchowska, Andrzej Cisowski, Inka Kardyś, Marek Poźniak, Roland Schefferski, Przemysław Zajfert; Kanada – Kinga Araya; Holandia – Henryk Gajewski; Brazylia – Anna Bella Geiger; Francja – Gabriela Morawetz; Polska, projekty na świecie – Wojciech Gilewicz, Anna Konik, Dominik Lejman.

Artyści, których sztuka przedstawiona została na wystawie, reprezentują różne pokolenia, kontynenty, inspiracje, metody pracy twórczej i w końcu różne media – malarstwo, rysunek, rzeźbę, instalację, fotografię, film, sztukę wideo, projekty konceptualne. Ekspozycja jako inauguracja i preludeum sygnalizowała różnorodność zagadnień i nie posiadała żadnego mianownika formalnego czy tematycznego – artystów połączył fakt tworzenia poza krajem rodzinnym. Jednak na wystawie dały się zaobserwować pewne analogie i powracające niczym refren tematy, zarysowały się określone postawy twórcze, które w kontekście sztuki tworzonej „w drodze” nabrały specyficznego zabarwienia znaczeniowego.

Najbardziej charakterystyczną dla artystów tworzących w ciągłej podróży między krajami, językami i kontynentami grupę prac stanowią odniesienia do zagadnień związanych z tożsamością narodową i jednostkową, pytania o przebieg linii granicznej między nimi oraz badania dotyczące wszelkiego rodzaju przenikania się kultur. Reprezentatywne dla tego typu twórczości jest wideo Henryka Gajewskiego, noszące symptomatyczny tytuł *Tożsamość*. Artysta rozpoczyna je słowami: *Urodziłem się w Białymstoku, w Polsce. W rodzinnym mieście Ludwika Zamenhofa, twórcy międzynarodowego języka esperanto* – to wskazanie na *linguo internacia* jest charakterystyczne i towarzyszy pytaniom o źródła



↑ Monika Weiss, **Keimai 3**,
wideo

← Adam Niklewicz, **Wizja**



← Andrew Moszyński,
Bez tytułu (arrows), gwasz

tożsamości. Podobną kwestię porusza Kinga Araya w swym performance *20/20*, poszukując tego, co łączy i co dzieli Polskę – kraj pochodzenia i Kanadę – przybraną ojczyznę. W oryginalny sposób dotyka tematu również wideo Joanny Malinowskiej traktujące o transkulturowości i dziwnych drogach tożsamości jednostek na przykładzie sylwetki Eskimosa grającego rock'n'rolla – Arktycznego Elvisa. Umanaqtuaq, bohater filmu, naśladuje ikonę amerykańskiej pop kultury w krańcowo

odmiennej kulturze, w przestrzeni życia, gdzie często jedyny instrument muzyczny na tradycyjnych zabawach stanowi bęben. W pracach tych artyści zadają fundamentalne pytania o sposoby powstawania tożsamości, o piętno, jakie skupiska ludzkie wywierają na jednostki, jak również o przynależność ducha do miejsca i istnienie tak zwanego *genius loci*.

Kolejną licznie reprezentowaną grupę stanowią artyści w szczególnie sposób wrażliwi na

kwestie socjologiczne. Ich sztuka porusza problemy odrzucenia, biedy, niewrażliwości na cierpienie i bardzo mocno osadzona jest w kwestiach społecznych. Charakterystyczna jest strategia jej powstawania – różnorodna, jednak odnosząca się bezpośrednio lub pośrednio do formy dokumentalnej. Dobrym przykładem są pseudodokumentalne filmy Anny Konik, składające się na wideo *In the middle of the Way*, realizowane w Warszawie, Berlinie, Moskwie, Cleveland, Wiedniu, Cork →



← Henryk Gajewski,
Tożsamość, wideo

i Zurichu, przedstawiające sylwetki ludzi bezdomnych. Ich wypowiedzi stają się pretekstem do refleksji nad wartościami, stosunkiem do egzystencji, nad ludzkim losem i przystosowaniem do życia w społeczeństwie. W ten nurt wpisuje się także doskonale twórczość Jacka Malinowskiego, którego prace wideo należą do gatunku określanego mianem „fake documentary” – filmu w formie dokumentu, którego „oszustwo” polega na jego fikcyjności. Cykle wideo artysta na wymyślonej fabule, jednak mistyfikacja jest tak doskonała, że sprawia wrażenie całkowicie realne. *Sztucznie wygenerowana i indywidualna prawda jest w moich filmach najważniejsza* – stwierdza artysta i dąży do tego, by jego prace stanowiły esencję poruszonego problemu, a porusza w nich jak najbardziej rzeczywiste i poważne kwestie społeczne – w prezentowanym na wystawie cyklu „Półkobieta” temat stanowi kalectwo. Odmienne w ten nurt wpisują się także „ikony” Ewy Harabaszy, oparte na fotografiach traktujących m.in. o tragediach wojny i cierpieniu, które powodują przede wszystkim u cywilów, czy komputerowe wizualizacje nowego projektu Krzysztofa Wodiczko. Wodiczko w swoim projekcie pojazdu dla weteranów wojny w Iraku i Afganistanie również porusza temat kalectwa oraz swego rodzaju nieprzystosowania do życia. *Niniejszy projekt jest odpowiedzią na pojawiające się potrzeby weteranów, które są natury społecznej, psychologicznej i politycznej – z uwzględnieniem potrzeb nieuznanych i wyciszonych* – pisze artysta. Zaprojektowany pojazd ma w założeniu stanowić pomoc przy rekonwalescencji społecznej weteranów – w powrocie do normalnego życia w społeczeństwie często uniemożliwianego przez brzemień traumy wojennej. Twórca bierze pod uwagę rehabilitację psychiczną jednostki, ale także zagadnienie empatii – społeczne zaangażowanie w zrozumienie stanu emocjonalnego chorego. Działania wspomnianych artystów dotyczą pokrewnych tematów, jakby emigracja poruszała jakiś wewnętrzny nerw szczególnie uczulający na kwestie cierpienia, stosunków międzyludzkich i wywołujący potrzebę stawiania pytań o jakość funk-

cjonowania społeczeństwa oraz strukturę ustrojów politycznych i możliwość godnego egzystowania w nich jednostki.

Niezwykły i zaskakujący zbiór stanowią na wystawie prace artystów mieszkających na stałe za granicą, których nie łączy nic, poza pewnym „widmem” ojczyzny unoszącym się nad ich sztuką. To łączące ogniwo jest swego rodzaju piętnem – nostalgiczną lub natrętną myślą o Polsce. Reprezentatywne dla tego zjawiska są filmy Bruce’a Checefsky’ego – urodzonego i żyjącego w USA, którego wszystkie prace związane są z krajem pochodzenia. Artysta rekonstruuje eksperymenty filmowe Franciszki i Stefana Themersonów, odgrzebuje nigdy niezrealizowane scenariusze Andrzeja Pawłowskiego i Jana Brzękowskiego, badając i interpretując teorię filmu tego ostatniego. Mimo różnorodnych

„**Niezwykły i zaskakujący** zbiór stanowią na wystawie prace, których nie łączy nic poza pewnym „widmem” ojczyzny unoszącym się nad ich sztuką.

źródeł inspiracji jego filmy charakteryzuje spójność i konsekwencja kreowania specyficznej atmosfery nawiązującej do poetyki surrealizmu. Zupełnie odmienne przykłady stanowią fotografie Jagody Przybylak, mieszkającej od 1981 roku w Nowym Jorku, która na wystawie prezentuje nowe prace wykorzystujące fotografie z lat 70., przedstawiające słynne plenery w Osiekach, czy rzeźby i instalacje Adama Niklewicza, od 25 lat mieszkającego w USA, którego różnorodna i oryginalna twórczość na pograniczu surrealizmu, groteski i konceptualizmu z reguły w różnym stopniu kontekstem związana jest z Polską. Pretekstem dla Niklewicza może być wspomnienie z dzieciństwa – surrealistyczna *Wizja*, „refleksją nad polską psychiką” – flet wykonany z kielbasy suchej krakowskiej noszący ironiczny tytuł *Romantyczność*, czy nie skrywana nostalgia

– *Okno*, które artysta zainstalował u siebie w pracowni – rozświetlające się, kiedy w ojczyźnie świta, i gasnące, kiedy zmierzcha.

Na wystawie przedstawieni zostali również artyści, których postawa twórcza w skrajnej postaci reprezentowana może być przez ekstrawaganckiego francuskiego pisarza Raymonda Roussela, pędzącego życie w podróży, nie dopuszczającego jednak do swego pisarstwa nic z tego, co zaobserwował. Roussel na prośbę przyjaciółki, by opisał zachody słońca na morzu podczas swej żeglugi przy wyspach Oceanii odpowiada, że nic takiego nie ujrzał, gdyż pracował w kajucie i przez tydzień nie wychodził na zewnątrz. W wielu pracach prezentowanych na wystawie kwestie zewnętrznie pojętych peregrinacji są zupełnie niewidoczne. Artyści pozostawiają świat zewnętrzny poza obrębem swej sztuki, tworząc dzieła całkowicie introspektywne – kontemplacyjne, stwarzające określone sytuacje poetyczne lub też eksplorujące pewien obszar w sztuce, pewne zagadnienia fascynujące ich, którym pozostają wierni bez względu na okoliczności życiowe, w jakich się znajdują. I tak skrajnie skoncentrowana podczas aktu tworzenia Monika Weiss zaprasza uczestników swojego performance w przestrzeń „wypełnioną światłem, wiatrem i ciszą”, pragnąc, by zamieniwszy się w czyste tablice medytowali wspólnie z nią proces tworzenia i efemeryczność pozostawianego przez naszą fizyczność śladu. Krzysztof Zarębski odprawia tajemniczy rytuał – hermetyczny w swej symbolicznej performance *DJ Plus*, kreśląc miodem podtytuł „słodki – kwaśny”. Paweł Wojtasik zajmuje się „filmami przyrodniczymi”, posługując się światłem zwierząt jako alegorycznym zwierciadłem. Na wystawie przedstawił golce, gryzonie z rodziny kretoszczurów – nagie i bezbronne, kłębiące się stadnie, nieświadome i zdezorientowane, przywodzące na myśl historię z obrazu Pietera Bruegela *Ślepcy*. Znamienne są też prace Wojciecha Gilewicza, tworzącego w różnych krajach hipermimetyczne dzieła „kameleony”, wtapiające się w otoczenie. Dla artystów tych nowe miejsce staje się tylko punktem wyjścia do kontynuowania wcześniej obranej strategii, poligonem dla wcześniejszego konceptu.

W moim tekście na pewno występują pewne uproszczenia i generalizacje, które jednak są niezbędne dla ukazania charakterystyki wystawy – jej różnorodności, całej amplitudy zaprezentowanych postaw artystycznych i teorii tworzenia, gdzie na przeciwnych biegunach stają artyści kładący nacisk na uświadomienie społecznego problemu, przekazanie pewnego społecznego sygnału i artyści, których motto bliskie jest słynnemu „sztuka dla sztuki” lub uznający za priorytet kontemplacyjną introspekcję, czy poetykę prac. Nie można wszystkiego, co zostało zaprezentowane na wystawie, jasno zaklasyfikować i skatalogować, choćby z tego powodu, że artyści wymykają się tego typu „zaszklawianiu”, natomiast na pewno warto ukazać z tej perspektywy różne filozofie życia i odmienne typy wrażliwości, które odsłoniła wystawa KRAJ.



87



1. Anna Konik, **In the Middle of the Way**, wideo
2. Jacek Malinowski, **Half a woman 3**, wideo
3. Joanna Buchowska, **Aufpasser**, olej na płótnie

Marta Lisok

NIE-DO-ODTWORZENIA

Wystawa „Medium...post...mortem...” odwołująca się do zagadnień matrycy i jej reprodukcji to kolejna odsłona w ramach cyklu, którego kuratorem jest Roman Lewandowski.

Pytanie o status medium w kontekście radykalnych przewartościowań jest dekonstruowaniem jego tradycyjnego rozumienia. Kośćcem całości staje się ciało jako pieczęć do odciskania sformatowanych kształtów. Widz zostaje uwięziony w nietypowym (galeryjnym) gabinecie anatomicznym, otaczają go wszędzie mapy ciała: nerwy, ścięgna, naczynia krwionośne, rozkładane na części pierwsze, przekroje i modele: pokawałkowane ciała zanurzone w formalinie, ukazane fragmentarycznie, posiekane postaci z fotografii Konrada Kuzyszyna i Grzegorza Klamana jako kwintesencja butwienia i martwooty. Urzeczenie traumatycznym i wpatrywanie się w niezagojoną ranę rozpatrywane jest na wystawie równocześnie w kontekście pamięci. Przywoływanie klisz historii w prezentowanych pracach Mirosława Balki (*Bambi, Bambi*) i Rafała Jakubowicza (*Meerschaum*) podważa fantazję o nienaruszalności i nietykności opowieści, poprzez próby wskazania pewnych luk i pustych miejsc. Gdyby nie prace P. Kurki, D. Lejmana, I. Gustowskiej, E. Wolskiej, byłaby to kolejna wystawa o rytualnym oswojaniu śmierci i cielesności na fali wprowadzonego *Potęgą obrzydzenia* Julii Kristevy terminu *abject* jako słowa klucza otwierającego obszary ciała, jego uwikłania w procesy rozkładu, rozgrzebywania jego „mięśności”. Dzięki nim staje się rozwarstwioną i niewyraźną opowieścią o zapomnianiu, przepisywaniu własnej pamięci, jednostkowego procesu zapamiętywania.

Symptomatyczne dla tytułu wystawy są same techniki wybrane przez artystów. Przekraczanie granic tradycyjnie rozumianego medium odbywa się w oparciu o freski wideo i lightboxy – efemeryczne, żarzące się, otoczone poświatą, nierealne, generujące iluzje. W zaciemnionej galerii, wypełnionej echem, szmerami i szelestami, oddziałują na widza lśnieniami, poświatami i odbiciami. Zagadnienie powielania, kopii i oryginału rozwija się

na kilku przecinających się płaszczyznach. Każda z prezentowanych prac jest zamkniętą całością, wyspą, komórką, która może zostać połączona z innymi jedynie w momencie przeskoku impulsu nerwowego na zasadzie identycznej jak działanie samej pamięci. Precyzyjne pozszywanie kawałków ciała na stole operacyjnym, jak w przypadku doktora Frankensteina z powieści Mary Shelley, nie daje jeszcze mocy ożywiania. Energia potrzebna do wskrzeszenia katakumbowej przestrzeni wystawy „Medium...post...mortem” musi zostać dostarczona z zewnątrz, przy zgodzie widza.

Dominik Lejman w 2002 r. w Szpitalu Klinicznym w Warszawie zrealizował projekt noszący tytuł *Mapa odkryć – szpital jako krajobraz małych spektakli*, stanowiący część przedsięwzięcia zbierającego różne strategie służące łagodzeniu poczucia lęku związanego z chorobą. Niwelowanie jej traumatycznego charakteru odbywało się w przypadku Lejmana poprzez wyświetlanie na ścianach szpitalnych pomieszczeń zwierząt, konotowanych przez dzieci jako miękkie, przyjazne, ciepłe i egzotyczne. Dzięki

„Urzeczenie traumatycznym i wpatrywanie się w niezagojoną ranę rozpatrywane jest na wystawie równocześnie w kontekście pamięci.

zwierzęta przywołują pamięć o lesie – przestrzeni nacechowanej negatywnie, pełnej przyczajonych w mroku niebezpieczeństw. Lejman wyświetlił sylwetki zwierząt, wyabstrahowując je z naturalnego otoczenia. Wydarte z dzikości jak postaci z teatryku cieni stają się zabawkami – pamiątkami, przesuwając się bezszelestnie po ścianach galerii

1-2. Marta Deskur, instalacja

3. Izabela Gustowska, *Life is a story I, II, III*, 2005, lightboxy

4. Józef Bury, fotografie

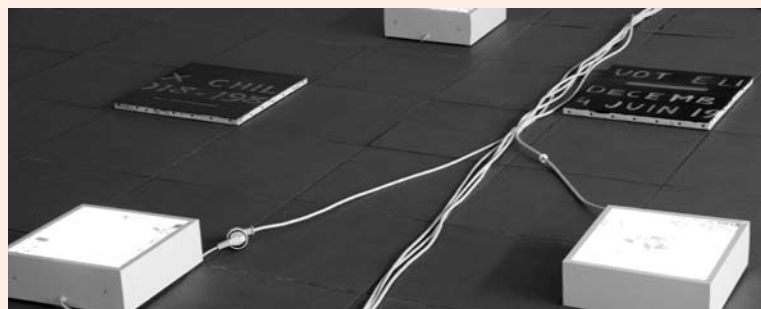
5. Grzegorz Klamana, *Anatophy I*, system świetlny, 1999

zostają pozbawione niepokojącej aury. Ruchome dekoracje, poruszające się w swojej naturalności jak żywe, okazują się jednocześnie płaskie, zakłete w strumieniu światła.

Pod podszewkę zdarzeń sięgnął Piotr Kurka, bazujący w swoich realizacjach na powrotach do dzieciństwa. Jego instalacja zbudowana została z prostopadłością żółtej gąbki i umieszczonego w niej medalionu z zamazaną fotografią małego chłopca i płytkiej rynny wypełnionej czarnym tuszem drukarskim. Podział na dwie strefy: wyższą i niższą potęguje działanie oddzielenia czystej, suchej powierzchni gąbki od mokrego, czarnego. Artysta często używa w swoich pracach przedmiotów znalezionych, ewokujących klimat nostalgii otaczający jego realizacje, poprzez wyznaczenie kontrpunktu w czasie teraźniejszym.

Blachy Łukasza Skąpskiego imitują fragmenty karoserii luksusowych wozów, na których pojawiają się rozbijające ich błyszczącą powierzchnie rysy. Minimalistyczne konotacje obiektów, ładunek abstrakcji jest pierwszą warstwą, pod którą kryje się badanie znaków i śladów. Podobnie jak we wcześniejszych rysunkach cieniem i światłem – wyznaczonym promieniem odbitym odpowiednią konfiguracją luster Skąpski podkreśla wagę śladu jako kreski, linii przecinającej przestrzeń i porządkującej ją, dzielącej na „przed” i „po”, „za” i „przed”.

Zielone lightboxy Izabelli Gustowskiej przypominają zatrzymane fragmenty snów. Według analizującego baśnie Bruno Bettelheima, sen w opowieściach jest zwykle momentem poznania, mentalnego dojrzenia, inicjacji. Śnienie w twórczości Gustowskiej jest przekraczaniem granicy, przypominaniem zdarzeń w innej rzeczywistości, pozbawionej racjonalnych reguł. Według Olgi Tokarczuk: *Nocny mózg to Penelopa, która w noc pruje starannie utkany za dnia dywan sensów. Czasem jest to jedna nitka, czasem więcej skom-*





plikowany wzór rozkłada na czynniki pierwsze – watek i osnowę, wątek odpada, zostają równoległe linie, kod kresowy świata. Noc przywraca światu jego naturalny, pierwotny wygląd, światło to tylko drobny wyjątek, niedopatrzenie. Świat naprawdę jest ciemny, prawie czarny. Nieruchomy i zimny.

Praca Edyty Wolskiej *Dzień dobry panie Monet* to powiewająca na wietrze biała materia na tle bezchmurnego nieba. Sięgając do doświadczeń impresjonizmu artystka nagrywa nieuchwytnie kształty, jakie przyjmuje materia na wietrze, rejestruje efemeryczne konfiguracje nie do odtworzenia. Konwulsyjne gesty tańca *butoh* w wykonaniu japońskiej performerki Miho Iwaty to kolejna z cyklu solowych improwizacji zatytułowanych *Tysiąc snów*, będących wystąpieniami bez dodatkowych efektów świetlnych i dźwiękowych, przy wykorzystaniu miejsca i atmosfery zastanej przestrzeni. Tworzona przez artystki hipnotyczna sztuka jest artykulacją wibracji, napięć i emocji, efektem relacji konstruowanych pomiędzy ciałem artystki a otoczeniem. Performerka tarza się na wernisażu na chodniku przed wejściem do galerii, jej ciałem targają skurcze. Po chwili rozluźnia się i odchodzi bez słowa, wtapiając w grupę obserwatorów. Brak jakiegokolwiek oprawy, jak również wyraźnego powodu jej szamańskiego transu wprowadza w konsternację. Miho nazwała jeden ze swoich minispektakli *utsusemi*, odnosząc go do określenia używanego na przezroczystą łuskę cykady, w sztuce japońskiej symbolizującej przemijalność i kruchość. „Medium ...post...mortem”, na której zderzono ze sobą niezależne wizje kilku artystów, jawi się jako coś równie delikatnego jak przywołana laska, ekran, na którym pojawiają się na krótką chwilę cienie, by za chwilę rozpląnąć się, nie będąc rozpoznanymi. Niemożność idealnej rekonstrukcji, wybiórczość pamięci staje się w obliczu wystawy stanem permanentnym. Momenty, ruchy i kształty niedoodtworzenia zdają się być niszczone opisywaniem jako używaniem. Ścierają się kolory, kanty tracą ostrość, w końcu to, co opisane zaczyna blaknąć, znikać. ●

Mateusz Soliński

ŁATWY DO USUNIĘCIA

Czwarta indywidualna wystawa brytyjskiej artystki, **Claire Harvey**, zatytułowana *Łatwy do usunięcia* (*Easily-removable*) stanowi kontynuację wątków podejmowanych na wcześniejszych ekspozycjach. Harvey, przywołując prywatne historie (może tylko ich fragmenty), próbuje zwrócić uwagę na chwilę intymności i refleksji – momenty pozornie „bez znaczenia”. Wystawa otwarta od 20 lipca 2007 roku do 6 stycznia 2008 roku, w Galerii Sztuki Współczesnej (Tate Modern Gallery) w Londynie stanowi zbiór kilkudziesięciu, miniaturowej wielkości, wizerunków ludzkich postaci. Rysunki wykonane na niewielkich kawałkach przezrystej taśmy zostały „rozklejone” na szybach kawiarni londyńskiej galerii, stanowiąc nietypowe tło codziennych klubowych spotkań.

Artystka wciela się w rolę ukrytego obserwatora. Podpatruje przypadkowych ludzi w różnych pozach i sytuacjach. „Moment” uchwycenie przez Harvey nie opisują ani nie zapowiadają żadnych konkretnych zdarzeń; kryją w sobie pewien potencjał. Artystka nie ogranicza opowiadanych historii konwencjonalnym opisem. Losy bohaterów miniaturowych przedstawień, mogą przybrać najróżniejszy bieg. Jakby determinizmy świata przyrody oraz prawa logiki zostały zawieszony na krótką chwilę. Brytyjska artystka wykorzystuje, charakterystyczny dla Edwarda Hoppera, motyw samotnej postaci, wpatrzony w dal. O ile jednak przedstawienia Harvey to przede wszystkim „szkice” pewnych wrażeń, „momentów” zadumy czy refleksji, pozbawione odautorskiego komentarza, to na płótnach Hoppera wszelkie efemeryczne odczucia i nastroje przyjmują bardzo konkretną, wręcz fizycznie namacalną formę. Tęsknota czy oczekiwanie obecne w pracach Harvey, w twórczości Amerykanina przybierają „realnych” kształtów. To, co tylko zostaje zasugerowane na niewielkich paskach przezrystej taśmy, w dziele Edwarda Hoppera staje się samodzielną opowieścią.

Brytyjska artystka próbuje uchwycić ulotne wrażenie w odruchowym szkicu, zanim przekształci się w bardziej rozpoznawalne odczucie. Surowa, czarno-biała forma rysunku ogranicza obszar możliwych odniesień. Harvey nie proponuje żadnych gotowych interpretacji. Postaci „złapanie” na chwili zadumy stanowią rodzaj symbolu-przejścia. Nie wskazując konkretnych treści pozwalają, parafrazując słowa Marcela Prousta, wyzwolić się „z niszczącego porządku czasu”. Moment „zamyślenia” budują całkiem nową rzeczywistość, wolną od prostych przyczynowo-skutkowych mechanizmów. W komentarzu do wystawy artystka pisze: *Staram się oddać to, co efemeryczne ... uchwycić zdarzenia, które przeminęły ... przeszłe chwile, a jednocześnie uzyskać swoistą kondensację tych wszystkich momentów (...)* *Przychodzi mi na myśl*

cytat z *Szekspira, który ustami króla Lira wypowiada znamienne słowa: z niczego nic nie powstanie. A może jest tak, że nicosis kryje w sobie potencjał aby stać się „czymś”? (...)* *Swoją uwagę skupiam na rzeczach, zjawiskach czy sytuacjach które postrzegane są jako „nieistotne” i pozbawione większego znaczenia.*

Staram się odnaleźć ich sens i istotną rolę w naszym codziennym życiu. W swoich pracach usiłuję stworzyć „tymczasowy obraz” tego, co w szerokim rozumieniu jest wyjątkowo nietrwałe i kruche. Aby jednak wkroczyć w „obszar refleksji” trzeba – dosłownie – wyteńczyć wzrok. Miniaturowy rozmiar prac zmusza widza do wzmożonej uwagi i skupienia.

Harvey stawia pytania o źródło codziennych wyborów oraz decyzji. Zastanawia się, które zdarzenia i sytuacje determinują nasze losy i ukierunkowują dążenia.

Eksponując momenty „wyzwolone z porządku czasu”, podkreśla umowność przyjmowanych kryteriów. Brytyjska artystka spisuje zaszyfrowane znaczenia na ścianach „publicznego przejścia”. Jednak „wkroczenie” w „obszar dzieła” wymaga od widza specyficznej wrażliwości. Jak pisze Karl Jaspers w *Szyfrach transcendencji* źródło interpretacji leży w samym interpretatorze. Kontakt z „królestwem szyfrów” w dziele Harvey wymaga szczególnej otwartości. Jak sugeruje artystka, przeżycie „tajemnicy” jest doświadczeniem wymykającym się racjonalnemu opisowi. Szyfr posiada swą wartość i moc o ile „pozostaje w zawieszeniu”. Gdy nabierze fizycznej realności i przemieni się w „cielesną rzeczywistość”^[1], stanie się nieprawdziwy. Jak zauważa Claire Harvey, twórczy zapis, dalece nietrwały i „łatwy do usunięcia”, wyraża tylko moment skupionej uwagi. Jego zadaniem, podążając za myślą Jaspersa, jest „utrzymać różność rzeczywistości i szyfrów”, uniknąć banału, który w gruncie rzeczy oznacza fałsz.

Ekspozycja *Easily-removable* wpisuje się w stylistykę, rozpowszechnionych w ostatnich latach, działań tzw. wlepkarzy. Miniaturowe wizerunki ludzkich postaci, naniesione na taśmie samoprzylepną, przypominają małe, kolorowe obrazki zwane potocznie wlepkami. Harvey, podobnie jak autorzy ulicznych działań, „rozklejając” swoje prace w miejscu nieprzeznaczonym do celów wystawienniczych, pragnie sprowokować przypadkowego widza do refleksji. Ingerencja w przestrzeń kawiarni, miejsce nieoficjalnych spotkań i swobodnych rozmów, stwarza możliwość przekroczenia barier pojawiających się między eksponatem i odbiorcą w galerii sztuki.

Rzeczywistość, podporządkowana prawom logiki, ograniczona ramami racjonalnej myśli, jest tylko



Claire Harvey, z serii prac bez tytułu, 2007/2008



złudzeniem albo raczej pragnieniem teoretycznego rozumu. Dlatego istotnym zadaniem sztuki jest stworzenie takiej „mowy szyfrów”, która będzie w stanie osiągnąć najgłębszych zakamarków ludzkiej duchowości. I chociaż same szyfry, jak poucza nas Harvey, nie są nigdy rzeczywistością, której w nich szukamy czy doświadczamy, stają się ważnym „drogowskazem”. Obcuując z dziełem sztuki, które potrafi wprowadzić nas w stan ciszy i skupienia, mamy szansę odnaleźć sens zdarzeń oraz sytuacji, które dotychczas wydawały się nam pozbawione znaczenia. ●

Claire Harvey, urodziła się w 1976 roku w Wielkiej Brytanii. Mieszka i pracuje w Amsterdamie. Studiowała na Uniwersytecie w Reading (University of Reading), Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Chelsea oraz Akademii Sztuk Pięknych w Amsterdamie. Dotychczas wystawiała swoje prace w Londynie, Atenach, Monachium, Utrechcie, Melbourne, Amsterdamie i Venlo.

1 K. Jaspers, *Szyfry transcendencji*, (w:) *Wiara filozoficzna wobec objawienia*. Znak, Kraków 1999.



Alexandra Hołownia

← Henry VIII, 1999,
Silbergelatineabzug/Gelatin
silver print, 149,2 × 119,4 cm,
Privatsammlung/ Private
collection

w Nowej Gallerii Narodowej w Berlinie ujmuje serie: „Dioramas” (1976), „Chamber of Horrors” (1976), „Theaters” (1980), „Architecture” (1997), „Portraits” (1999), „Lightning Fields” (2006). Osobiście najbardziej urzekły mnie zdjęcia z serii: „Theaters”. Przedstawiają one bijące olśniewającym blaskiem, prześwietlone sceny pochodzących z lat 20. i 30. XX wieku, małych, pustych sal teatralnych o dekoracyjnych wnętrzach.

→ Fascynujące są też fotografowane w londyńskim muzeum figur woskowych Madame Tussaud, usytuowane pomiędzy iluzją a rzeczywistością, portrety Henryka VIII i jego sześć żon (seria „Portraits”). Bazując na historycznych malowidłach Hansa Holbeina, Sugimoto operował grą światła wydobywającego się z czarnego tła. *Hans Holbein portretował wiele nobilitowanych przedstawicieli europejskich dworów. Między innymi też angielskiego władcę Henryka VIII wraz z jego 6 żonami. Gdy spostrzegłem, że figury woskowe rodziny królewskiej Henryka VIII zostały odtworzone na podstawie malowideł Holbeina, to podobnie jak on zadbałem w moich zdjęciach, o miękkie światło, informował Sugimoto.*

→ W nowojorskim American Museum of Natural History



Zawsze chcemy uwierzyć w prawdziwość fotografii.

Hiroshi Sugimoto

zainspirował artystę, stojący przed imitującymi przyrodę kulisami, wypchany niedźwiedź polarny. Sugimoto robił zdjęcia znajdującym się w muzeum zwierzęcym atrapom. Oglądając jego pracę *Polar Bear* z 1976 roku, nie odnosimy wcale wrażenia, że fotografował on niedźwiedzia w muzeum. Przeciwnie, ulegając optycznemu złudzeniu, myślimy, że zdjęcie powstało w plenerze i z bliska. *Zawsze chcemy uwierzyć w prawdziwość fotografii...*, powiedział twórca. Jednym z ciekawszych, kilkuletnich eksperymentów, są serie poszukujące proporcji pomiędzy wodą i niebem. Woda należy do ulubionych motywów Sugimoto. *Jako dziecko często jeździłem nad morze. Lubiłem obserwować zanikanie horyzontu. Patrząc na wodę, rozmyślałem nad sobą: Kim jestem? Po co żyję na świecie? Skoncentrowanie na wodzie uwalniało mnie od poczucia czasu. W roku 1977 zacząłem fotografować wodę z niewielkiej odległości i różnych perspektyw. Postanowiłem powtarzać stale ten sam motyw, mianowicie: zderzenie wody i nieba. Moje kompozycje są więc zawsze takie same. Wykonuję je tylko raz w dzień raz w południe, o różnych porach roku i zmiennej pogodzie...*, opowiadał Sugimoto. Wynikające z zamilowania do natury liczne podróże po świecie wzmocniły zainteresowanie artysty czasem. *Czas jest kluczem do moich prac. Trzeba być świadomym czasu. Wykonuję obrazy będące podróźami w czasie, gdyż chcę przybliżyć to, co ludzie oglądali 100 lat temu. Zależy mi na podważeniu rzeczywistości odtwarzanej przez zdjęcie...*, mówił Sugimoto podkreślając, że przystępując do fotografowania dysponuje zawsze dokładnie przemyślaną koncepcją. Poza tym w twórczości nigdy nie brakowało mu tematów, bo kłębiące się w jego głowie idee realizuje jedna po drugiej. ●

HIROSHI SUGIMOTO

Hiroshi Sugimoto urodził się w roku 1948 w Tokio, w rodzinie dobrze sytuowanych aptekarzy. W roku 1970 skończył studia ekonomiczne na uniwersytecie Saint Paul w Tokio. Odrzucając przejęcie prowadzenia przedsiębiorstwa swego ojca, wyruszył w podróż dookoła świata. Najpierw odwiedził: Rosję, Polskę, Czechosłowację, Rumunię, Węgry. Postanowił jednak zostać na dłużej w Los Angeles, gdzie na Art Center of Design rozpoczął kolejne studia fotografii i reklamy. Od roku 1974 mieszka

i pracuje w Nowym Jorku oraz Tokio. Początkowo dorabiał jako stolarz i handlarz japońskimi antykami. Zadebiutował w roku 1977 wystawą fotografii w tokijskiej galerii „Minami”. Rok później jego dorobek pokazało nowojorskie Muzeum Sztuki Współczesnej (MoMa). Od tej pory otrzymuje liczne propozycje międzynarodowych prezentacji. W roku 2001 został laureatem renomowanej Hasselblad Award. W roku 2006 otrzymał w Madrycie nagrodę PhotoEspaña Price.

→ Swoje wielkie europejskie tournee zainaugurował w roku 2008 wystawą w „K20” w Duesseldorfie. Następnie pokaz otwarto w Museum der Moderne w Salzburgu. Od 4 czerwca do 5 października berlińska Nowa Galeria Narodowa (Neue Nationalgalerie) udostępniła również część tej retrospektywnej wystawy. Po Berlinie ekspozycję przejmie Muzeum Sztuki w Lucernie.

→ Hiroshi Sugimoto kilkakrotnie odwiedzał Berlin i Nową Galeria Narodową, ostatnio w roku 2000, podczas swej prezentacji w muzeum „Deutsche Guggenheim”. *Nowa Galeria Narodowa Ludwiga Miesa van der Rohes jest dziełem współczesnej architektury. Wystawiając w różnych muzeach, zaobserwowałem, że wielcy, sławni architekci projektują niewykorzystane przestrzenie. Architekci traktują siebie samych jak artystów, a w zaprojektowanej architekturze często widzą rzeźbę. Sztuka działa niszcząco na ich architekturę. Moim zdaniem, Nowa Galeria Narodowa najlepiej wygląda pusta. Bo nie ma nic lepszego od określenia – mniej znaczy więcej. Początkowo, planując tu wystawę, postanowiłem zaatakować przestrzeń szklanej kostki Miesa. Lecz moje propozycje zostały odrzucone*

przez kierownictwo muzeum. Zdecydowałem się na pokaz w dolnej przestrzeni budynku. Ale tylko pod warunkiem, że będzie odświetlona cała szklana ściana, dzieląca galerię od ogrodu rzeźb. Dzięki temu prezentację wzbogaciło dodatkowe światło dzienne, jak i rosnąca za szybą piękna roślinność..., mówił na spotkaniu z publicznością artysta.

→ Berlińską ekspozycję prac Sugimoto charakteryzuje zmienne oświetlenie. Oglądamy obrazy wiszące w przyciemnionych pomieszczeniach, to znowu w innych, jasnych częściach sali. Traktujący swą fotografię jak malarstwo artysta, szczególną wagę przywiązuje do światła. Interesują go kontrasty pomiędzy głęboką czernią a ostrą bielą.

→ Sugimoto uprawia fotografię czarno-białą. Przy pomocy cieni oraz przeróżnych walorów szarości pragnie wyrazić nastrój obrazu. *W świecie dzisiejszej technologii fotografia czarno-biała wydaje się abstrakcyjna. A abstrakcja jest lepsza od realizmu*, podkreślał. Sporo czasu zajmuje mu też retuszowanie. Kiedyś retuszował sam, obecnie zatrudnia w tym celu pracowników.

→ Emanujące medytatywną ciszą, przemyślane koncepcje zdjęć powstają w kilkuletnich seriach. Wystawa

Mateusz Soliński

SHIBBOLETH

Doris Salcedo, urodziła się w 1958r. w Bogocie, w Kolumbii. Studiowała na Uniwersytecie Jorge Tadeo Lozano w Bogocie oraz na Uniwersytecie Nowojorskim (New York University). Stypendystka fundacji: Penny McCall oraz Salomon R. Guggenheim. W latach 1989 – 1991 prowadziła na Uniwersytecie Narodowym (Universidad Nacional de Colombia) w Bogocie wykłady z zakresu rzeźby oraz historii sztuki. Jest ósmym artystą zaproszonym do współpracy z Tate Modern Gallery w Londynie, w ramach cyklu „The Unilever Series”. Obecnie mieszka i pracuje w Bogocie.

→ Podłogę najobszerniejszego pomieszczenia wystawienniczego Tate Modern Gallery w Londynie, tzw. hali turbinowej (Turbine Hall), przedzieliło, długie na 167 metrów i głębokie na blisko 1 metr, pęknięcie. Ostatnie dzieło Doris Salcedo *Shibboleth*, wykonane na zamówienie londyńskiej galerii, w ramach cyklu „The Unilever Series”, jest jednocześnie pierwszym, które ingeruje w materię budynku, drastycznie naruszając jego konstrukcję.

→ *Shibboleth*, zgodnie z definicją Oxfordzkiego Słownika Języka Angielskiego, jest słowem używanym jako „test” dla wykrycia ludzi z innego regionu geograficznego bądź kraju poprzez sposób wymowy; to słowo lub dźwięk bardzo trudny do poprawnego wymówienia dla obcokrajowców. Etymologię *shibboleth* odnajdujemy w Starym Testamencie. Księga Sędziów opisuje historię Efraimitów, którzy usiłując przekroczyć rzekę Jordan zostali zatrzymani przez swoich wrogów Gileaditów. Ci spośród Efraimitów, którzy nie byli w stanie wymówić słowa *shibboleth* (zawierającego dźwięk „sh”, który nie występował w ich dialekcie), byli chwytni i zabijani. Doris Salcedo, przywołując tę zamierzczłą historię, porusza problem różnorodnych, rasowych, narodowościowych, klasowych czy też wyznaniowych podziałów i konfliktów. Nieprzypadkowo miejscem ekspozycji dzieła kolumbijskiej artystki jest Tate Modern Gallery. Londyńska galeria została powołana do istnienia w budynku dawnej elektrowni, którą uruchomiono w 1947 roku. Elektrownia wspomagała odbudowę zdevastowanego bombardowaniami Londynu, jednocześnie stając się „świadkiem” powstawania nowej, wielokulturowej społeczności. Powojenne lata były dla Wielkiej Brytanii czasem ostatecznego rozpadu kolonialnego imperium; z całą mocą odsłoniły przepaść dzielącą niedawnych ciemności i ciemionych. Potężny gmach usytuowany na prawym brzegu Tamizy jest dla kolumbijskiej artystki jednym z wielu znaków nowego porządku, zbudowanego na okrucieństwach i niesprawiedliwości minionych wieków. Wdzierając się w fundamenty londyńskiej galerii, Salcedo cofa się

w czasy kolonialnych i postkolonialnych przemian. Artystycznym działaniem przypomina niechlubną historię i ukazuje podłoże współczesnych społeczno-narodowościowych nierówności.

→ Kolumbijska artystka postrzega swoją twórczość jako głos „społecznego sumienia”, podobnie jak Joseph Beuys, próbuje ukazać lęki i niepokoje tysięcy anonimowych istnień ludzkich, krzywdzonych przez okrutne, polityczne dyktatury. Jej wczesne prace z lat 80. i 90. stanowią świadectwo masowych represji południowoamerykańskiego reżimu. W serii zatytułowanej „Atrabiliaros” (1991–96) buty, umieszczone w niewielkich zagłębieniach w tynkowanym murze, zakryte prześwitującą skórą zwierzęcą, symbolizują politycznych więźniów zamordowanych przez kolumbijskie władze. *Atrabiliaros* to nie tylko obraz pustki pozostawionej przez nieobecnych ale przede wszystkim wyraz żałoby i bólesci tych, którzy pozostali. Podobnie seria rzeźb–instalacji, z końca lat 90., przedstawiająca meble i różne inne domowe sprzęty, wypełnione betonową masą, bądź poddane deformacji, staje się wyrazem bolesnych wspomnień oraz lęku przed tym, co może nadejść. Artystka, znajomym przedmiotom codziennego użytku, nadaje nową, niepokojącą formę. Przywołuje nastrój nieustannego zagrożenia, towarzyszący politycznym represjom.

→ *Shibboleth*, odnosząc się do historii, zarówno tej odległej, jak i nam współczesnej, porusza problem międzyludzkiej komunikacji. Pęknięcie – symbol różnic dzielących poszczególne grupy społeczne, religijne czy etniczne, wpisane jest w każdą epokę. Dotyczy czasu historii ludzkości. Spoglądając w cześć rozpadliny, dostrzegamy metalową siatkę precyzyjnie przylegającą do betonowych ścianek. Pęknięcie zostało skrupulatnie zakonserwowane – „utrwalone” w świadomości społecznej. Artystka sugeruje, że zrozumienie podziałów obecnych w naszym codziennym życiu jest zadaniem niezwykle trudnym. *Shibboleth* staje się symbolem alienacji, niemożliwości porozumienia się i znalezienia wspólnego języka dyskursu.

Doris Salcedo, *Shibboleth*, Tate Modern

→ Umieszczając swoje dzieło w sąsiedztwie jednej z największych kolekcji sztuki współczesnej, Doris Salcedo chce również zwrócić uwagę na szeroko pojętą „nowoczesność” jako źródło nowych konfliktów i dyskryminacji. Dokonania dwudziestowiecznych artystów stanowią twór elitarny, niezrozumiały dla rzeszy „nieprzygotowanych” odbiorców. Sztuka ostatnich dziesięcioleci to kolejny język, który zamiast jednoczyć i ukazywać wspólnotę odczuć i dążeń, utrwała dawne podziały i stwarza nowe. *Nowoczesność* (również w sztuce – przyp. m.s.) – pisze Salcedo – jest postrzegana jako zjawisko wyłącznie europejskie. Zjawisko w którym najistotniejsze jest dążenie do stworzenia jednolitego, przenikniętego racjonalizmem, „pięknego” społeczeństwa. W kontekście nowoczesności, kolonialna oraz imperialna historia została zapomniana i w oczywisty sposób zmarginalizowana. Współczesna sztuka, stając się rozrywką uprzemysłowionych i bogatych społeczności, współkreuje nowy ideał człowieka, tak ściśle określony, że wykluczający ze swojej definicji wszelkie nie-europejskie nacje. Salcedo podkreśla



fakt, że przeszłość – dawne błędy i zbrodnie – nie mogą pozostać zapomniane. Niezależnie od naszych starań i usiłowań, przeszłe historie powrócą w takiej czy innej postaci, stwarzając, niczym pęknięcie w fundamentach Tate Modern Gallery, nowe podziały.

→ Doris Salcedo w swoim dziele próbuje wydobyć to, co zranione, wewnętrznie rozdarte i naznaczone przemocą. Ślady historii obecne w jej pracach są znakami konfliktów i okrucieństwa. Artystka odtwarza „fragmenty przeszłości”, starając się uchwycić momenty trwogi i niepokoju. Charles Merewether określił jej twórczość mianem sztuki pamięci i świadomości. Prace Salcedo są śladami zapomnianych zdarzeń, „dowodami” istnienia zaginionych ludzi. *Moje rzeźby stwarzają możliwość (materialnego) zaistnienia tych bytów, które pozostają w sferze bliskich nam odczuć* – pisze artystka. Doris Salcedo przywołuje, czy może raczej stwarza możliwość „pojawienia się” tego, co nieobecne, wykorzystując targające nami emocje. Tęsknota i gniew tych, którzy pozostali, stają się znakiem pamięci, odnajdując swój wyraz w rzeźbie czy instalacji.

→ Kolumbijska artystka zachęca nas do spojrzenia w głąb tego, co stanowi fundament naszej kultury. *Shibboleth* – symbol podziału – to również próba wnikięcia pod powłokę świata pozorów i iluzji. Salcedo sprawia, że stajemy się świadkami „jakiegoś dramatu”. Doświadczamy okrucieństwa, jakie zostaje zadane temu, co wartościowe i piękne. Uczestnictwo w dramacie, jak sugeruje artystka, może stać się początkiem wewnętrznego oczyszczenia. Poznając swoją własną, ludzką kondycję, odkrywając prawdę o sobie samych, o naszej przeszłości, mamy szansę wydostać się spoza zasięgu groźby panów i mistrzów iluzji¹. Doświadczając cierpienia, nawet cudzego, stajemy się częścią „organizmu świata” (Pierre Teilhard de Chardin). Tragedia niesie z sobą śmierć i zło, ale może również stać się drogą ku przebaczeniu. Wyzwolenie, jak wskazuje Doris Salcedo w komentarzu do swoich prac, zaczyna się od doświadczenia godności. *Dopiero dostrzegając wyjątkowość i niepowtarzalność drugiej osoby,*

mamy szansę wzniesić się ponad małostkowość i ograniczoność klasowych, narodowościowych czy też wyznaniowych podziałów. Jednak, aby tego dokonać, musimy zrozumieć „inność” drugiego człowieka, zbliżyć się do „pęknięcia” czy przepaści, która nas wzajemnie rozdziela. Tylko wtedy jesteśmy w stanie rozpoznać w „drugim” partnera dialogu. Jednocześnie „inność”, wyrażająca się w dzielących nas różnicach, otwiera nowe bogactwo świata wartości. W oczach drugiego człowieka patrzy na mnie trzeci (...) Epifania twarzy jako twarzy otwiera na człowieczeństwo. (...) Biedak, obcy ukazuje się jako równy². Troska o prawdę jest zarazem troską o drugiego człowieka, oddzielona od jego osoby może stać się utopią, która zrodzi nowe konflikty i cierpienia. Rozpadlina w fundamentach Tate Modern Gallery, jak poucza nas artystka, to symbol podziałów, ale i zarazem impuls do refleksji. „Pęknięcie” otwiera nową przestrzeń, która może stać się miejscem dialogicznego spotkania. ●

1 J. Tischner, *Filozofia dramatu*, ZNAK, Kraków 1998, s. 218.

2 Emmanuel Levinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, PWN, W-wa 1998, s. 252–253.

Reiko Imoto, **Unexpected Invitation**, 2007

Dominika Kowalewska

FOTOGRAFIE SNÓW

→ Czy można sfotografować sen? Pytanie to, zdawałoby się zupełnie niedorzeczne w przypadku fotografii tradycyjnej, rozumianej jako rejestracja rzeczywistości, odebranej mniej lub bardziej subiektywnie. Próby oddania emocji czy najróżniejszych doznań zmysłowych bądź też zupełnie abstrakcyjnych koncepcji takich jak czas czy przestrzeń za pomocą obrazu fotograficznego pojawiały się od czasów, gdy to niegdyś nowe medium wkroczyło w rejony sztuki. Jednakże dialog fotografii ze snem – rzeczywistością zupełnie nierealną, nieistniejącą fizycznie – jest czymś dotąd nieznanym.

→ To właśnie wyzwanie podjęła japońska artystka **Reiko Imoto** w cyklu prac **Dreamscapes**, będących poetycką eksploracją sfery ludzkiej psychiki. Dwie serie zdjęć w obrębie tego cyklu: „Sny kogoś, kto utracił pamięć” i „Echa z dzieciństwa”, korespondują z dwoma procesami odtwarzania doznań z przeszłości. Ten pierwszy, zupełnie oderwany od świadomości, zachodzi, kiedy obecne doznanie, mimo że już skądś znajome, nie potrafi przywołać swojego odpowiednika w przeszłości, pozostawiając poszukującego w stanie wiecznego niezaspokojenia. W drugim przypadku pamięć świadomie wiąże odczuwane doznania z pewnym, choć raczej mglistym momentem w przeszłości. Sfotografowany element rzeczywistości jest zatem, w obu przypadkach, jedynie fragmentem jakiejś nieznannej opowieści kontynuującej się w innym wymiarze świadomości.

→ Owa odczuwalna wszechobecność Innego Wymiaru czy wręcz Innego Świata w realnym świecie stanowi najbardziej intrygującą zagadkę prac Imoto. Fotografie „Snów kogoś, kto utracił pamięć” operują na granicy percepcji tak, jakby artystka, fotografując dany obiekt, tak naprawdę próbowała ująć coś zupełnie innego,

niewidzialnego, noszącego jedynie ślady podobieństwa do zarejestrowanej rzeczywistości. Tryskająca z fontanny woda wchodzi w grę ze światłem, rzucając jasne refleksy na otaczającą zewsząd ciemność. Podobnie, jasne odbłaski słońca zdają się przedzierać przez zagęszczony mrok chmur. Rozłożona płasko serweta czy ozdobna poduszka z precyzyjnie wyszytą konstrukcją promienistego kręgu przywołuje analogiczny kształt parasola, którego promienisty szkielet okrywa biały materiał. Girlanda liści osłaniających głowę nieznannej postaci powraca na fotografii klatki schodowej, gdzie osłania poręcz schodów, zacierając perspektywiczną logikę obrazu.

→ Przypadkowe obrazy zdają się wykazywać pewne analogie, które być może stanowią jedynie autostygmaty widza, a być może kryją w sobie jakiś klucz do Innego Świata. Niespójność interpretacji skłania widza do jeszcze bardziej wnikliwej penetracji dzieła. Charakterystycznie wycinkowy i rozedrgany kadr, dający efekt tajemniczego rozmycia wizji, potęguje ciekawość widza, jego pragnienie odkrycia czegoś, co ukryte jest głębiej, a co nigdy nie objawi się do końca.

→ Bardziej spójna, choć wciąż intrygująco zawiła i zagadkowa, jest narracja prowadzona w drugim, znacznie obszerniejszym cyklu „Echa z Dzieciństwa”, złożonym z tryptyków opatrzonych jednym tytułem i kontynuujących pewien niedookreślony wątek. Dwa zdjęcia ramowe stanowią jakby refren powtarzający pewien kompozycyjny schemat, który zdaje się uciekać w fotografii centralnej, wprowadzającej w zamian za to pewien element nowy, nawiązujący do tematu.

→ W tryptyku „Pamiętając” rozczapierzona korona palmy górującej nad krajobrazem powraca w zarysie ludzkiej ręki, podobnie jak i palma odizolowanej od kompozycyjnej reszty obrazu. Układ trzeciej fotografii

jest jakby lustrzanym odbiciem pierwszej: opadająca dłoń to jakby odwrócony zarys uniesionej w górę liściastej korony. Obraz pośrodku, ze stojącą w ogrodzie postacią i widniejącą w tle rośliną o promienistym kształcie, choć kompozycyjnie odmienny, tematycznie spaja element ludzki i roślinny dwóch pozostałych prac. Wątek światła padającego do ciemnego wnętrza przez okno umieszczone pośrodku ściany w tryptyku „Nieznane pokoje” tworzy jakby narracyjną ramę, w obrębie której pojawia się odmienny układ z postacią kobiety czy dziewczynki penetrującej wnętrze czy może dziedziniec nieznannej budowli, wymownie przechodzącej ze sfery światła w cień. Analogicznie, motyw okręgów w zagadkowym tryptyku „Wspólny kod” powtarza się w pierwszym obrazie w konstrukcji stojącego na ulicy roweru i w ostatnim w okrągłych zarysach krat osłaniających figurkę świętej. Centralna fotografia z gołębiem pośrodku rozlanej plamy, penetrującą otwierającą się przed nim ciemność, stanowi jakby odmienny akord w melodii dzieła, zapraszający widza do poszukiwania klucza do tytułowego kodu.

→ Stworzona w tych obrazach rzeczywistość, utkana z siatki pojawiających się, znikających i znów powracających motywów daleka jest logice realnego świata. Rządzi nią w zamian pewna zagadkowa logika snu oparta na przeżyciu, domysłach i sensualnym skojarzeniu. Odkrywając elementy przeszłości przesłonięte woalem zapomnienia, artystka układa je w nowe konfiguracje tak, że w pewnym momencie zatracona zostaje granica pomiędzy tym, co rzeczywiste a tym, co wygenerowane przez podświadomość.

→ Nieobojętnym jest tutaj fakt, że artystka posługuje się właśnie fotografią, a nie malarstwem, dającym pozornie znacznie większe możliwości w przetwarzaniu formy i doprowadzaniu jej do odrealnionej postaci.



Reiko Imoto, **Dreamscapes**,
2007

Kluczową rolę pełni tutaj proces wzajemnego przenikania świata realnego i wykreowanego przez umysł, wspólny dla snu, jak i dla fotografii. Obcowanie z dziełami Reiko pozwala doświadczyć tego samego doznania, które rodzi się zazwyczaj po przebudzeniu, kiedy powracając do snu, nie jest się w stanie określić, skąd pochodzą widziane w nim sceny. Tajemniczo uśmiechające się twarze, cienie kładące się na murze w rozgrzany słońcem dzień, korytarze wiodące w mistyczną ciemność: wszystko to jakby już kiedyś widziane, jakby zwyczajne, a jednak jakieś nieznanne, baśniowe.

→ Fotografując tę cudowną realność w „malarskiej” technice rozmytych czerni, szarości i bieli i zagadkowo fragmentarycznych ujęciach, artystka wchodzi w tajniki ludzkiego umysłu, w niezbadane sfery wspomnień, wyobraźni i marzeń kształtujących sposób percepcji świata. Jej sztuka stanowi projekcję tego, co nie do końca uświadomione, obrazu urzeczywistniającego się gdzieś pomiędzy jawą a snem. ●

Aleksandra Janik

1-3. z cyklu „Transgresje”, 2007

4. z cyklu „Kobieta szuka siebie”, 2006/2007

Andrzej P. Bator

INTENCJE INTERMEADIALNE

Rozważając twórczość **Aleksandry Janik**, warto podjąć próbę zdefiniowania obszaru, w którym jej dzieła się sytuują. Artystka ów obszar definiuje jako obszar fotografii intermedialnej i już tę deklarację należy uznać za interesującą.

Użyty przez Aleksandrę Janik zabieg ortograficzny należy uznać za celowy, ma on bowiem, jak się wydaje, dobitnie wskazywać na przestrzeń intermedialną fotografii i grafiki, nie zaś na szerokie spektrum mediów sztuki. Paradygmat jej twórczości stanowi przekonanie, że fotografia z jednej strony stanowi analogiczny zapis widoków świata, które podlegają różnorodnym interpretacjom, z drugiej zaś założenie, że specyficzne dla fotografii środki wyrazu plastycznego mogą służyć zarówno estetyce obrazu, jak i pozwalają na ukazywanie niedostrzegalnych bądź nowych jakości obrazowanej materii, te zaś zależności mogą w niemałej mierze od rozwiązań dokonanych w obszarze grafiki. Rejestracji obrazów służą kamera fotograficzna i skaner, komputer zaś stanowi narzędzie obróbki sfotografowanych i zeskanowanych obrazów.

Jednak zasadnicze znaczenie w procesie twórczym Autorki cykli „Transgresje II” i „Kobieta szuka siebie” mają intencje poprzedzające proces twórczy. Akt ten jest intencjonalną reakcją podmiotu na przedmiot (tym przedmiotem jest przede wszystkim podmiot dany w doświadczeniu antropologicznym). Zarówno cykl autoportretów („Kobieta szuka siebie”), jak i kompozycji usytuowanych w przestrzeni realnego i wirtualnego świata („Transgresje II”) należy rozumieć jako przedstawienie sposobów, w jaki konkretny przedmiot dany w spostrzeżeniu, wyobrażeniu i przypomnieniu uzyskuje status wyznaczony w akcie intencjonalnym. Dla Aleksandry Janik jest oczywiste, że umysł posiada zdolność przedstawiania sobie samemu obrazów, natomiast obrazy są przedstawieniem czegoś, co symbolizuje inną rzecz (twierdzenie to także odnosi się do emocji oraz myśli i następczych wobec nich słów i zdań). Obraz zatem na zasadzie podobieństwa będzie stanowić odniesienie do konkretnego przedmiotu, referującego samego siebie, ale też, będąc odtworzeniem rzeczy, symbolizować będzie coś zgoła innego niż rzecz samą.

Syntetyczna i przejrzysta konstrukcja obrazów składających się na cykl „Transgresje II”, kompozycyjnie opartych o pozbawioną głębi przestrzeń, w którą wpisana jest sylwetka kobiety otoczonej znakami typograficznymi, zdaje się pełnić rolę graficznie

uproszczonego znaku, który w swej wymowie ma integrować dwie rzeczywistości – istniejącej wirtualnie sfery intelektualno-emocjonalnej zawartej w tekście lub jego fragmentach z syntetycznym wizerunkiem kobiety – podmiotu lirycznego, w oparciu o które A. Janik rozwija własną, nie mającą od tego momentu początku i końca opowieść niosącą z sobą nieoczekiwane przestrzenie interpretacyjne. Na sens tych fotografii składają się samoznaczące czyste pojęcia zróżnicowanych ontologicznie rzeczywistości: podmiotu i jego aktów intencjonalnych. Kompozycyjna przejrzystość strukturalnych elementów obrazu w swym ostatecznym wyrazie wywołuje wrażenie rze-



Na sens tych fotografii składają się samoznaczące czyste pojęcia zróżnicowanych ontologicznie rzeczywistości: podmiotu i jego aktów intencjonalnych.

czywistości wielopłaszczyznowej o bogatej rozpiętości tonalnej. Już w pierwszym oglądzie dają się spostrzec wszystkie elementy budujące strukturę obrazów, co bardzo ważne, o rozpoznawalnej z poprzednich serii prac stylistyce (sylweta antropomorficzna, spłaszczone przestrzenie, meandry znaków typograficznych); odczuwamy pokusę kolejnych wglądów w obraz, przeczuwając, że splecione części tych kompozycji funkcjonują także pod ich zewnętrzną warstwą utkaną z elementów struktury obrazu. Widz intuicyjnie czuje, że przekaz tych obrazów skrywany jest gdzieś pod powierzchnią dostrzeganych transparentnych warstw subtelnych materii.

Struktura obrazów koresponduje zatem z przedstawioną na nich treścią, warstwę semantyczną bowiem wyznacza fundamentalny dla artystki komunikat. Ukazywanie siebie samej w formie syntetycznej sylwety pozbawionej indywidualnych szczegółów fizjonomicznych w nie dającej się zidentyfikować przestrzeni, którą zamiast perspektywy

organizują sekwencje znaków typograficznych, sprawia wrażenie sytuacji wyrwanej z kontekstu czasowego. Powstałe z połączenia dwóch transparentnych warstw obrazy dzięki swej estetyce są bezsprzecznie wizualnie atrakcyjne. Jednak nie w estetycznej satysfakcji sytuuje się ich najwyższa wartość i klucz do ich zrozumienia, a w intencji poprzedzającej formalne decyzje. Uważny wgląd w fotografię każe uznać, że składające się na całość kompozycji warstwy równie dobrze mogłyby funkcjonować autonomicznie, to zaś spostrzeżenie postuluje pytanie o sens dokonanych przez artystkę zabiegów formalnych. Dodać trzeba, że elementów decyzyjnych podczas realizacji tego cyklu było kilka. Pierwszego, jak przed chwilą wspomniałem, trzeba upatrywać w ogólnej koncepcji, następnie w doborze motywu oraz w akcie samego fotografowania, kiedy rozstrzygnięte zostały takie elementy dramatyczne, jak sposób oświetlenia, perspektywa, rozmiar planu zdjęciowego etc. Nie mniej ważne wydaje się podjęcie decyzji, z jakich elementów strukturalnych powinien być złożony obraz i jaką rolę mają w nim odegrać zeskanowane i następnie cyfrowo wygenerowane warstwy graficzne.

Aleksandra Janik w swoim zamiśle postanowiła dokonać mariażu dwóch rzeczywistości: swojej fizis (w obrazach, choć syntetycznej, nie pozbawionej jednak cech indywidualizujących), będącej obszarem czy raczej teatrum intelektu i emocji, z jej rezultatami zawartymi w osobistych zapiskach. Pierwsza wartość obrazu jest następstwem rejestracji fotograficznej, druga efektem skanowania i obróbki graficznej notatek zawierających przemyślenia, spostrzeżenia lub uwagi, które niegdyś wydawały się ważne, a tym samym pełniły rolę jej specyficznego autoportretu wewnętrznego. Tak cyfrowo spreparowane, odręcznie pisane teksty zyskały poprzez nowy nośnik nową formę materialnego istnienia, połączone zaś transparentnie z fotografiami stworzyły organiczną jedność, jedność zdolną do równoczesnego oddziaływania wieloma widokami. W finalnym rezultacie tych działań doszło do scalenia natury i kultury – natury zintelektualizowanej, tego, co egzystencjalne, z tym, co esencjalne w plastycznej formie o dużej ekspresji ikonicznej i estetycznej.

1



2



3



Drugim zaproponowanym przez Autorkę cyklem prac jest seria zatytułowana „Kobieta szuka siebie”. Cykl ten wydaje mi się szczególnie ważny, wpisuje się bowiem w aktualny dyskurs na temat subiektywności dokumentu, zaś głos zabrany w tej debacie przez Janik uważam za interesujący i wartościowy.

Aleksandra Janik dobrze rozumie, że pytanie o portret/autoportret dotyczyć zatem powinno relacji zachodzących między podmiotem a przedmiotem lub między podmiotem a podmiotem występującym w roli przedmiotu i udowadnia, że w obu aspektach relacje te mają charakter istotowy. W pierwszej (przedmiot – podmiot) w akcie twórczym dokonuje się subiektywizacja rzeczywistości, natomiast w drugiej relacji, w introspekcji, jest to analiza podmiotu–przedmiotu w aspekcie jego istnienia w punktualnej teraźniejszości i jego rejestracja jako epizodu fazy czasowej. Artystycznym rezultatem tych analiz jest seria znakomicie zorganizowanych sześciu prac o zdecydowanej ekspresji wizualnej i narracyjnej. Zastosowane przez Janik środki wyrazu plastycznego, choć niczym się nie różnią od tych, których użyła w „Transgresjach” (nieostrości warstwowej struktury obrazu), zyskują nową jakość wizualną – niepokoją i poruszają. Łączenie transparentnych warstw (fotograficznej i graficznej) sprawia tu wrażenie zastosowania techniki wielokrotnej ekspozycji, warstwa tekstowa, mimo że równouprawiona w swej obecności na powierzchni obrazu, jest podporządkowana wizerunkowi i pełni raczej rolę tekstury niż elementu narracyjnego, który poddaje się formie wizerunku, zaś sam wizerunek, choć zredukowany, jest raczej syntezą indywidualnych cech fizjonomicznych niż antropomorficznych. Te ascetyczne i pozbawione dekoracyjności prace, mimo że nie są pozbawione ekspresji estetycznej, w swym działaniu są poruszające. ●

4



5. MIĘDZYNARODOWE BIENNALE MINIATURY

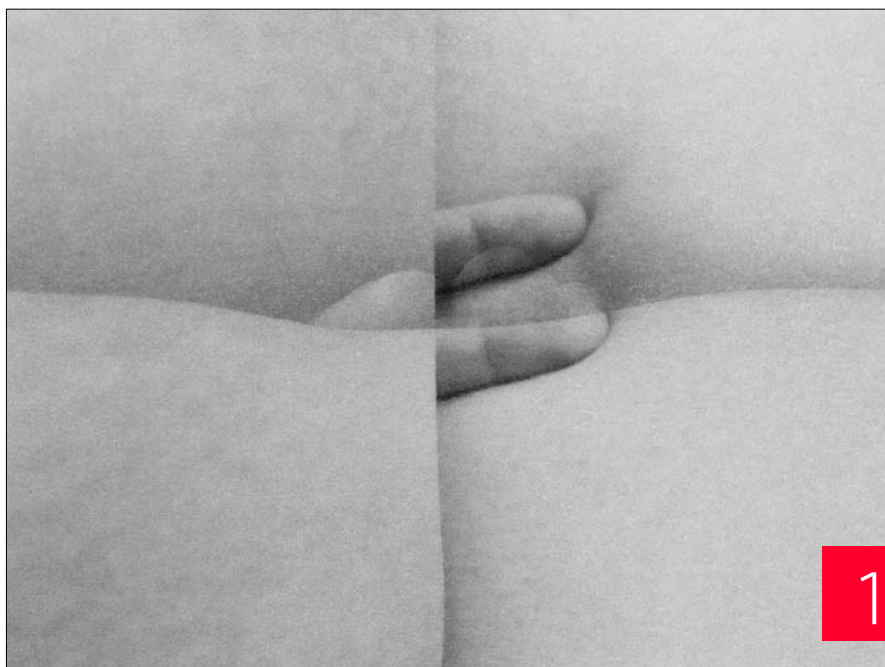


W dniu 7 czerwca 2008 r. w Ośrodku Promocji Kultury w Częstochowie Gaude Mater rozstrzygnięto etap konkursowy – kwalifikacji prac na wystawę.

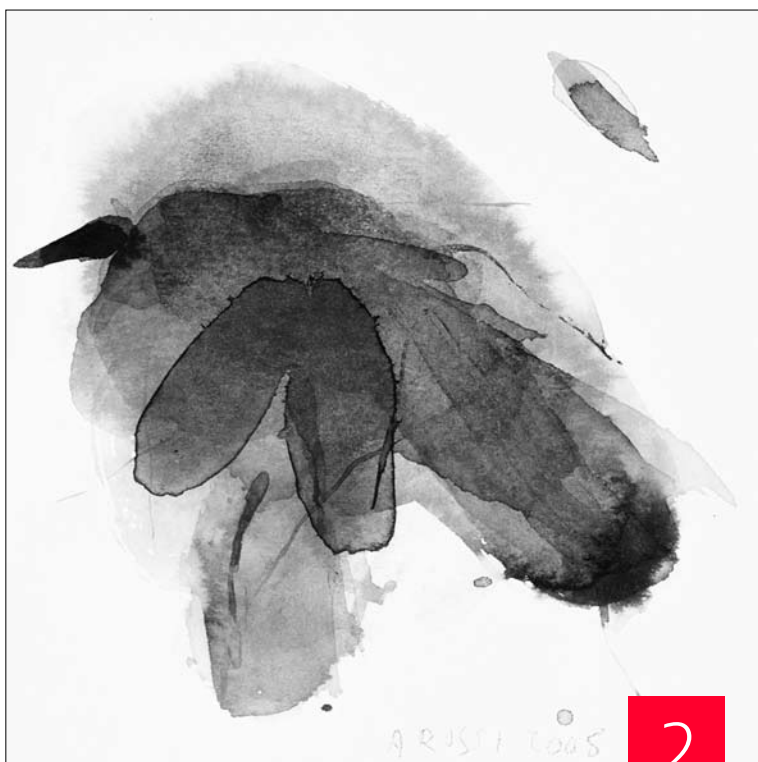
Komisja konkursowa zakwalifikowała na wystawę 245 prac, 148 autorów i przyznała 4 nagrody regulaminowe oraz 5 wyróżnień honorowych:

I miejsce:

● **Agnieszka Sitko** (Mikołów, Polska) za zestaw trzech prac „O kobiecie” (tech. digital print)



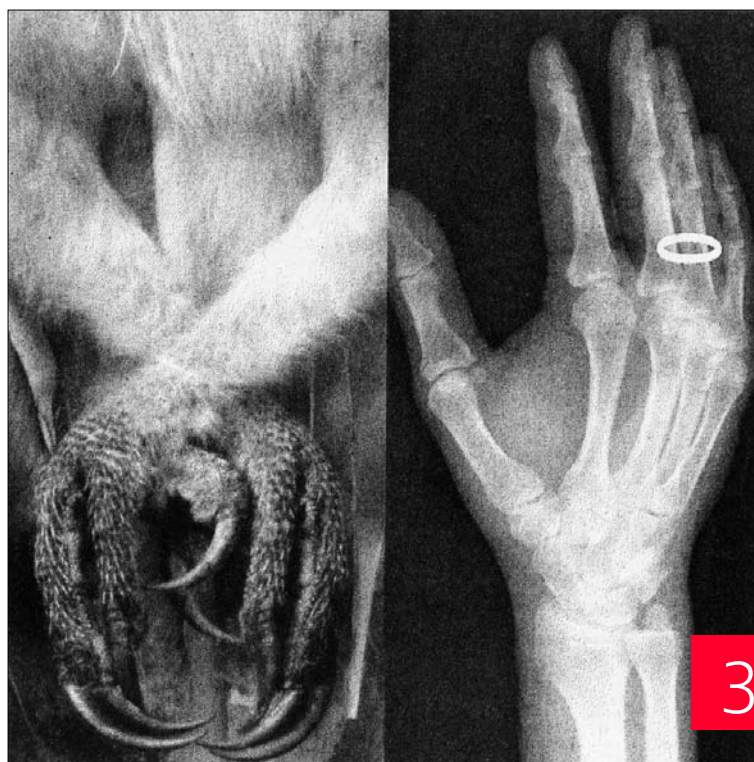
1



2

II miejsce

● **Anne Rossi** (Seinajoki, Finlandia) za zestaw trzech prac „Insert” (akwarela)



3

III miejsce: ● **Catherine M. Stewart** (Vancouver, Kanada) za zestaw trzech prac „Natura Affinities” (tech. własna)

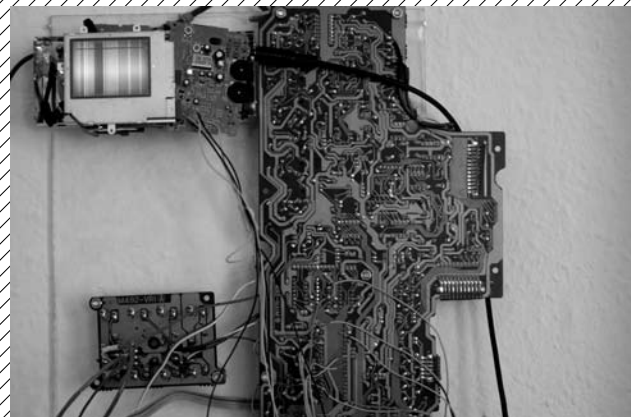
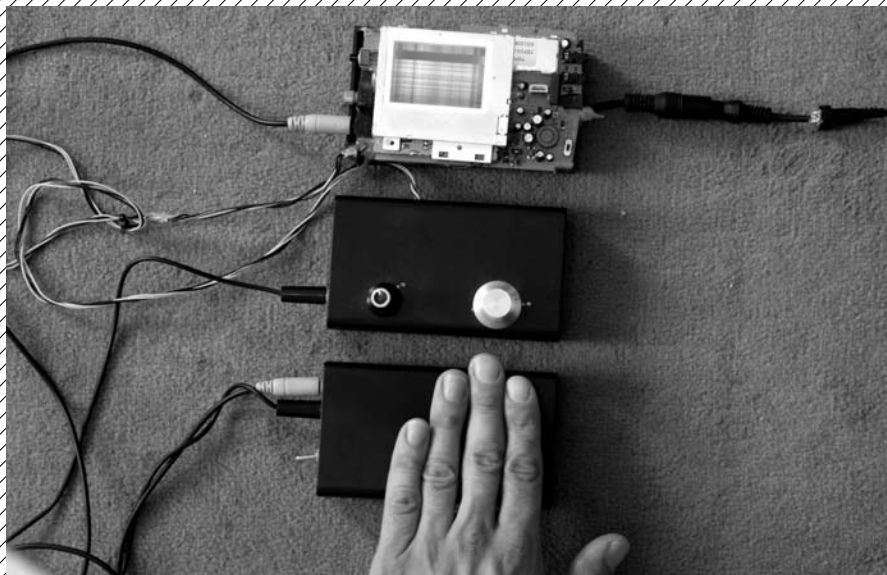


GRAND PRIX

Gand Prix: **Magdalena Szczęśniak** (Kraków, Polska) za pracę **Kieszonkowy portret trumienny II** (tech. mieszana na blasze)

Michał Dudek

SOUNDS OF ROOM. MEDIANOVERCONTROL



Michał Dudek, Medianover

INSTALACJA DŹWIĘKOWA SOUNDS OF ROOM

Instalacja dźwiękowa pojawia się w tej realizacji jako czysty zapis, kompozycja elektroakustyczna bądź, inaczej mówiąc, muzyka konkretna. To kompozycja nagranych przeze mnie dźwięków, próba uchwycenia i odtworzenia specyficznej, indywidualnej „atmosfery pomieszczeń” w wybranym miejscu realizacji instalacji. Obiekt architektoniczny, który staje się niejako podmiotem, a nie przedmiotem mojego wnikliwego „akustycznego badania” (budynek to całościowo potraktowany organizm, którego żywymi tkankami są składające się na niego pomieszczenia), zostaje poddany kilkutygodniowej analizie dźwiękowej. W aspekcie strictly pragmatycznym moje działania sprowadza się do zarejestrowania i udostępnienia za pomocą różnego rodzaju mikrofonów nagrania dźwięków istniejących w eksplorowanym obiekcie. Moim celem jest odnalezienie i wydobycie „wewnętrznej muzyki”, która praktycznie cały czas istnieje w budynku (odbieranej jako coś nieistotnego, drugoplanowego, nie stanowiącego wystarczająco przykuwającego tematu samego w sobie). To wszystko to, co możemy określić jako „przezroczyste” dla ucha ludzkiego szmery, szumy, które cały czas nam towarzyszą, nie mając szczególnego znaczenia ze względu na to, że ich słyszalność jest niska i bezpośrednio nie oddziałują one na życie człowieka (swego rodzaju „dźwięki poboczne”).

Atmosfera dźwiękowa, która w ten sposób powstaje, jest niekończącą się wibracją, pulsowaniem, energią przenikających się odgłosów, które choć niewychwytalne, cały czas są z nami – wszechpotężne i wszechwładne niepostrzeżenie...

Cisza, w tak zarysowanym kontekście, jest utopią, względnym, paradoksalnym stanem, który praktycznie nie istnieje, nie może mieć miejsca w świecie ożywionym, a więc emitującym właściwe dla siebie „szpty” i pogłosy.

Poprzez tę instalację staram się ukazać budynek wraz z przynależącymi do niego pomieszczeniami jako żywą, a nie martwą naturę, w pewnym sensie być równoważny z niezależnym istnieniem ludzkim. Można powiedzieć, iż za pomocą dźwięku jestem w stanie przedstawić charakter obiektu i jego ukrytą „osobowość”.

Poprzez tę instalację staram się ukazać budynek wraz z przynależącymi do niego pomieszczeniami jako żywą, a nie martwą naturę

Głównym założeniem instalacji jest więc dotarcie do i swoiste „wyzwolenie” tożsamości obiektu. Ponieważ jest to już oficjalnie trzeci projekt realizowany według tej koncepcji, jestem w stanie powiedzieć, iż za każdym razem swoista „dźwiękowa osobowość” pomieszczeń przejawia się inaczej, ich wewnętrzne rytmy i melodie różnią się między sobą. Jest to oczywiście uwarunkowane konkretną architekturą budowli, strukturą, lokalizacją i tego typu czynnikami. Spójna, stanowiąca zamkniętą całość kompozycja będzie uzupełniona również o zamontowane w budynku mikrofony, które w trakcie ekspozycji spełnią funkcję żywych przekazników dźwięku. „Utwór muzyczny”, jaki w ten sposób zostanie przygotowany na potrzeby instalacji, będzie prezentowany w jednej z sal galerii za pomocą zbudowanego przeze mnie specjalnego głośnika.

INTERAKTYWNA INSTALACJA MEDIANOVERCONTROL

Interaktywna instalacja *Medianovercontrol* powstała na drodze elektronicznych eksperymentów, otwierając mi drogę do zbudowania interaktywnych monitorów. Monitor telewizyjny jako obiekt sztuki – nie jako

zwykły przekaznik danych. Obraz z ekranu filmowego towarzyszy nam już od ponad stu lat. Odbiornik telewizyjny od ponad pięćdziesięciu lat jest zaś nieodłącznym gadżetem w obowiązkowym zestawie wyposażenia domowego przeciętnego Europejczyka, wręcz niezbędnym dla jego „prawidłowego” funkcjonowania. Podstawową rolę, jaką monitor telewizyjny ma do odegrania, jest przekazywanie danych – potrzebnych informacji, które często jednak stają się polem do szeroko zakrojonych manipulacji. Niby na ekranie pojawia się obraz rzeczywistości, rządzących nią praw i prawd... Pytanie tylko: Czy aby na pewno jest to prawdziwy obraz? Chciałbym zaprezentować interaktywny obiekt zbudowany przeze mnie z monitora LCD, platyny, syntezatora i fotorezystorów. Monitor staje się tutaj przedmiotem, na który bezpośrednio mogą wpływać widzowie, odwrotnie więc niż w przypadku, gdy za pomocą odbiornika telewizyjnego media manipulują świadomością człowieka.

Medialna rzeczywistość TV jest więc obecnie w dużej mierze kreatorem tego, co uważamy za realne. Poprzez odpowiedni program dowiadujesz się, co się teraz nosi, jaki krem zapewni ci mniej zmarszczek albo w co najlepiej inwestować i jakim samochodem jeździć. Telewizor, pokojowa kapliczka domownika, jest obiektem odpowiedzialnym za kształtowanie człowieka, jego specyficzną edukację (indoktrynację) w kierunku, jakim powinien się stać, by spełnić wymagania świata oddanego we władanie mediów. Niestety, dla niektórych poznanie zaczyna i kończy się na oglądaniu na ekranie telewizora programie. Myślę, że bardzo wielu ludzi bezwładnie poddaje się presji informacji i stereotypów, jakie obecne są w mediach, próbując dopasować się do danego wzorca. W przypadku mojej instalacji monitor TV przejmuje funkcję zmodyfikowanego obiektu sztuki. To widz jest tym, który ma możliwość kontrolowania zmiany i deformacji obrazów pojawiających się na ekranie. ●

Alexandra Hołownia

Nie ma granic sztuki...

Globalny wizjoner – wspomnienie o Józefie Szajnie

W osobie Józefa Szajny straciliśmy jednego z najbardziej znaczących twórców kultury światowej XX w. Józef Szajna był człowiekiem niezwykłym. Jego wyjątkowość polegała na multimedialnym traktowaniu sztuki w czasach, gdy Polska, przejmując model sowiecki, wtłaczała w życie wyspecjalizowanych w jednym kierunku profesjonalistów.

Kiedy należało być albo dobrym malarzem, albo wspomniałym grafikiem, genialnym rzeźbiarzem, zdolnym projektantem kostiumów lub ciekawym scenografem, mało kto wyobrażał sobie, że uprawianie wszystkich dyscyplin naraz wyda interesujące owoce.

Wybitny indywidualista, Józef Szajna wypowiedział się w sztuce w wielu kierunkach jednocześnie. Niemcy nazywają takie praktyki *uniwersalną pracą artystyczną, wynikającą z zespolenia różnych technik i sztuk (Gesamtkunstwerk)*. Nie zważając na obowiązujące za czasów socjalizmu wytyczne doktryny politycznej Breżniewa (pozwalającej uprawiać artystom bloku wschodniego: realizm, sztukę geometrii, konstruktywizm, abstrakcjonizm, także folklor)^[1]. Szajna realizował poszerzone pojęcie sztuki. W roku 1967 zainicjował, przełomową, wieloaspektową pracę, tzw. happening nicejski. Jak pisze Jerzy Madejski, w wydanej w 1992 roku książce *Józef Szajna, (...) Happening ten był jednak czymś więcej od zwykłego i popularnego zdarzenia. Nie będąc celem samym w sobie tworzył wstęp bądź też oprawę do wystawy Szajny. Autor nazwał go też, kto wie, czy nie przez pewną przekorę *debal lage'em – rozpakowaniem. Było ono świadomie reżyserowanym widowiskiem teatralnym i prowokacją wobec publiczności, zmuszonej przez Szajnę do pracy nad rozpakowaniem i rozmieszczeniem przywiezionych z Krakowa obrazów, projektów scenograficznych i rekwizytów plastycznych, pełen zaskakujących efektów, dyrektorów przebranych za faustowskich Me-**



Józef Szajna

fistów i śmierci z trupimi maskami, chóralnego skandowania i w końcu dobrze znanej „polskiej wyborowej”...^[2]. Szajna, nie akceptujący żadnych ograniczeń, nie pozwolił na zamknięcie siebie w jakiegokolwiek ramy twórcze. Eksperyment i wolność wypowiedzi artystycznej stanowiła dla niego najwyższy priorytet.

Moim zdaniem, działalność twórcza Szajny przypominała też łączących w swej twórczości wiele dziedzin sztuki artystów fluksusu. Podobnie jak wykształceni w konserwatorium, klasyczni kontrabasisci, Nam Jun Paik i Ben Patterson, zwrócili z muzyką poważną, a zdobyte w tym kierunku doświadczenia przełożyli na sztuki piękne, tak Szajna podporządkował własne malarstwo, grafikę, scenografię idei teatru autorskiego. Poprzez wykorzystanie rzeźb, obiektów, happeningu, environmentu, stworzył jedyny na świecie teatr plastyczny, w którym aktor stanowił ruchomy element trójwymiarowego obrazu. Swoją ostatnią spektakl *Replika VI* zrobiony w teatrze „Studio” w 1980 roku, prezentował w teatralnej malarni. Publiczność siedziała dookoła scenograficznej instalacji. Antoni Pszonias z Ireną Jun, niczym żywe rzeźby, tworzyli idealną symbiozę z ogrywanymi przedmiotami.

Mocne wizualne obrazy „*Repliki VI*” degradowały słowo mówione do roli drugorzędnej. Szajna szukał nowych środków wyrazu. Bardziej preferował rozwijające wyobraźnię wartości niż pięknodu-

chostwo słowa. Był bliski postawie Petera Brooka, także założyciela „Living theater”, malarza, Juliana Becka. Ci nieznający się wzajemnie artyści, o anarchistycznych duszach, uważali teatr klasyczny za skostniały przeżytek. Patrząc na teatr oczami malarza Szajna konsekwentnie realizował bezkompromisowe wizje. Zmienił kategorycznie wizerunek światowego teatru. *Teatr nie może pozostawać w formach muzealnych i odwoływać się tylko do przeszłości^[3]* – mówił Szajna.

...Nie można oddzielić teatru od dziejów sztuki, od przemian w sztuce. Czy możliwe byłoby, aby ktoś dzisiaj zanegował w plastyce przygodę Malewicza i powiedział, że będzie malował i oceniał tak, jakby nie przydarzył się czarny kwadrat na białym tle? Dlaczego w sztuce nic podobnego nie może mieć miejsca, a w teatrze może? Ciągłe słyszymy jakies głosy mówiące serio, że w teatrze ważne jest co, a nie jak. To nieprawda. Nie ma co bez jak...^[3]

Podporządkowując własne życie sztuce, Szajna trwał w nieustannym procesie tworzenia. Stawiał pod znakiem zapytania przestarzałe metody pracy aktorów, często bezpodstawnie uzurpujących sobie prawo bycia artystami, tylko po wypłaceniu gaży i w godzinach trwania spektaklu. Szajna zwalczał wszelkie przejawy kołtuństwa, burzył świat hermetycznych pojęć i przyzwyczajęń. Niszczył stereotypy myślowe. Podważał ogólnie przyjęte społeczne

1 <http://www.art-in-berlin.de/kunst.anz> (tekst polski w tłumaczeniu autorki, ostatnia aktualizacja wrzesień 2006 roku).

2 Jerzy Madejski, *Plastyka „Józef Szajna”*, Arkady, Warszawa 1992, strona 19.

3 Tamże, s. 137.

„ Józef Szajna wypowiadał się w sztuce w wielu kierunkach jednocześnie. Niemcy nazywają takie praktyki „uniwersalną pracą artystyczną, wynikającą z zespolenia różnych technik i sztuk” (Gesamtkunstwerk).



Teatr i Plastyka, J. Szajna, Galeria Sztuki Współczesnej w Opolu, 1996 r.

zasady i przyzwyczajenia *Zawsze podnieca mnie to, czego nie wolno*, mawiał. Był nawiedzonym, bezinteresownym romantykiem, wyobcowanym z wyrachowanego, wykalkulowanego świata

Już zasada bezinteresowności, jakże istotna w sztuce, sprzeczna jest z tym, że teatr w jakiejś mierze robi się na zamówienie; ten konflikt objawia się wyraźnie, gdy porównujemy teatr i malarstwo. Podstawa istnienia teatru polega na tym, że realizuje się określoną celowość – wystawę, inaczej mówiąc „przedstawienie”. Zły to malarz, dla którego wystawa stanowi powód pracy, powodem sztuki jest obraz. Poza tym w teatrze płaci się z góry, nim aktorzy zaczną dawać; stąd też często większe wzięcie niż danie, skutek nieraz stosowanej przez aktorów zasady: „nie odpłacam”.

Wreszcie – reżyser musi uchwycić porozumienie ze zbiorowością, bo w teatrze jest tak, że jedna ze stron – reżyser albo zbiorowość – musi drugiej stronie narzucić swoją estetykę. I teatr jest kompromisem. A przecież nie ma granic sztuki. I nie ma granic uprawnień teatru w stosunku do literatury; są to wyłącznie sprawy warsztatowe. Dawanie jakichkolwiek receptur w tym zakresie, to myślenie aptekarza albo tresera. Ustalenie proporcji i miejsca poszczególnych tworzyw jest zawsze sprawą warsztatu; nie można apriorycznie zawężać możliwości teatru. Patrząc z tej perspektywy można powątpiewać, czy teatr należy do dyscyplin twórczych ... Właściwie znamy tylko kilka indywidualności teatralnych...

Józef Szajna, Tadeusz Kantor i Leszek Mądzik to indywidualności teatralne. Dzięki nim teatr plastyczny zdobył wyjątkowe miano typowo polskiej specjalności. Szajnę różniło od Mądzika globalne, uniwersalne, nowatorskie, wieloaspektowe spojrzenie na sztukę oraz ożywienie obrazu scenograficznego poprzez wprowadzenie aktora.

W stosunku do Tadeusza Kantora Szajna był gigantomanem, realizującym w warszawskim teatrze „Studio” klasyków literatury światowej, jak: Dante, Goethe, Witkacy, Majakowski czy Cervantes. W powyższych dramatach specjalnie uwypuklał wątki erosa i śmierci. Używał surrealnych kostiumów oraz animowanych przez aktorów obiektów – rzeźb. Szajnę interesowały relacje pomiędzy artystą a odbiorcą. Zamierzał także wykształcić współczesnego, gotowego na odbieranie nowoczesnej sztuki widza.

Chcemy powołać radę artystyczną, złożoną z przedstawicieli świata sztuki, która będzie wspomagała nasze kolegium programowe. Najogólniej mówiąc, naszym celem, jak dotąd, będzie z jednej strony kształtowanie kultury estetycznej odbiorców, a z drugiej strony – stworzenie warunków konfrontacji twórcom z zakresu teatru, plastyki i muzyki. Współpraca artystów i dalsze wzajemne przenikania dziedzin sztuki mogą przynieść niespodziewane rozwiązania artystyczne, prowokować zdarzenia nieoczekiwane... Chciałbym, by Centrum integrując różne dyscypliny artystyczne, stało się jednym z miejsc, gdzie będzie się rozwijać myśl teatralna, nowy sposób rozumienia teatru,

gdzie będzie dojrzał widz do tego teatru. Mówiłem już o tym, jak wiele trzeba zrobić dla wychowania świadomych, otwartych, odbiorców sztuki, rozumiejących, że struktury myślowe i formalne w sztuce ewoluują i przemijają”, mówił Szajna w 1980 roku w wywiadzie dla „Teatru”.^[4]

W roku 1967 w Nicei, podczas słynnego happeningu włączył publiczność w działanie twórcze. Problematykę interakcji z widzem podjęli 15–20 lat później liczni artyści zachodni, np. Thomas Hirschorn, Andrea Fraser, Matthew Nagui.

Ale Szajna był jednym z pierwszych eksperymentujących w tej dziedzinie artystów. Zawsze potrafił zafascynować nowymi teoriami w sztuce. Tworzył dyskutując, naładowany treściami do granic wytrzymałości. *Ważne jest nazwisko, a nie stanowisko*, mawiał, podkreślając wyższość posiadania rozpoznawalnej tożsamości od stałej posady. Był wielkim autorytetem i przykładem dla pokoleń artystów, polskich i międzynarodowych, gdyż jego studio scenografii zalewali stypendyści z różnych zakątków świata. Dziś z perspektywy czasu, sięgając po książki o Szajnie, stwierdzam, że jego kosmopolityczne i rewolucyjne myśli są nie tylko aktualne, ale nadal znacznie wyprzedzają epokę. ●

Alexandra Hołownia w latach 1980–82 była studentką Podyplomowego Studium Scenografii Józefa Szajny. Obecnie jest docentem historii scenografii w Międzynarodowej Szkole Aktorskiej „Theakademie” w Berlinie.

4 Tamże, s. 136.

→ Luc Tuymans, **Mouth/Usta**,
41,0 × 52,0 cm, 1998, olej na
płótnie, fot. Felw Tirry.
Dzięki uprzejmości Zeno X Gallery

Eulalia Domanowska

Krytyka i rynek sztuki

Jakie są relacje między sztuką i rynkiem sztuki, między artystą, kuratorem, muzeum, galerią prywatną i kolekcjonerem? Co dzisiaj kształtuje wartość sztuki i kto dyktuje modę? Na te m.in. pytania próbowali odpowiedzieć uczestnicy międzynarodowej konferencji zorganizowanej w czerwcu tego roku przez polską sekcję AICA w Galerii Zachęta w Warszawie.

W dobie społeczeństwa usługowego i komercyjnego powstały wątpliwości wobec roli instytucji publicznej, krytyka sztuki i rynku. Wydaje się, że dziś to nie galerie ani muzea, ale targi sztuki stały się podstawowym narzędziem wprowadzenia artysty do obiegu. Nie stoją za tym żadne krytyczne wartościowania ani krytyczny osąd. Amerykańska krytyczka sztuki, Eleonor Heartney uważa, że obecnie o sytuacji sztuki decydują kolekcjonerzy, zdający się na mody i perswazje właścicieli galerii, rzadko korzystający z pomocy specjalistów i wywierający coraz większy wpływ na decyzje muzealnych zarządów, których zadaniem jest tworzenie oficjalnych kolekcji sztuki dla pożytku publicznego. Nie ulega wątpliwości, że nastąpiła transformacja krytyka sztuki, który przeobraził się w dziennikarza, publicystę czy edukatora. Ponadto często łączy on rolę krytyka z wieloma innymi funkcjami, takimi jak artysta, kurator czy historyk, co wprowadza dodatkowe zamieszanie i pytania o jego bezinteresowność. Christophe Domino, francuski kurator i wykładowca działający na styku różnych dziedzin, nazwał codzienne doświadczenie krytyka „elastyczną osobowością”. Czasami daje to też interesujące rezultaty, jak w przypadku Pawła Leszkowicza, który był kuratorem „gk Collection” – pierwszej wystawy sztuki z prywatnej kolekcji Grażyny Kulczyk, która posiada bogate i bardzo różnorodne zbiory

zarówno sztuki dawniejszej, jak i współczesnej. Kurator – jak sam jednak przyznaje – miał tu dużo swobody w kształtowaniu tego pokazu i komfortową możliwość zrealizowania własnej koncepcji.

Z drugiej strony, wobec braku kryteriów i niejasnych wartości, to właśnie cena i wynik finansowy są jedynym pewnym dziś wyznacznikiem dzieła sztuki. Trochę buntuje się przeciw temu nasza dusza. Na niebezpieczeństwo takiej sytuacji w instytucjach państwowych, finansowanych z budżetów państwowych lub regionalnych, zwróciła uwagę dyrektorka Muzeum Narodowego w Warszawie, Dorota Folga-Januszewska. Podkreśliła ona też dwuznaczną rolę pracowników muzeów, którzy są w etycznym konflikcie między stroną prywatną – artystami, ich spadkobiercami i kolekcjonerami, a stroną publiczną. W końcu są reprezentantami instytucji finansowanych z pieniędzy publicznych i powinni dbać przede wszystkim o dobro ogólne. W zapisach icom (Międzynarodowej Organizacji Muzeów) można co prawda znaleźć dość dokładne wytyczne, co może, a czego nie powinien robić pracownik muzeów, ale dzisiaj stały się one odrobinę anachroniczne, biorąc pod uwagę fakt, że muzea coraz częściej korzystają z prywatnego sponsoringu (w Stanach Zjednoczonych nawet od dość dawna i w przeważającym zakresie) oraz opierają swoje zbiory i czasowe pokazy o kolekcje prywatne. Przypomnijmy, że np. Galeria Zachęta pokazała kolekcję malarstwa Krzysztofa Musiała, a Muzeum Narodowe w Krakowie wzbogaciło się niedawno o zbiory sztuki współczesnej Rafała Jabłonki, właściciela niemieckiej galerii, który postanowił podarować je muzeum i dać w ten sposób początek zachodniej kolekcji sztuki współczesnej w tym mieście. Muzeum dostało prace Andy Warhola, amerykańskiego malarza Erica Fischla, prace konceptualistki Sherrie Levine czy znanego japońskiego fotografa Nobuyoshi Araki. To naprawdę interesujący gest marszanda, dający nadzieję dla Krakowa na powstanie tam znaczącego zbioru i choć jednocześnie oznacza, że państwowi pracownicy będą zajmować się prywatną kolekcją, to być może właśnie tego życzyliby sobie podatnicy.

Większego udziału prywatnego sponsoringu życzyliby sobie na pewno szefowie polskich kolekcji sztuki

współczesnej programu „Znaki czasu”. Taka też była pierwotna koncepcja Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wszyscy liczyli, że z czasem instytucje prywatne i ich właściciele prywatni zaczną pełnić rolę mecenasa. Tak się jednak nie stało, o czym opowiadała na konferencji Monika Szewczyk, dyrektorka białostockiej Galerii Arsenał i prezes Podlaskiego Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych, które zgromadziło jedną z najlepszych kolekcji w Polsce. Powstała ona głównie dzięki pieniądзом publicznym i różnym zabiegom pracowników Towarzystwa Podlaskiego. Pokazaną ostatnio w post-industrialnym budynku wystawę kolekcji sponorsowała na przykład Ambasada Francji, a nie siły lokalne. Wracając do kwestii decydowania o jakości sztuki – taka jest dzisiaj praktyka, że gwiazdy kreowane są na targach sztuki. Przypomnijmy sobie choćby historię Wilhelma Sasnala w Polsce. Najpierw jego nazwisko wypromował edytor Flesh Artu, Giancarlo Politi i prywatne galerie, a dopiero później wielkie galerie państwowe i muzea zaczęły pokazywać wystawy jego malarstwa i zastanawiać się, czy to dobry malarz i na czym polega jego sława i wartość jego sztuki. To typowy przypadek współczesnego artysty. Coraz młodszy dostają się w tryby rynku, a potem przechodzą do galerii i muzeów. Folga-Januszewska uważa to zjawisko za nieuniknione i nazywa „przyzwoleniem”. A zajmujący się polską i rosyjską kulturą mieszkający w Niemczech Thomas Skowronek, który zajmuje się między innymi relacjami między kulturą, konsumpcją i kwestią wartościowania zjawisk artystycznych, zwrócił uwagę, że istnieje konieczność wypracowania nowych narzędzi wartościujących, rankingów i hierarchizacji jako konsekwencji ekonomicznej. W trakcie swojego wystąpienia porównywał zjawisko Młodej Sztuki Polskiej z Młodymi Artystami Brytyjskimi, którzy zaistnieli tak znacząco w sztuce światowej w latach 90. Badacz postawił mało przyjemną dla nas tezę, że polska sztuka jest prawdopodobnie przewartościowana. Być może nawoływania T. Skowronka zostaną w przyszłości spełnione, choć wydaje się, że najbliższa przyszłość wobec niepewności i przewartościowań instytucji publicznych będzie należeć do targów sztuki i prywatnych galerii.

→ **Gregor Schneider** poszukuje osoby zdecydowanej na publiczną prezentację własnego zgonu.



↓ **Guillermo Habacuc Vargas** – autor projektu „Zagłodzić psa”. Za zgodą organizatorów biennale doprowadził prezentację „umierającego eksponatu” do końca.



Alexandra Hołownia

103

Koniec z tabu – sztuka może wszystko

W marcu 2008 dostałam e-mail wzywający do poparcia bojkotu południowo-amerykańskiego artysty, Guillermo Habacuc Vargasa, który na Biennale Sztuki – bienart 2007 w Kostaryce przedstawił projekt zatytułowany: „Zagłodzić psa”.

Vargas zapłacił dzieciom za złapanie pierwszego lepszego czworonoga. Po czym dostarczone zwierzę przywiązał liną do ściany galerii i zamęczył poprzez niepodawanie jedzenia ani picia. Odwiedzająca wystawę publiczność mogła obserwować powolną śmierć głodową cierpiącego stworzenia. Niektórzy lamentowali, prosząc o przerwanie tej okrutnej barbarzyńskiej akcji, lecz artysta był konsekwentny i nieubłagany. Za zgodą organizatorów biennale doprowadził prezentację „umierającego eksponatu” do końca. Zwierzę zdechło.

Pokaz ten, o dziwo, został zaproszony w 2008 roku na Bienale Ameryki Centralnej, w Hondurasie. Światowa opinia publiczna globalnym protestem domaga się skreślenia Vargasa z listy uczestników honduraskiego biennale.

Inny przykład działania uzurpującego prawo decydowania o życiu i śmierci demonstruje pomysł dyplomu studentki wydziału sztuki Uniwersytetu Yale, **Alizy Shvartz**. Amerykanka dokonała sztucznego zapłodnienia, następnie za pomocą lekarstw usunęła ciążę. Krew wraz z resztkami płodu zaprezentowała jako owoc swej pracy twórczej. Oba wstrząsające, zrywające z tabu wystąpienia wywołują niesmak i obrzydzenie. Lecz może właśnie o takich reakcjach marzyli twórcy. Jakkolwiek Vargasem kierowały prymitywne pobudki zemsty i zadośćuczynienia za zagryzionego przez psy przyjaciela, to Shvartz walczyła o zalegalizowanie prawa usuwania ciąży. Dostrzegłam, że owe prądy dotyczące artystycznej rozprawy ze śmiercią dotarły również do Niemiec. Ostatnio (21 kwietnia, 2008) z wielkim zaciekawieniem wyczytałam w prasie („Die Welt”) apel artysty,

Gregora Schneidera, poszukującego osoby zdecydowanej na publiczną prezentację własnego zgonu. W roku 2001 na Biennale w Wenecji Gregor Schneider otrzymał główną nagrodę za instalację budowli *Umarły dom*. Temat śmierci fascynował go więc od dawna. A idea realizacji przestrzeni dla umierających, chodziła za nim już od roku 1996. Jednak dopiero w roku 2008 rozpoczął on szukanie kandydatów, chcących dobrowolnie uczestniczyć w projekcie ukazującym umieranie. Proponując ekshibicjoni-

” W obszarze kulturowym Europy i Ameryki tabu dawno już runęło. A do tej pory nikt nie wyznaczył żadnych nowych granic, ani nie wskazał tematów, którymi twórcy nie powinni się zajmować.

styczną celebrację aktu zgonu, której towarzyszyłby wernisaż, widownia, fanfary, rozgłos oraz obecność umierającego w mediach, artysta świadomie naruszył ostatnie tabu prawa człowieka do godnej, spokojnej śmierci. *Życie bywa sztuką, a sztuka życiem*, głosił twórca manifestu ruchu Fluxus, George Maciunas. Dla podążającego tym tropem Schneidera śmierć podobnie jak życie również może być sztuką. Artysta planuje umieranie osoby prywatnej zintegrować z własną pracą. Konająca osoba będzie więc

nierozerwalną, anonimową częścią jego dzieła. Moim zdaniem kontrowersyjna idea Schneidera zawiera humanitarne wartości, gdyż rozwija konstruktywny impuls ułatwiający kontakt ze śmiercią. Jak też wyzwala od strachu przed zgonem, którego piękno pragnie właśnie objawić Schneider.

Podobno znaleźli się już chętni do uczestnictwa w tym szczególnym przedsięwzięciu. Lecz najpierw muszą oni wyrazić zgodę na wszystkie zaplanowane przez artystę kroki. Gdy tego nie zrobią, to w przyszłości Gregor Schneider zrealizuje swój pomysł wyłącznie sam ze sobą. Twórca planuje zaprezentować zamierzenie w muzeum Haus Lange w Krefeld. Lecz jeśli muzeum odmówi, wtedy dokona pokazu we własnej pracowni. Pozostaje tylko pytanie, kto to będzie oglądał?

Bo obraz autentycznego konania znacznie odbiega od kanonów estetycznych. Choć, jak wiemy, wypadki uliczne zawsze gromadziły tłumy żądnych sensacji gapowiczów. Nie wspominając o wieku XVIII, w którym publiczne egzekucje zbrodniarzy stanowiły ludową rozrywkę.

W obszarze kulturowym Europy i Ameryki tabu dawno już runęło. A do tej pory nikt nie wyznaczył żadnych nowych granic, ani nie wskazał tematów, którymi twórcy nie powinni się zajmować. Bo w sytuacji, gdzie wszystko może być sztuką, a wybór wypowiedzi artystycznej zależy tylko od artysty, ważnym jest, by zarówno Gregor Schneider, Aliza Shvartz, jak i inni zrywający z tabu twórcy jasno i klarownie określili swoje pozycje i potrafili udowodnić, że w ich bulwersujących ideach chodzi o coś więcej niż tylko o czystą prowokację. ●

Magda Komborska

De immundo

o nieczystości = Minikui – nie do zobaczenia

Milan Kundera w *Nieznosnej lekkości bytu* wspomina słowa Nietzschego o wiecznym powrocie ludzkiego życia, sposobów, w jaki się je przeżywa. Sugeruje też, że każdy życiowy wybór jest wyborem na wieczność i wyborem, który będzie się powtarzał, niezmiennie i zdecydowanie. Dokonujemy różnych wyborów, czy są one wolne i klarowne, rozdzielane na dobre i złe? Co z pięknem i brzydotą, czy widzimy granicę między nimi?

Karl Rosenkranz w *Estetyce brzydoty* (1853) pisze, że brzydota jest stadium procesu, w którym piękno zyskuje właściwą tożsamość. Charles Fietosa przypomina o innych fenomenach brzydoty otwierającej się na: kicz, camp, groteskę, wzniosłość, ekspresję. Określa je jako tzw. minikui, czyli niezauważane w pierwszym zetknięciu, bliskie subwersji, wywrotności, dualizmowi.

We wrocławskim studio grupa młodych artystów porusza właśnie ten obszar, którego nie widać, o którym niełatwo się wypowiadać. Ich prace związane są z pojęciem minikui, subwersji, ale i z estetyką *Super Flat* (nie tworzącą podziału na sztukę wyższą i niższą). Prezentowane w takim charakterze wideo, obrazy, instalacja odbiegają formalną stroną od obserwowanych dotychczas galeryjnych wystaw. Nie tracąc własnego stylu, artyści mówią o wszechobecnej masowości, medialności, konsumpcji, braku tolerancji i wrażliwości. Ich praktyka artystyczna mimo metody „zawłaszczania”, jaskrawej krytyki, przywołuje chęć do rzeczywistego zmysłowego kontaktu ze środowiskiem, które kształtujemy, żywej, naturalnej relacji z człowiekiem.

MALARSTWO/GRAFIKA

Subwersja polega na naśladowaniu, na utożsamianiu się niemalże z przedmiotem krytyki,

a następnie delikatnym przesunięciu znaczeń. Ten moment przesunięcia znaczeń nie zawsze jest uchwytne dla widza. Grzegorz Dziamski ^[1]

Zaprezentowany zbiór prac Seweryna Swachy to osobista kontekstualizacja popularnego hasła produkcji, determinacja codziennością. Obrazy z kontrastowymi tytułami swobodnie umieszczone na ścianie stworzyły niekończący się komiks subiektywnych opowieści. Wielotematyczne prace balansowały m.in. na granicach dzieciństwo-dorosłość (*Bałwanek*), religia-irreligia (*Dobra ekspedientka*), malarstwo klasyczne-współczesne (*We Got no money, we Got no soul, Golden boys*). Rozegrane szerokim warsztatem malarstwo nawiązuje m.in. do ekspresjonizmu, pop-artu, kampu (przez partycypację klasyki malarstwa – *Pomarańczarka* Aleksandra Gierymskiego), realizmu magicznego. Synkretizm prac jest ruchomy, celowo niedefiniowalny. Zaktywizowane powierzchnie malarskie Swachy przewrotnie, czasem wręcz z uśmiechem, ale symbolicznie ujmują rzeczywistość. Są żywą potrzebą *wewnętrznej pluralizacji* (W. Welsch). Piotr Asfeld, Hanna Śliwińska oraz Justyna Adamczyk utrzymują swoje malarstwo w jednolitej syntetycznej technice, nie dotykają tak blisko subwersji jak prace Swachy. Obrazki Asfelda zyskały dodatkowy komentarz, o który pokusiła się publiczność, używając sprayu w trakcie wernisażu. Portrety rozpoznawanych na obrazach polityków stały się ich karykaturami, podwójnymi portretami – autora i odbiorców. Dwuznaczność w motywie cielesności ujawniają obrazy Justyny Adamczyk. Jej jednakowo delikatne, jak i mocne abstrakcje sugerują ciało otwarte, okaleczone...? Zewnętrzna powierzchnia cielesności to obrazy Hanny Śliwińskiej. Dotyczą one maskarady, ubioru, intymnych relacji międzyludzkich, tolerancji ciała. Instalacja zawieszona „prania” uwydatnia w jej płótnach wnikliwie postawiony akcent czystości. Czy prace te można przypisać lekkości bytu? W dwuznacznej tematyce cielesności mieści się też grafika Tomasza Płonka. Wydruk *The Love* stanowi ukryte hasło miłości. Zdaje się być kontynuacją powziętego przez dwie artystki dyskursu intymności, seksualności, ale i medialności (o czym mówi Piotr Asfeld). Ambiwalentność, pytanie o społeczne przekraczanie granic ciała, relacja twórca/odbiorca równie aktywna jest w prezentowanym wideo Rafała Wilka.

1 Łukasz Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*
Na przykładzie realizacji *Found Footage Film* i *Video Scratch*
Józefa Robakowskiego: „6.000.000”, „Sztuka to potęga”
i „Pamięci L. Breźniewa”, wydawnictwo Rabid, 2006

VIDEO-IDENTITY

Film Rafała Wilka to dwoistość w przemieszaniu dokumentu i sztuki wideo. „Zimne” (materiałowe) Found Footage, jak i „generatywne”, związane z krytyką technologii („kultury technicznej”), Software Art. W swoim dokumencie filmowym Rafał Wilk prowadzi wywiad z miejscowym DJ-em Back Spacem. Dwuobrazowy ekran przedstawia wypowiedź mężczyzny na temat sztuki, filmu, życia i równoległe fragmenty z kilku różnych wideo. Pojawia się zatrzymany kadr krajobrazu z dziewczyną (wycięty z własnej wcześniejszej realizacji wideo), część meczu piłki nożnej, dokument pierwszych ludzkich kroków stawianych na Księżycu czy wycinek performance. Te połączone zapisy filmowe komentowane są słowami miejscowego odbiorcy – DJ-a. Jego wypowiedź odsłania niekiedy banalne, ale zarazem specyficzne, zahażające o surrealizm spostrzeżenie rzeczywistości. Realizacja ta kontrastuje relację odbiorcy z materiałem medialnym, zakres oka kamery i automatyzmu widzenia. Jest ona kontynuacją i dialogiem z realizacjami Kwiekuli (działania dokamerowe), Józefa Robakowskiego (*Sztuka to potęga!* oraz *Pamięci L. Breźniewa* z cyklu „Kino Własne”, *Manipuluję*).

Twórcze strategie subwersywne podjęte przez młodych artystów we wrocławskim studio BWA stworzyły miejsce negocjacji wartości, unaochronienia ich. Powiększyły obecne pole prawdziwej sztuki krytycznej wobec historii, widza i samej sztuki, dokonały rewizji codzienności. Wrocławska wystawa hasłem Minikui – nie do zobaczenia, trafnie podsumowała teraźniejszość. Postawiła też niełatwe pytanie (Charles'a Fietosa): *Czy byłoby możliwe, aby brzydota pracowała na rzecz piękna i dobra?*

Działanie tych artystów wpisało się we wrocławską tradycję artystyczną egalitaryzmu, absurdu, instynktu i dynamiki działania, jaką szerzyła (wrocławska) Pomarańczowa Alternatywa.

Taka specyficzna wrażliwość, jej rozwijanie dokonywać się może tylko w oparciu o bogate... doświadczenia estetyczne powstających na przecięciu relacji: sztuka – życie^[2]. ●

DE IMMUNDO – Justyna Adamczyk, Piotr Asfeld, Gruba Najgorsza, Monika Konieczna, Tomasz Płonka, Seweryn Swacha, Hanna Śliwińska, Rafał Wilk.
9-23.05.08 Studio BWA Galeria Sztuki Współczesnej,
Wrocław: ul. Ruska 46a.

2 Anna Niderhaus, *Super Flat – estetyka poza estetyką*,
(w): *Wizje i rewizje*, red. K. Wilkoszewska, wydawnictwo Universitas, Kraków, 2007, s.175



2

105

3

4

Piotr Głowacki

Konduktorownia Sztuki Najnowszej

Niecały rok po inauguracji działalności w swojej siedzibie „Konduktorowni”, Stowarzyszenie Zachęty w Częstochowie zorganizowało pierwszy blok wystaw tworzących Triennale Sztuki Najnowszej.

1. TRIENNALE SZTUKI NAJNOWSZEJ

Pierwsza wystawa „Malarstwo, obiekty, wideo” (6–29 czerwca, kurator Piotr Głowacki) pokazywała dzieła – w kolejności zgodnej z wymienionymi dyscyplinami – Michała Paryżskiego (Sztokholm), Tomasza Bajera (Wrocław) i Lecha Majewskiego (Nowy Jork). Największa sala galerii przeznaczona była na jednoczesną projekcję pięciu wideo, co robiło duże wrażenie. Na tak skondensowaną projekcję składały się filmy z różnych cykli reżysera. Prezentowały całą gamę pokrewną gatunkowo wulgarnym obrazom grozy, filmowego surrealizmu czy kina postmodernistycznego. Dwa filmy, których treść związana była ze znanymi dziełami malarstwa (*Zdjęcie z Krzyża* Rogiera van der Weydena i *Sąd ostateczny* Hansa Memlinga), okazały się chyba kolejno najsłabszym i najlepszym punktem tej megakonstrukcji wizualnej. O ile w przypadku *Zdjęcia z Krzyża* reinterpretacja ikonologiczna (w formie odgrywanych scen tożsamych z motywem wielkiego dzieła malarstwa) wypadła niezbyt przekonywująco, o tyle już pozwolenie, żeby *dramatis personae* Sądu ostatecznego przemawiały całym iluzjonistycznym-sugestywnym działaniem, dało maksymalny, przesywający wręcz, efekt wyrazowo-artystyczny. Osobną uwagę zwracała również wyszukana spektakularność obiektów *Bajer Pharmacy*. Ich autor, grając skojarzeniem własnego nazwiska z nazwą potentata na rynku farmaceutycznym, stworzył przedmioty, które same w sobie tworzą zamknięty mikrokosmos, w sposób nieuchronny konfrontowany na takich płaszczyznach jak polityka, uczciwość zawodowa czy wyrachowana zwodniczość korporacji pragnących dostarczać nam uzdrawiających medykamentów (panaceum) pod warunkiem, że będziemy je stosować w nieskończoność. Ale też obiekty te przywodzą na myśl magiczne alembiki wykorzystywane w warsztatach alchemików do wytwarzania dających zdrowie i siłę witalną eliksirów. Tomek

Bajer to bardzo ciekawa osobowość sceny nowo-medialnej. Jego projekt *Mobilnej Galerii Yapper* budził nieklamane, powszechne zainteresowanie wszystkich, którzy wieczorem 6 czerwca znaleźli się na głównej ulicy Częstochowy – Alei Najświętszej Maryi Panny. Operatorka Yappera, Jola Biełańska serwowała na, przemieszczanym wzdłuż deptaka, ekranie zróżnicowane filmy, wśród których znalazła się kreskówka (*Dziecięca Wytwórnia Filmowa & Galerii Entropia*, projekt Alicji Jodko) i film o fanatycznych zachowaniach wyznawców islamu (*Jacek Zachodny Imam*), co w bezpośredniej bliskości Jasnej Góry nosiło znamiona prowokacji, ale i zmuszało do refleksji o niekameralnych formach religijności czy też może publicznej jej manifestacji. To był hit wieczoru z entuzjazmem przyjęty przez bardzo liczną publiczność, którą tworzyli przypadkowi i nieprzypadkowi i bardzo spontanicznie reagujący przechodnie. Mówiąc o sztuce najnowszej, trzeba przytoczyć jedyny przykład malarstwa. Tak więc Michał Paryżski pokazał kilka obrazów o jednakowych wymiarach, w których metodycznie dokonuje on zapisu posuwania się od światła ku mrokowi. Mają one coś ze szlachetnego ducha awangardy. Ich poetycka, wyrafinowana wzniosłość i wyszukane, bez blichtru czy epatowania, estetyczne piękno daje powód do mówienia o neomodernizmie, ze względu na podomowanie heroicznych wysiłków tworzenia nowych monumentalnych i utopijnych wizji.

Wystawa „Malarstwo, obiekty, wideo” zrodziła się, jak można było przeczytać w komentarzu kuratora, z potrzeby odnalezienia faktycznej (i jakiejś wyższej co do zasady) wspólnoty artystycznej malarzkiego medium z jego najbardziej wyrafinowanymi technologicznie i multimedialnie pobratymcami – nowymi mediami. Chodziło o to, by wystawa nie była zbudowana według powszechnie obserwowanych, a w istocie uzurpatorskich, roszczeń do reżyserowania poprzez

sztukę dydaktyczno-przykładowych prezentacji. Stąd, by uniknąć dowolnie stawianych sztuce, a nieuzasadnionych wyzwani, nie nadano tej wystawie tezy literackiej.

Także *Gender w sztuce najnowszej* (4–27 lipca), której kuratorem była Altea Leszczyńska (debiut w tej roli), była wystawą bardziej ilustrującą w sporym zakresie stan rzeczy w sztuce podejmującej tematykę płci, niż budowaniem konstrukcji według jakiejś tezy-klucza.

Najbardziej rozbudowaną indywidualną prezentację miała Anna Baumgart. Pokazała ona kilka swoich filmów pod wspólnym tytułem *Jak tresowane dziewczynki robią filmy o miłości*. Najbliższy tytułowej aury był film *Do Utworu o Matce i Ojczyźnie* (zainspirowany książką Bożeny Umińskiej-Keff). Nieprzyjemne wrażenie wywarł film *Ekstatyczki, histeryczki i inne święte* (2004), pokazujący patologiczne stany emocjonalne kobiet. Pokazała ona też swoje działania oparte o tzw. zapożyczenia (wykorzystała tu fragmenty filmu *Lecą żurawie* Michaiła Kałatozowa) i najnowsze pole eksploracji twórczej, jakim jest poszukiwanie własnej tożsamości kulturowej poprzez próbę odnajdywania przodków i odtwarzanie, na ile to możliwe, ich losu i aury codziennego życia. Anna Baumgart doskonale miesza konwencje, tak że trudno widzowi spostrzec, kiedy prezentowana *fabuła* przechodzi od fikcji ku dokumentowi i odwrotnie. Co prowadzi refleksję do punktu, w którym mówić możemy o prawdzie w fikcji albo nie tyle o wyższości, co o dominacji sztuki nad życiem.

Zuzana Janin z kolei przedstawiła film *Pomiędzy*, w którym trzy pokolenia kobiet dzielą się w sposób bardzo otwarty własnym postrzeganiem ich charakterów. Ich opowieści budują psychologiczny portret zbiorowy. Agnieszka Rayzacher pisała o nim, że *Te „gadające głowy” artystka prezentuje zazwyczaj w zwykłym telewizorze,*



↑ Lech Majewski, **Zdjęcia z Krzyża**, sceny z filmu





we wnętrzu przypominającym mieszkanie. Zaprasza widza do zajęcia wygodnego miejsca na rodowej wersalce i uczestnictwa w rodzinnym talk-show, którego bohaterem łatwiej jest podejmować tele-monolog od rzeczywistego dialogu. Rodzina to w ujęciu Zuzanny zagmatwana, zmienna struktura, w której silne emocje zdominowane są przez lęki i bolesne wspomnienia, rozpięte między wyidealizowanymi obrazami dzieciństwa a niemocą porozumienia wśród najbliższych osób.

Głęboko poruszające były również prace (pięć fotografii i film) Alicji Żebrowskiej *Przypadki humanitarne*. Ich treść dotyka bezwzględności losu i niesprawiedliwego, tak jak to rozumiemy, obdarowywania przezeń ludzi, którzy nie wiadomo dlaczego mogą mieć piękne lub kalekie ciało. Dwie fotografie tej artystki *Rodzaj* obrazują w świadomości przerysowany sposób dzieci wychowywane do odmiennych, stereotypowych kulturowo, ról mężczyzny i kobiety, jakby modelowała je (nas) od najwcześniejszych lat życia społeczna matryca.

Wśród wystawiających artystów uwagę zwracały jeszcze wyjątkowością wizualnej estetyzacji i intrygi prace Agaty Zbylut, a przemyślnością i pewną conceptualną przewrotnością – Marty Pszonak. Pierwsza porusza się po, wydawałoby się, do końca zbanalizowanym obszarze obrazowania (*Martwe natury*) i miłości (*Kocham Cię*), w którym kpi i szydzi z wyświechtanych komu-

nałów, budując jednocześnie bardzo mistrzowsko zaaranżowane i wykonane fotografie barwne, choć dotykające niezwykle delikatnej granicy kiczu, to jednak ikonicznie pociągające i intelektualnie świeże. Są one pastiszową wersją akademickiego sentymentalizmu w kobiecym i przewrotnie sensualnym wydaniu. Swoje obserwacje autorka przepuszcza przez ironiczny filtr dystansu do świata i nieco prześmiewczy, ale co ważne, odkrywczy komentarz ukazujący całkiem nowe, nieoczekiwane i pozbawione rutyny konteksty. Można powiedzieć, że odświeżają one historię sztuki i pozbawiają ją w ten sposób właściwej przy odbiorze uznanych dzieł poważnej i nobliwej niejako aury. Czyni to z tej mieszającej konwencji realizacji twórczej nacechowany żartem, ale i nostalgia za estetyczną wzniosłością ważny artefakt.

Marta Pszonak z kolei jest bodajże najbardziej wszechstronną spośród wystawiających artystek, pokazała bowiem fotografię trójwymiarową (holografia), obiekt *Gra* i rzeźbę *Model akademicki*. *Gra* może być interpretowana jako model rozumienia świata czy szerzej kosmosu, w którym przyczyna (siła) powoduje trudny do przewidzenia skutek; to gra między *przypadkiem a przeznaczeniem*. *Model* z kolei to dwa rodzaje *bozzetto*, jako właściwego modelu i gotowej w formie rzeźby, stąd niepewność co do ewentualnej decyzji w określeniu, co jest czym, gdyż oba humanoidalne obiekty są identyczne, różniąc się jedynie wymiarami.

Jako ekspozycja genderowa z zakresu sztuki najnowszej wystawa miała dookreślający ją podtytuł, informujący o tym, że odzwierciedla zachodzące obecnie przemiany w obyczajowości społecznej. Realizacją mającą szansę najbardziej szerokiej jej ukazania jest być może projekt Małgorzaty Malwiny Niespodziewanej *Dziedzictwo*. Składają się na niego fotografie i księga wpisów, a nawet formularze ankietowe, w których artystka pyta o relacje kobiet i przekazywanie wzorów zachowania i modeli osobowości w rodzinie.

W tym nurcie sytuuje się też wykonany *in situ* mural Artura Malewskiego, będący manifestacją jego czarnego humoru (tu dosłownie utrzymany w monochromatycznym zestawieniu czerni i bieli), wyrażonego za pomocą umieszczonego centralnie symbolu pentagramu i koncentrycznie – dążących do niego – plemnikiopodobnych form.

Umknęły niestety w sicie percepcji i tym samym mniej zarysowały się w mojej pamięci prace Daniela Rumiancewa, Anny Orlikowskiej, Katarzyny Górnej, Marcina Cziomera i Agnieszki Berezowskiej, ale odnotowuję fakt ich obecności w ramach Triennale.

Niewątpliwie wystawa ta prezentowała przykłady najbardziej znaczących postaw i indywidualności polskiej sztuki. Była też dobrą okazją do podjęcia próby definicji najnowszej sztuki współczesnej, a jednocześnie płaszczyzną rozważań nad relacją obrazu do użytego do jego sformułowania medium. ●



109

1
3

Lech Majewski

- 1-2. Alicja Żebrowska,
Rodzaj, 1993
3. Lech Majewski
4. Zuzanna Janin.A.,
In Between, 2004/2005,
video, 10 min, loop

1
3



← Tomasz Musiał, *Balkan Baroque & Russian Baroque*, 2008, 130 × 190 cm, akryl/ płótno

2. Z GÓRNEJ PÓŁKI

Drugim ważnym wydarzeniem w Konduktorowni była niewątpliwie wystawa Tomasza Musiała i Kamila Kuskowskiego „Z górnej półki” (wrzesień 2008). Praktyka tych artystów odbiega od dotychczasowych tradycji i sytuuje się w nurcie aktywnego uczestnictwa w konkretnych obszarach życia, w przypadku Tomka – społeczno-kulturalnego, a u Kamila – bardziej w odniesieniu do sfery sztuki i estetyki. Obaj stosują techniki powielania i reprodukcji oryginału.

Mamy w tych dwóch przypadkach do czynienia ze skomplikowanymi, wyrafinowanymi i pełnymi gry kombinacjami składowych elementów – różnego typu zapożyczeń.

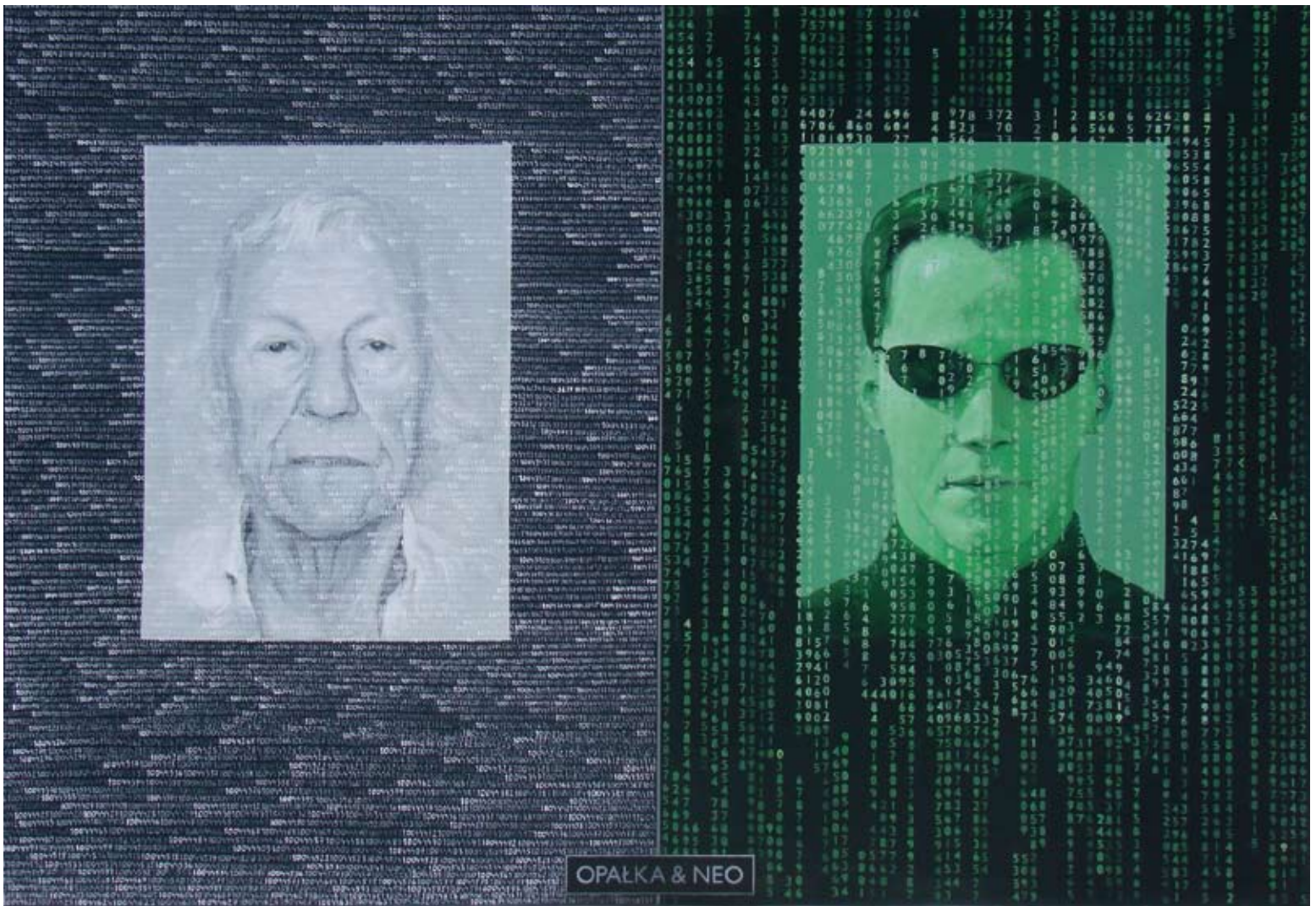
Takie zabiegi są aktualnie w nowych sztukach wizualnych usprawiedliwane uprawomocnionym i rozpowszechnionym dyskursem i negocjacją z historią i współczesnym otoczeniem. Właśnie w takim obszarze toczy się spektakl artystycznej inscenizacji znaczeń; odwołanie do wielorakich poziomów narracji. Zjawiska *rzeczywiste* i *imaginowane* (najczęściej za pomocą także najnowszych technologii) zestawiane w kontekście artystycznym nowej sztuki tracą specyficzną dotychczas dla siebie konstytutywną odrębność, stając się dziełem aktywnie wykorzystującym przestrzeń rzeczywistą i kulturową.

Kamil Kuskowski czyni to, montując książki w okazałych ramach tak, że ich grzbiety wypełniają zwyczajowe miejsce obrazu. Inne jego prace

są po prostu wielkoformatowymi powiększeniami grzbietowych części obwolut, także książek z historii sztuki poświęconych malarstwu. Daje to efekt jakiejś intelektualnej transformacji i wskazuje na piszącego mającego możliwość – ale i podlegającego konieczności – wyrażania historii obrazów uwarunkowanej osobistym punktem odniesienia. Tym samym dokonuje on nieuniknionej nobilitacji pewnych postaci na rzecz deprecjacji innych. Same w sobie są też te obwoluty estetycznym designem i samoistnym dziełem, stając się czymś więcej niż jedynie rozpoznawalnym znakiem określającym treść, lecz także miejscem marketingowych operacji wydawnictw. Jeszcze na innym poziomie tak skonstruowana kompozycja może świadczyć o nieuchronnym procesie domykania przez słowo żywej dialektyki sztuki, która mu się tak naprawdę wymyka. Obcujemy z dziełem instalacji, zaskakującym zderzeniem pojęć, irydującym burzeniem nawykowych ogłądów i zachowań. Kamil Kuskowski stworzył całe uniwersum interaktywnego environment. Ironią potocznie oczekiwanej prawdziwości są jego martwe natury. W innym przypadku stosuje i odświeża znaczenia lustra.

W Częstochowie pokazał prace (obwoluty) spięte dwuznacznym tytułem *Obrazy sztuki* i dwa niemalże całkowicie białe obrazy o jednoznacznym tytule *Antysemityzm wyparty*, co koresponduje na wielu poziomach z historią i z historią sztuki.

Tomek Musiał z kolei operuje w swych realizacjach zestawieniami osób, co w efekcie przypomina teleturniejowe show. Antytetyczne pary postaci tworzą czasem osoby realne (Roman Opalka) i fikcyjne (Neo z *Matrixa*). Wykorzystuje on podobieństwo brzmienia (i grę) pojęć i nazwisk lub identyczną datę urodzin zestawionych bohaterów, których nosiciele usytuowani są na antypodach kulturowo-społecznych. Wydaje się, że tropem jest tu właśnie jakiegoś rodzaju mentalna bliskość, lecz same postacie nie należą do tej samej rzeczywistości. Jest on artystą działającym w obszarze nowych kontekstów kultury i operującym współczesnym językiem form wyrazowych. Jak reżyser swobodnie, ale z największą świadomością, czerpie z zasobów obrazowych, ikon świata sztuki czy szerzej kultury. Materiał jest tu ów ciągły i otwierający się – w różnych kierunkach postrzegania – ruch elementów ikonicznych i myślowych, sprawiających, że gra odniesień jest możliwa. Jego konstatacje uprzytamniają kulturowe rozbicie ludzkiego świata. Przedstawione charakterystyki są wobec siebie nieprzystawalne i pozostają w izolacji lub też alternatywnie wykluczają się. Wydźwięk tych *tableau* napawać może niepewnością, co do zachowania jakiejś podstawowej wspólnoty cywilizacji, ze względu na pogłębiającą się polaryzację postaw życiowych i odmienną ludzkich potrzeb. Są też nośnikami schizofrenicznego świata, obezwładnionego przez medialną hiperrzeczywistość naszych czasów. ●



1. Tomasz Musiał, *Opalka & Neo*, 2007, 135 × 195 cm, akryl/płótno
2. Kamil Kuskowski, *Obrazy sztuki*, Galeria XX1, Warszawa, 2008, obrazy, akryl na płótnie

Wilhelm Sasnal, **Partyzanci**, 2005, olej na płótnieWilhelm Sasnal, **Shoah (Tłumaczka)**, 2003, olej na płótnie

Bożena Kowalska

FENOMEN WILHELMA SASNALA

Szczególnie innych artystów, ale też wszystkich, którzy mają ze sztuką do czynienia, zastanawia niecodzienna kariera Sasnala.

Urodzony w 1972 r. w Tarnowie, dziś więc trzydziestopięcioletek, laureat Nagrody Vincenta van Gogha (2006), uznany przez prestiżowe pismo „Flash Art” za artystę najbardziej obiecującego na świecie (2007), miał już indywidualne wystawy w wielu, nie licząc Polski, wysokiej rangi muzeach i galeriach świata: w Kolonii, Münster, Zurichu, Londynie, Amsterdamie, Dublinie, Frankfurtu n. Menem, Monachium, Berlinie, Nowym Jorku, Tel Avivie etc. Jego obrazy zyskują w Europie i Stanach Zjednoczonych zawrotną cenę.

Krytycy sztuki piszą o nim w katalogach i w prasie dłuższe lub krótsze artykuły, podkreślając jego osiągnięcia, dywagując o jego zamierzeniach, omawiając podejmowane przez niego tematy, rozważając jego stosunek do historii i dnia dzisiejszego. Nikt jednak nie próbuje pisać o walorach malarstwa Sasnala, ani dokonać próby analizy porównawczej jego prac z malarstwem innych twórców jego pokolenia. Czy to dlatego, że należy on do ery ponowoczesnej, której zdarza się trudna do powetowania strata: przypadek kryteriów wartości? Jak bowiem oceniać, jaką miarę przykładać do całości oeuvre artysty i do poszczególnych jego dzieł, gdy dawne probierze są dziś uznane za anachroniczne, a nowych nie ma? Jeśli więc postawimy sobie karkołomne zadanie

osobistego, ale w miarę obiektywnego ustosunkowania się do sztuki Sasnala – trzeba z konieczności (a także z przyzwyczajenia) sięgnąć po zdezaktualizowane wprawdzie, ale niezbędne i jak dotąd użyteczne kryteria. Zwłaszcza że chodzi tu o jedną z najstarszych, tradycyjnych dyscyplin: malarstwo i jedną z najstarszych, tradycyjnych technik: olej na płótnie.

Zanim jednak podejmie się ten trud, warto może przytoczyć dwa przykłady, jak o twórczości Sasnala piszą inni. *Malarstwo Wilhelma Sasnala jest poszukiwaniem granic reprezentacji, definiowanej jako zdolność do tworzenia obrazów z heterogenicznych wrażeń, których dostarcza nie tylko zmysł wzroku* – pisze Andrzej Czernski w katalogu wystawy pt. „Lata walki”, czynnej ostatnio (2007–2008) w Warszawie – *Obraz znajduje się pomiędzy odtworzeniem rzeczy-wistości, a jej interpretacją, dokonywaną przez indywidualny podmiot zwrócony w stronę własnej historii. Pytanie o reprezentację jest więc pytaniem o to, czy obraz potrafi stać się pretekstem do poszukiwania uniwersalizmu, czy patrząc na obrazy pozostajemy w sferze fantazji, a pole obrazowe może co najwyżej przekazywać opinie, a nie prawdy. Dalej, w tym samym, dość zawiłym duchu, rozważa autor zagadnienia miej-*

sca w malarstwie i filmie Sasnala: współczesności, historii, pamięci, codzienności, przypadkowości, a także holokaustu czy *retoryki przemian po 1989 r.* etc., lecz nic o jego sztuce jako takiej.

Inne światło na tę twórczość rzuca komentarz Hansa-Jürgena Hafnera, omawiającego na łamach Kunstforum wystawę Sasnala pt. „Czyż życie nie jest piękne?”, która odbyła się w 2006 r. w Niemczech, we Frankfurter Kunstverein: *Wilhelm Sasnal robi, i z tego jest znany, bardzo ładne obrazy malarskie i filmowe – pisze krytyk – Ale on jest w końcu także w skali międzynarodowej artystą o niezwykłych sukcesach (więc możemy to, prosząc bardzo, w milczeniu, z góry uznać (...)) Symptomatycznie, że londyński magazyn „frieze” wcześniej już wpisał artystę (za jego malarstwo) do Olimpu Malarzy (...)* A gdy „frieze” za czymś stoi – to za „hipem” (najnowsza moda) (...) Tylko modne i niemodne. „frieze” jest wzorcowym przykładem sprawiania przyjemności i zapewniania wygody w warunkach postkapitalizmu: transformacji – tak w sztuce jak w dyskursie o niej – zgodna z aktualną modą. Ponieważ zaś ostatecznie rządzi tu wyłącznie gust, rozumie się samo przez się, że jakkolwiek krytyka nie jest możliwa. (...) Że wiszą tu obrazy i wyświetlane są filmy Sasnala, stanowi sprawę

Podobno, jak piszą niektórzy nasi krytycy zauroczeni twórczością Sasnala, polscy artyści go krytykują z zawiści, że ma światową pozycję i dużo pieniędzy

najważniejszą. Nie dlatego, że jest to 26 obrazów i filmy trwają dobrą godzinę, ale z powodu tego, co na tych obrazach się znajduje lub co wyrażają te filmy. Jedyne uprawnione pytanie, które się da z tej wystawy wynieść, to „dopiero teraz” albo „jeszcze teraz” we Frankfurcie? A co jako widz można jeszcze z tego pokazu wynieść? Że on (Sasnal – dop. B. K.) ów nastrój świata czyni nionego wygodnym i przyjemnym perfekcyjnie odtwarza.^[1]

Podobno, jak piszą niektórzy nasi krytycy zauroczeni twórczością Sasnala, polscy artyści go krytykują z zawiści, że ma światową pozycję i dużo pieniędzy. Być może są i tacy, ale zapewne nie-liczni. Jednak fenomen zawrotnej kariery Sasnala, choć cieszy, ale i wprawia w zakłopotanie.

Artysta deklaruje: *Bycie malarzem kojarzy mi się z tym, czego nauczone mnie w akademii. Nie ukrywam, że jest to jakiś garb, który wciąż noszę*^[2]. Rzeczywiście. Pierwsze i najsilniejsze wrażenie przy zetknięciu z obrazami Sasnala – to satysfakcja ze spotkania z malarstwem wysokiej

Spiegelmana: po prostu wykasowałem postacie i dymki i zostawiłem samo tło^[5]. W rezultacie powstały czarno-białe kompozycje geometryczne, konstruowane z płaszczyzn wypełnionych regularną kratką lub równoległe rysowanymi kreskami; albo syntetyczne zarysy ni to pysków zwierzęcych, ni twarzy, jak w kreskówkach z Disney’owskim „Kaczorem Donaldem”.

Na obrazie „Las” – pisze Sasnal – *widać postaci wychodzące z lasu (w okolicach Treblinki): po prawej stronie tłumaczka, w środku Lanzmann, po lewej jeden ze świadków*^[6]. Obraz zwraca uwagę. Serpenty i zakola zieloną farbą za pomocą szerokiego pędzla lub szpachli gwałtownymi gestami rzucone na płótno wypełniają całe pole obrazowe, a na jego dole miniatury trzy postacie. Mogą to być równie dobrze zwykłe spacerowicze, grupa znajomych powracająca z majówki czy grzybobranie. Nic nie kojarzy obrazu z obozem zagłady w Treblince lub holokaustem. Podobnie odbiera się obraz zatytułowany *Shoah (Tumaczka)*. Jest to po

wcześniej tu wspomnianych obrazów – nikt by się, patrząc na nie, nie mógł domyśleć podanych przez artystę ich źródeł inspiracji. Nawet nastrój żadnego z tych obrazów nie sugeruje, z jakimi twórcami werbalnie je łączy.

Zastanawiająca jest różnorodność stylu, nurtów i sposobów malowania w twórczości Sasnala. Poszczególne obrazy różnią się między sobą pod każdym względem i to diametralnie. Jakby każdy cykl, a niekiedy i każde płótno malował ktoś inny. Na wystawie frankfurckiej obok świetnie namalowanej dziewczyny z papierosem w ustach znajdował się nieco surrealistyczny pejzaż w pięknych barwach zieleni i fioletu, a dalej czarno-białe abstrakcje z nurtu minimalistycznego, ale także obraz zbliżony do malarstwa gestu. W ten sposób kasuje się indywidualność artysty. Podobnie postępuje dziś wielu innych, tak polskich, jak i niepolskich malarzy. Zgodne to z postmodernistycznym duchem czasu, ale na tej zasadzie gubi się to, co do niedawna uważane było za podstawowe kryterium wartości sztuki: oryginalna, niepowtarzalna osobowość twórcy.

Sasnal ładnie i trafnie werbalizuje swoje dążenia, kiedy mówi: *Zrozumiałem (...), że maluje się dlatego, że nie można czegoś nazwać słowami, że w dużej mierze sztuka jest tajemnicza, dotyka tego, co niewidzialne, nienazwane*^[8]. Ale tego niewidzialnego i nienazwanego, które jest w intencji artysty, nie ma w jego obrazach. One są tylko sprawnie malowane, ze znakomitą wyczuciem koloru i formy, a często ze świetnym oddaniem scen codzienności, pochwyconych jak w kadrze reporterskiej fotografii (np. w żółto-czarnym *Koncert z 2000 r. czy Ruinach zamku z 2004 r.* lub wspomnianej *Dziewczynie z papierosem z 2001 r.* w bieli, czerni i dwóch czerwieniach).

Wielu odbiorcom Sasnalowa biegłość malarzkiego warsztatu, kolorystyczna wrażliwość i niewątpliwy urok trochę sentymentalnych i w gruncie rzeczy, w większości przypadków, mocno tradycyjnych obrazów artysty wystarcza. W moim przekonaniu to za mało. Życzyć by sobie można, by to, co artysta deklaruje: *że chciałby malować obrazy dotyczące rzeczy istotnych*, zostało zrealizowane. Nie jako temat, ale jako klimat medytacyjny, gęsty od tego, co widzialne i niewyraźne słowami, jak to się dzieje w filmach Kieślowskiego i Bergmana czy obrazach choćby Nowosielskiego, Rotho czy Opalki. Ale tego u Sasnala nie ma. Dlatego fenomen Wilhelma Sasnala pozostaje niewyjaśniony.



Zrozumiałem (...) że maluje się dlatego, że nie można czegoś nazwać słowami, że w dużej mierze sztuka jest tajemnicza, dotyka tego, co niewidzialne, nienazwane.

Wilhelm Sasnal

klasy. Malarzską sprawność warsztatową ma artysta godną najwyższego uznania; także bezbłędną umiejętność budowania formy. A przy tym niezwykle wysubtelnią wrażliwość kolorystyczną. Wszystko to składa się na efekt bardzo ładnych, pięknie malowanych obrazów. Mimo że artysta odszedł z grupy „Ładnie” (gdzie zresztą wcale ładnie nie malowano) i jak twierdzi: *nie chcę już mieć nic wspólnego z tym, co robiłem do tej pory, z taką wesołą, bezkrytyczną twórczością, która nie dotyczy rzeczy istotnych (...)* I tak naprawdę podobają mi się żarty w sztuce czy sztuka, która jest bliska temu, jak działa reklama^[3]. Więc Sasnal sięga po tematy poważne, np. po problem holokaustu. Jak wyjaśnia: *Film Lanzmanna Shoah, komiks Maus Spiegelmana pojawiły się w tym samym czasie, dlatego zrobiłem o tym obrazy*^[4]. I precyzuje swoje działania bliżej: *Obrazy z serii „Maus” są z komiksu Arta*

prostu szkicowo potraktowany portret kobiety o jasną farbą zamalowanej twarzy. Przydana tym płótnom literatura nijak się ma do wizualnego ich odbioru, a przede wszystkim do ich klimatu.

Sasnal przyznaje, że *W tej chwili medium, z którego biorę obrazek, nie ma znaczenia, jest drugorzędne. Ale zawsze jest jakieś zdjęcie*^[7]. Zawsze więc fotografia czy reprodukcja bywa inspiracją i obraz stanowi mniej lub bardziej zbliżony do pierwowzoru jego powtórzenie. Niektóre prace artysty są wręcz jak kadr z filmu. Np. obraz *Kielce – Kraków z trzema czarnymi sylwetkami ludzi wpisanych w jasne tło nieba nad czarną wyżyną*, choć dla artysty znaczą co innego, kojarzą się uparcie z podobnie pomyślanym kadrem z Bergmanowskiego filmu *Wieczór kuglarzy*. Piękny przestrzennością, wyszukany kolorystycznie i sposobem użycia pędzla pejzaż *Bez tytułu (Borowski)* powstał, jak twierdzi autor, na podstawie opisu Tadeusza Borowskiego. Jakże to jednak ma znaczenie? Podobnie jak w przypadku

1 H. J. Hafner, *Ist das Leben nicht schön?*, „Kunstforum” nr 182, Oktober–November 2006, s. 348.

2 *Malowanie jest zwyczajne. Z Wilhelmem Sasnałem rozmawia Maria Brewińska* (w katalogu wystawy): Wilhelm Sasnal, jw., s. 30.

3 Tamże s. 31.

4 Tamże s. 33–34.

5 Wypowiedź artysty w katalogu Wilhelma Sasnala, jw., s. 26.

6 Tamże.

7 *Malowanie jest zwyczajne...*, jw., s. 32.

8 Tamże, s. 31.

Sławomir Marzec

Artysta i globalizacja

Robert C. Morgan jest postacią niezwykłą. Uznany nowojorski krytyk i kurator, bardzo aktywny na forach międzynarodowych, ale także artysta i pedagog, zachowujący przy tym krytyczny dystans do utartych haseł i hierarchii, gotów do wnikliwych analiz rzeczy i zdarzeń znajdujących się poza zasięgiem mainstreamu.

Autentyczny pasjonat sztuki, czego miałem okazję doświadczyć w trakcie naszej wieloletniej znajomości. Galeria Miejska w Łodzi wydała jego najnowszą dwujęzyczną książkę *Sztuka współczesna w erze globalizacji*. To publikacja składająca się z kilku esejów. Pierwszy z nich wprowadza w dzisiejsze uwarunkowania sztuki – globalizacja, dominacja mediów, korporacyjny marketing i często źle sformułowane problemy.

We wstępie czytamy: „*Ta książka jest próbą podtrzymania dialogu na temat problemów, przed którymi stają wszyscy ci, którzy pragną doświadczać sztuki jako znaczącego elementu swego życia w świecie, tracącym kontakt z duchowymi wartościami. Jak ujął to Vaclav Havel, musimy uprawiać «sztukę tego, co niemożliwe», by odzyskać te wartości w sztuce i w globalnej społeczności. Myślę, że Polska jest jednym z miejsc, w których ten proces już się toczy.*”

Morgan dość radykalnie demaskuje bolączki dzisiejszego art world, który definiuje się sam przy pomocy etykietek i politycznych sloganów, żądając konformizmu zamiast refleksji (...), czy dalej: *To, co było kiedyś kiczem, obecnie przyjmuje pozę nowej awangardy; zamiast spojrzenia krytycznego mamy cyniczne obrazy, banalne epizody, udawane dekoracyjne afektacje prowadzące donikąd (...).*

Demaskuje pozorność dominującej tematyki, na przykład modny do bólu problem tożsamości, który rozpoczyna się od presji ideologicznej, prowadzącej do frustracji związanej z uprawianiem sztuki, frustracji, która przekracza próg wrażliwości i prowadzi do obsesyjnego, nieustannego kwestionowania własnego „ja”.

Morgan nadziei upatruje w nowych zjawiskach lokalnych poza „osią Nowy Jork – Londyn – Berlin”, a zwłaszcza w sztuce Azji (głównie Chiny i Korea).

Z uznaniem wyraża się także o sztuce w Polsce, gdzie był wielokrotnie, występując z wykładami czy uczestnicząc w tak ważnych wydarzeniach jak Konstrukcja w Procesie, czy Pierwsze Łódzkie Biennale.

Drugi esej to *Świat sztuki jako świat polityki z jego istotną deklaracją, że Doświadczenie sztuki wykracza poza ramy polityki. Polityka trywializuje ten rodzaj przeżywania, jaki nam ona oferuje. Sztuka nie jest działaniem społecznym, lecz wysoce zindywidualizowanym.*

W dalszych tekstach analizowany jest między innymi problem dehumanizacji i post-humanizmu, który kończy się wezwaniem, *byśmy odkryli życie, w którym nie będziemy tylko oderwanymi od rzeczywistości kopiami nas samych.*



To, co było kiedyś kiczem, obecnie przyjmuje pozę nowej awangardy”; „zamiast spojrzenia krytycznego mamy cyniczne obrazy, banalne epizody, udawane dekoracyjne afektacje prowadzące donikąd (...)

— Robert C. Morgan

Kolejny esej wprowadza termin Neo-metafizyczna sztuka wideo, która *nie jest już uwięziona w świecie klasyki, oscylując między idealizmem a entropią, lecz wprowadza inny porządek kontemplacyjny, skupiony bardziej na fikcyjności fizycznego świata, odtwarzanego w wirtualnej czasoprzestrzeni. Pada tu ważne zdanie: Świat wirtualny nie jest nieskończony, lecz ma granice. Tylko gdy zrozumiemy, że w swej pozornej nieskończoności funkcjonuje zgodnie z naturą, możemy zacząć czerpać radość z tego medium i odkryć jego potencjał dla sztuki”.*

przypadłości dzisiejszego art world, który zdaje się konformistycznie zgadzać na kolejne wersje instrumentalizacji sztuki. Autor nie proponuje jednak wzorem Donalda Kuspita powrotu do tradycyjnych form i myślenia, lecz mobilizuje do poszukiwania nowych rozwiązań mogących sprostać naszym potrzebom egzystencjalnym i czasom kulturowej globalizacji. Pojawiają się tu twierdzenia otwierające nowe możliwości, a przede wszystkim podtrzymujące wolę oporu wobec zalewu banału i cynicznego sprytu.



→ Robert C. Morgan,
Artysta i globalizacja

Andrzej P. Bator

Gwiazda Stefana Wojneckiego

Opublikowana ostatnio przez Akademię Sztuk Pięknych w Poznaniu książka *Fotografia – podwójna gwiazda kultury* autorstwa wybitnego artysty i teoretyka sztuki **Profesora Stefana Wojneckiego** to znaczący w swej zawartości merytorycznej prezent dla środowiska akademickiego.

Fotografia jako autonomiczna dziedzina twórczości artystycznej (również dzięki zabiegom organizacyjnym Profesora w niedysiejszej Radzie Wyższej Szkolnictwa Artystycznego) w piśmiennictwie polskim, jeśli idzie o odkrywczność i rzetelność prezentowanych wywodów, obecna jest ciągle dość rzadko.

Fotografia – podwójna gwiazda kultury to antologia tekstów w większości publikowanych bądź w prasie fachowej, bądź w wydawnictwach pokonferencyjnych i posympozjalnych, zatem dobrze znanych teoretykom sztuki i artystom fotomedialnego nurtu sztuki, zawarta w jednej książce splata zasadnicze dla fotografii wątki w spójną panoramę problemów ontologii i epistemologii obrazu fotograficznego. Książka jest zatem prezentacją wypracowanych przez Stefana Wojneckiego teoretycznych założeń programu fotografii opublikowanych w kilkudziesięciu artykułach (m.in. *Fotografia jako komunikat*, *Fotografia jako świadomość funkcjonalna*, *Gwiazda podwójna kultury*, *Fotografia jako cząstkowy, mentalny model rzeczywistości*, *Moja teoria fotografii – zarys problematyki*, *Fotografia postmedialna*, *Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*) i prezentację jej sytuacji w sztuce (m.in. *Główne kierunki rozwoju fotografii*; *Sztuka „poskoniunkturalna” – przemiany kulturowe ostatniego dwudziestolecia*; *Model przestrzeni społecznej komunikacji*, *Powolna kamera sztuki niebieskiej*; *Pytanie o sensowność idei artystycznych fotografii*, *Siedem znamion sztuki aktualnej*). Za zupełnie fundamentalne uważam m.in. teksty: *Gwiazda podwójna kultury*, *Fotografia postmedialna*; *„Pojęcie modelu jako podstawa pojmowania fotografii*; *Powolna kamera sztuki niebieskiej*, które nie tylko wyrażają zasadnicze tezy strategii artystycznej Profesora S. Wojneckiego, ale bez istnienia których trudno wyobrazić sobie w przestrzeni ostatnich kilku dekad rozwój sztuk wizualnych posługujących się fotografią rozumianą jako medium sztuki.

→ Stefan Wojnecki,

Fotografia – podwójna gwiazda kultury. Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, Poznań 2007.



Zasadniczą sprawą dla zrozumienia strategii fotografii intermedialnej i postmedialnej sformułowanej przez S. Wojneckiego jest odkrycie, że w realizacji tego programu idzie nie o wypracowanie nowej stylistyki obrazu fotograficznego, ale o poszukiwanie nowych sposobów myślenia o obrazie. Głoszone i publikowane przez artystę tezy programowe, choć różniące się pod względem redakcyjnym, wychodzą niezmiennie z tych samych założeń: pojęcia modelu rzeczywistości (materialnej i kreowanej) oraz określenia możliwych relacji między medium a obrazem.

Pojęcie modelu jako podstawy pojmowania fotografii S. Wojnecki omawia na dwóch płaszczyznach. Pierwszą płaszczyznę wyznacza pozakulturowy kontekst obrazu będącego strukturą złożoną z perspektywy, barwy i światłocienia, z jednej strony jako nieuchronna konsekwencja zjawiska fizycznego (śląd obecności promieniowania), z drugiej zaś – praw organizujących sensorowe pole zmysłu wzroku. Natomiast drugi wymiar obrazu wynika już z uwarunkowań kulturowych, które rzutują na obraz zarówno na etapie jego konstruowania, kiedy to podmiot twórczy (...) *wprowadza do obrazu fotograficznego elementy własnego modelu rzeczywistości*, jak i wówczas, gdy poddaje go interpretacji.

Sytuacja ta rodzi dwie zasadnicze konsekwencje: intersubiektywność obrazu wymaga znajomości modelu, zaś percypując obraz fotograficzny, wchodzimy w konstrukt intelektualny, a nie w niczym nieuwarunkowany obraz rzeczywistości. Świadomość istnienia sprzężenia zwrotnego w relacji między podmiotem a przedmiotem, nazywanym przez Profesora Wojneckiego „wkładem mentalnym” podmiotu twórczego, stwarza uzasadnioną postawę dystansu zarówno wobec rzeczywistości, jak i jej obrazu. Kwestią nadrzędną przestał być bowiem przedmiot, a stał się sposób jego widzenia i obrazowania. To z konstrukcji modelu ma wynikać związek obrazu z przedmiotem, a nie z dotych-

czasowych kryteriów wartości obrazu. Sprzeciw wobec schematów oglądu rzeczywistości nie jest jednak wynikiem buntu estetycznego, ale intelektualnej postawy zarówno wobec percepcyjnych i interpretacyjnych uwarunkowań kulturowych, jak i leżącego u podstaw obrazu fotograficznego zjawiska fizycznego.

Ta prymarna dla programu zarówno fotografii intermedialnej, jak i postmedialnej intelektualizacja obrazu i kreującego go medium nie jest dogmatyzowana. Powstające według tych założeń obrazy, choć są następstwem zachodzącego z konieczności zjawiska fizycznego, mają swe oparcie już nie w rzeczywistości, ale w jej (rzeczywistości) modelu. W obu postawach artystycznych widzenie jest pochodną świadomości technicznej i modelu rzeczywistości, a postmedializm u swych źródeł, jak się okazuje, staje się przede wszystkim uprawianiem metafotografii. W stwierdzeniu, że *fotograf to (...) samotny czarownik, filozof światła. Jego iluminacja wewnętrzna bez filozofii ogranicza go do bycia rzemieślnikiem*, Wojnecki precyzuje coś więcej niż tezę manifestu artystycznego problematyzującą obraz i możliwe sposoby rozważania o nim. Przede wszystkim stawia kwestię dotyczącą samego myślenia o widzeniu, nowych możliwości bycia z rzeczywistością, bycia w świecie.

Z procesem materializacji obrazów łączy się zasadnicza dla programu Stefana Wojneckiego kwestia uwolnienia fotografii od bycia medium. Zasadniczy sens obrazów fotomedialnych kryje się bowiem w założeniu, że praktyczna realizacja postulatu głoszącego konieczność permanentnego wyzwania fotografii z historycznie uwiaryzelnionej roli medium realizującego obrazy świata jest możliwa.

Dobrze się zatem stało, że znane znawcom przedmiotu teksty Profesora Stefana Wojneckiego zgromadzone w książce opatrzonej wstępem Alicji Kępińskiej będą służyć – pouczać i inspirować, następne pokolenia artystów, krytyków i teoretyków sztuki. ●

Sławomir Marzec

Bogusz – artysta i animator

Bożena Kowalska jest wyjątkową postacią w polskiej sztuce i od wielu lat stanowi ważny punkt odniesienia. Jej postawę cechuje stanowczo określona wizja sztuki, oparta na głębokiej wiedzy w jej uniwersalne cechy, jak wnikliwość intelektualnego przekazu, adekwatność środków i celów, a przy tym głęboki szacunek dla tego, co w sztuce werbalnie nieuchwytnie, czyli piękna, które najczęściej znajduje w horyzoncie sztuki geometrycznej. Jest to postawa dziś nie tylko rzadko spotykana, ale i wręcz paradoksalna wobec dominującej strategii konformistycznej adaptacji do kolejnych aktualności. Tym bardziej więc powinniśmy z uwagą śledzić jej kolejne artykuły i książki, a okazją po temu jest nowo wydana monografia Mariana Bogusza. Bogusz to barwna, nieomal legendarna postać, człowiek/instytucja, jeden z twórców, ale i animatorów nowoczesności w powojennej Polsce. Do dziś trwa spór, czy bardziej był animatorem, czy twórcą – podtytuł tej książki łączy te postawy („i”).

Książka jest wydana wizualnie i merytorycznie niezwykle perfekcyjnie. Jak czytamy, intencją Autorki było *prześledzenie i udokumentowanie kolejnych etapów twórczości Bogusza, omówienie jego inicjatyw społeczno-artystycznych oraz przybliżenie czytelnikom niepowседневnej indywidualności*. I zostało to zrealizowane doskonale, twórczość artysty ukazana została w splotach jego doświadczeń życiowych, jego przekonań, charakteru, ale i okoliczności społecznych, na tle wydarzeń artystycznych tamtego czasu. Tej wędrówce poprzez życie i twórczość Bogusza towarzyszą liczne cytaty i przywołania, także opinii negatywnych.

Bogusz nie jest postacią przywoływaną w dzisiejszych dyskusjach o sztuce, raczej istnieje pamięcią starszego pokolenia. Dla mnie osobiście również stanowi swoiste wyzwanie, mam kłopoty z oceną jego twórczości, był on bowiem, jak zresztą pisze sama Autorka, *bardzo nierówny; był nieprzewidywalny*. W dorosłe życie wkraczał jako więzień Mauthausen, ale nawet tam w ukryciu projektował idealistyczne osiedle młodych twórców. Tam też zakładał komórkę PPS, by jako komunista-idealista zostać wyrzuconym z „wiodącej” partii w 1950 roku. Uczestniczył, często jako inicjator lub współzałożyciel, w większości ważniejszych ówczesnych zdarzeń artystycznych, takich jak Klub Młodych Artystów i Naukowców, pierwsza w powojennej Polsce autorska Galeria Krzywe Koło, „Grupa 55”, plenery w Osiekach itd. Ale troszczył się także o odbiorców sztuki, organizował na przykład „poniedziałki plastyczne” w zakładach pracy. Jego lewicowość musi być nie do strawienia dla dzisiejszych neolewackich aktywistów, którzy w swoich salonach satysfakcjonują się jedynie piętnowaniem „ciemnoty mas”, zamiast coś dla nich zrobić. Bogusz wśród wielu innych inicjatyw zorganizował również Lubelskie Spotkania Plastyczne, poprzez które artyści przekształcili przestrzeń nowopowstającego osiedla LSM, na którym zresztą przyszło mi dorastać.



← **Bożena Kowalska,**
Bogusz – artysta i animator,
wyd. Muzeum Regionalne
i Pleszewskie Towarzystwo
Kulturalne Pleszew 2008

Tworzył obrazy, rysunki, obiekty rzeźbiarskie, zajmował się także scenografią, urbanistyką, ilustracją, plakatem. Angażował się również w ówczesne spory, zwalczał dominujący estetyzm koloryzmu, propagował intelektualizm, nowoczesność i interdyscyplinarne działania. Kilka cytatów zapadło mi w pamięci: *nie wolno wystawiać prac nic nie mówiących; Malarzowi oczy są teraz potrzebne do myślenia, a nie do obserwacji*. W jego sztuce można wyróżnić kilka okresów, które Bożena Kowalska poddaje szczegółowej analizie. Jego obrazy weszły do kanonu polskiej figuralnej (np. poruszający *Berlin – rok 1955* czy *Helena Weigel jako Mutter Brechta*), wszakże Bogusz bardziej znany jest z obrazów abstrakcyjnych i strukturalnych (jak kilkupłaszczyznowe fugi czy fumages).

Otwartym pozostaje nadal pytanie: jak sztuka Mariana Bogusza postrzegana jest dzisiaj, co w niej jest nadal żywe i poruszające? Nie podejmuję się tego rozstrzygać, jednakże bliskie są mi napięcia i zderzenie różnych realności, ten rodzaj niewspółmierności, który tylko pozornie stabilizuje się w wizualności. Bliskie jest mi również zestawianie różnych porządków konkurujących o uwagę, lecz dystansowanych przypadkowością czy patosem gestu. Jak zawsze aktualne pozostaje wyczuwanie i świadomość dramatu i paradoksów istnienia, zauważalne nawet w najbardziej wyciszonych pracach Bogusza. Bardziej zresztą przemawiają do mnie rysunki, gdzie nie da się „załatwić sprawy” samą nonszalancją, co czasami zdarza się w jego obrazach. Nie bardzo natomiast rozumiem tego podkreślanie przez niego aspektu intelektualnego, który być może dzisiaj jest zupełnie inaczej rozumiany. W twórczości Bogusza bardziej przemawia do mnie jego emocja, jego głęboka świadomość nieustannego balansowania pomiędzy sprzecznościami; bycia na krawędzi. U niego bowiem wszystko było – niestety – prawdziwe: i zagrożenia, i cierpienia, i ryzyko zaangażowania. Prawdziwe było niestety także zatracanie siebie w alkoholowych rytuałach peerelowskiej bohemy.

Książka Bożeny Kowalskiej utwierdza w naszej pamięci nie tylko ważną postać polskiej sztuki, ale w jakimś stopniu przywraca także świadomość historyczności samej sztuki, jej zakorzenienia egzystencjalnego, jak i społecznego. Paradoksalnie, ta świadomość nie tylko nie wyklucza, ale i wzmacnia pojmowanie sztuki jako rodzaj wspólnoty ponad miejscem i czasem, której kolejną aktualność jest jedynie następną niepełną i nieostateczną konkretyzacją. ●

Sławomir Marzec, artysta wizualny; prof. KUL; ASP Warszawa

Nowe media w sztuce

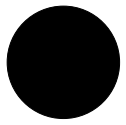
xxvi Międzynarodowy Plener dla Artystów Posługujących się Językiem Geometrii pod hasłem „Nowe media w sztuce” odbył się w drugiej połowie września 2008 w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Zainicjowane i prowadzone od 26 lat przez krytyka i teoretyka sztuki Bożenę Kowalską, spotkania artystów – naprzód, od 1983 r. w Białowieży, potem w Okunince k. Chełma, a przez ostatnie 8 lat w Orońsku, od czasu skrócenia ich trwania z miesiąca od dziesięciu dni przyjęły charakter sympozjów. Istotę bowiem tych spotkań stanowią obecnie wykłady i bardzo żywe dyskusje, niejednokrotnie ciągnące się długo w noc.

W bieżącym roku z najgorętszą reakcją spotkały się wystąpienia prof. prof. Jana Pamuły i Grzegorza Sztabińskiego oraz krytyka sztuki z Niemiec Jürgen Weichardta. Prof. Pamuła przedstawił „Główne tendencje w sztuce cyfrowej”, pokazując bogaty materiał przykładowy realizacji zarówno twórców zagranicznych, jak polskich. Szczególne zainteresowanie i duże uznanie wzbudził głęboko poruszający emocjonalnie abstrakcyjny film stworzony i opracowany metodą cyfrową przez Krzysztofa Kiwerskiego *Przejście Żydów przez Morze Czerwone*. Prof. Sztabiński mówił o rozwoju rzeczywistości wirtualnej, przedstawiając jej, niewyobrażalne dotąd możliwości, niesione przez nią fascynacje, ale i zagrożenia ucieczek ludzi od realnego życia i narkotycznego w niej zatopienia. O muzeach sztuki cyfrowej w Niemczech, z szeroką prezentacją jej przykładów, mówił Jürgen Weichardt. Prof. Grzegorz Sztabiński podjął też inny, ekscytujący wszystkich uczestników spotkania temat wolności artysty, analizując to zagadnienie od starożytności po czasy współczesne i mówiąc, paradoksalnie, o „profesjonalizacji wolności”.

Spotkanie w Orońsku zamknęła wystawa 23 dzieł 21 autorów, które twórcy przywieźli ze sobą, jako dar dla kolekcji tworzonej tu przez kolejnych osiem lat. Dzięki owym ośmiu spotkaniom plenerowym zbiór oroński osiągnął w 2008 r. liczbę 282 obiektów sztuki. Spotkanie w bieżącym, podobnie jak w ubiegłym roku sponsorował Werner Jerke – znany niemiecki lekarz-okulista i równocześnie kolekcjoner polskiej sztuki.

B.K.



Galeria Sztuki Najnowszej – Reaktywacja

WMiejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim wznowiła (od stycznia 2008 r.) swą działalność Galeria Sztuki Najnowszej, którą kieruje wrocławski artysta Romuald Kutera. Właśnie dlatego wśród zaproszonych na pierwsze wystawy artystów znaleźli się głównie wrocławscy artyści: Witold Liszkowski, Zdzisław Nitka, Anna Kutera, czy Krzysztof Skarbek, ale to na początek, bo już pokazali swe prace Iří Šigut z Pragi i Wojciech Bruszewski – z Łodzi. Na przyszły rok planowana jest prezentacja z Warszawy, a w następnych latach z Krakowa i Poznania. Galeria z założenia jest miejscem promocji nie tylko twórców uznanych ale również tych, którzy dopiero rozpoczynają swoją artystyczną drogę i mają już pewne osiągnięcia oraz wypracowany własny oryginalny styl. Ma tu być pokazywana przede wszystkim dobra sztuka, bardzo osobista i niepowtarzalna – dobra jakościowo – jak stwierdził kurator R. Kutera.

Nowa galeria sięga swoimi „korzeniami” do doświadczeń polskiej awangardowej sztuki współczesnej i jest, w pewnym sensie, kontynuacją idei pierwotnej placówki, która istniała we Wrocławiu w latach 1973–1978. Wówczas funkcjonowała ona początkowo jako „galeria domowa” z katalogami „produkowanymi” metodą kserokopii, potem pod nazwą Galeria Sztuki Najnowszej – działała w siedzibie Akademickiego Centrum Kultury „Pałacyk”. Jej założycielami byli młodzi wówczas absolwenci wrocławskiej uczelni artystycznej (PWSSP): Piotr Olszański, Lech Mrożek i Romuald Kutera, do których dołączyła później Anna Kutera.

W okresie swojej działalności (lata 70.) galeria ta nawiązała wiele kontaktów krajowych i zagranicznych, których konsekwencją była współpraca z najważniejszymi galeriami w kraju, m.in. „Remont” z Warszawy i „Labirynt” z Lublina. Zorganizowano szereg ważnych wystaw i prezentacji, do których należały m.in.: „Seminarium Poezja Wizualna”, „Najnowsza Sztuka Węgierska”, czy „Sztuka Behawioralna”, a także udostępniono indywidualne wystawy Mariny Abramowicz z Jugosławii, Dory Mauer z Węgier, Lecha Mrożka, Jana Berdyszaka, Jerzego Beresia, Zbigniewa Makarewicza, Jana Świdzińskiego, Zbigniewa Dłubaka, Natalii LL, Jan Wojciechowski oraz pośmiertną wystawę Andrzeja Jórczaka. Udało się również sprowadzić do Polski światowej sławy artystę, Michaela Snowa – wybitnego przedstawiciela kina strukturalnego, którego filmy zostały zakupione do MOMA w Nowym Jorku. Artystę,

ze względu na sytuację polityczną w naszym kraju ściągnięto pod „przykrywką” grupy muzycznej CCMC, i musiał on udawać, że gra koncerty by wieczorami pokazywać swoje filmy w DKF (Wrocław, Warszawa, Lublin).

Z okazji wystaw wydawane były katalogi, co też można uznać za duże wydarzenie w tamtych trudnych czasach (m.in. powstał katalog z pierwszym programem działalności galerii).

W Galerii Sztuki Najnowszej pokazywano więc głównie nowatorskie projekty, tj. takie, które wpisywały się w awangardowe dokonania sztuki współczesnej, w tym w tzw. konceptualną (w Polsce zwaną pojęciową). Były to m.in. prezentacje malarstwa poza malarstwem, poezja wizualna, filmy eksperymentalne, akcje uliczne czy próby pokazywania sztuki bez sztuki. Na wystawach dominowały takie dziedziny jak fotografia, wideo czy film eksperymentalny; media wprowadzone wówczas do kanonu sztuk plastycznych.

Artyści skupieni wokół GSM preferowali fotografię, ponieważ była ona medium pozwalającym uchwycić rzeczywistość niemanipulowaną, bez presji idei propagandowych, bo takie właśnie niebezpieczeństwo dotyczyło szczególnie dzieł sztuki tradycyjnej. Fotografia świetnie również służyła rejestracji działań i akcji ulicznych, była narzędziem ekspozycji nowatorskich postaw konceptualnych. Jednakże w tej mierze, galeria przyczyniła się do promocji osobnego programu tzw. sztuki kontekstualnej (dyskutującej z konceptualizmem), którą zdefiniował w swoim manifestie *Sztuka jako sztuka kontekstualna* Jan Świdziński w 1975 roku, a opublikował (przetłumaczony potem na język angielski, francuski, włoski i hiszpański) na pierwszej wystawie pt. „Contextual Art” na Uniwersytecie w Lund w Szwecji w 1976 r. Nowe propozycje artystyczne sformułowane i opublikowane przez Świdzińskiego miały

tak silny odzew szerokich środowisk artystycznych, że koniecznym stało się zorganizowanie konferencji międzynarodowej umożliwiającej konfrontację postaw na tej arenie. Konferencja ta odbyła się w Toronto w listopadzie w 1976 r. z Polski zaproszeni zostali J. Świdziński, Z. Dłubak i A. Kutera, ze strony amerykańskiej J. Kosuth („ojciec konceptualizmu”), z Francji H. Fisher, z Anglii A. McCall, z Włoch J. Danzker i wielu artystów i krytyków z Kanady. Stało się to spotkanie okazją do dyskusji nad ważnymi zagadnieniami sztuki kontekstualnej, szczególnie jej nowego spojrzenia na obszar sztuki – różny od założeń konceptualizmu.

Reaktywowana po trzydziestu latach Nowa Galeria stawia na konfrontację tego, co działa się kiedyś z tym, co dzieje się w sztuce obecnie. Zmienił jednak się „kontekst” sztuki aktualnej i właśnie świadomość tego faktu organizuje program bieżącej galerii. Dzisiaj nie trzeba już przekraczać barier, a awangarda dotyczy innych obszarów aktywności, ale ciągle – jak wtedy i obecnie – są artyści, którzy swoimi postawami i dziełami dają świadectwo rzeczywistości, odnosząc się do niej, reinterpretują ją i próbują artystycznie przekształcać. I tym postawom chce dzisiaj patronować Galeria Sztuki Najnowszej. ●

Paweł Lisek 17.01.-14.02.
 Jerzy Beres 21.01.-27.03.
 Jan Świdziński 28.03.-25.04.
 Agnieszka Kopeć 9.05.-30.05.
 Zdzisław Sosnowski 6.06.-4.07.
 Łódź Kaliska 5.09.-3.10.
 Izabela Gustowska 11.07.-29.08.
 Teresa Tyszkiewicz 10.10.-7.11.
 Grzegorz Klaman 14.11.-12.12.
 Małgorzata Kazimierczak 19.12.-15.01.10

2009
 kurator GSN Romuald Kutera

fotograficzna publikacja roku

2008

I edycja

Kategorie:

1. Album
2. Katalog
3. Krytyka/Estetyka/Historia
4. Technika

IDEA KONKURSU - I edycja

Organizatorem konkursu „FOTOGRAFICZNA PUBLIKACJA ROKU 2008” jest Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna.

W zamyśle organizatora, konkurs ma na celu promocję i zaprezentowanie jak najszerszemu gronu odbiorców najciekawsze wydawnictwa promujące sztukę fotografii. Zgłoszenia poszczególnych tytułów będą przyjmowane zarówno od autorów, jak i wydawców dzieła.

Nagrody w poszczególnych kategoriach przyznawane są wyłącznie wydawcy. W każdej kategorii przyznawana będzie nagroda główna oraz wyróżnienie.

Pod uwagę będą brane walory świadczące o jakości merytorycznej, estetycznej i technologicznej.

Tytuł musi być opublikowany w polskim wydawnictwie, w roku którego nagroda dotyczy.

Do jury zostali zaproszeni przedstawiciele różnych środowisk, związanych z szeroko pojętą sztuką wydawniczo-dziennikarską, wykładowcy uczelni artystycznych, autorytety ze świata sztuki, kultury i biznesu oraz przedstawiciele branżowych portali i periodyków.

Jury:

Lech Lechowicz (PWSFTViT), Andrzej Saj (Format), Redakcja (Exit), Andrzej Palacz (Wydawca.com.pl), Marek Grygiel (CSW Warszawa), Agnieszka Zięba (Medialine.pl), Marta Sinior (Fotopolis.pl), Zbigniew Tomaszczuk (Cameraobscura), Dorota Łuczak (Arteon), Marek Janczyk (MHF), Agnieszka Gniotek, Dariusz Firszt (Corbis.com), Sobiesław Książek (AFR Sky White), Krzysztof Makowski (f5-ksiegarnia.pl)

Nagroda przyznawana jest raz w roku (statuetka, dyplom, promocja tytułu). Wyniki ogłoszone będą w maju 2009r. (podczas najbliższej edycji Miesiąca Fotografii w Krakowie, oraz na łamach nośników organizatora i partnerów konkursu.



Galeria Sztuki Najnowszej – Reaktywacja

WMiejskim Ośrodku Sztuki w Gorzowie Wielkopolskim wznowiła (od stycznia 2008 r.) swą działalność Galeria Sztuki Najnowszej, którą kieruje wrocławski artysta Romuald Kutera. Właśnie dlatego wśród zaproszonych na pierwsze wystawy artystów znaleźli się głównie wrocławscy artyści: Witold Liszkowski, Zdzisław Nitka, Anna Kutera, czy Krzysztof Skarbek, ale to na początek, bo już pokazali swe prace Iri Šigut z Pragi i Wojciech Bruszewski – z Łodzi. Na przyszły rok planowana jest prezentacja z Warszawy, a w następnych latach z Krakowa i Poznania. Galeria z założenia jest miejscem promocji nie tylko twórców uznanych ale również tych, którzy dopiero rozpoczynają swoją artystyczną drogę i mają już pewne osiągnięcia oraz wypracowany własny oryginalny styl. Ma tu być pokazywana przede wszystkim dobra sztuka, bardzo osobista i niepowtarzalna – dobra jakościowo – jak stwierdził kurator R. Kutera.

Nowa galeria sięga swoimi „korzeniami” do doświadczeń polskiej awangardowej sztuki współczesnej i jest, w pewnym sensie, kontynuacją idei pierwotnej placówki, która istniała we Wrocławiu w latach 1973–1978. Wówczas funkcjonowała ona początkowo jako „galeria domowa” z katalogami „produkowanymi” metodą kserokopii, potem pod nazwą Galeria Sztuki Najnowszej – działała w siedzibie Akademickiego Centrum Kultury „Pałacyk”. Jej założycielami byli młodzi wówczas absolwenci wrocławskiej uczelni artystycznej (PWSSP): Piotr Olszański, Lech Mrożek i Romuald Kutera, do których dołączyła później Anna Kutera.

W okresie swojej działalności (lata 70.) galeria ta nawiązała wiele kontaktów krajowych i zagranicznych, których konsekwencją była współpraca z najważniejszymi galeriami w kraju, m.in. „Remont” z Warszawy i „Labirynt” z Lublina. Zorganizowano szereg ważnych wystaw i prezentacji, do których należały m.in.: „Seminarium Poezja Wizualna”, „Najnowsza Sztuka Węgierska”, czy „Sztuka Behawioralna”, a także udostępniono indywidualne wystawy Mariny Abramowicz z Jugosławii, Dory Mauer z Węgier, Lecha Mrożka, Jana Berdyszaka, Jerzego Beresia, Zbigniewa Makarewicza, Jana Świdzińskiego, Zbigniewa Dłubaka, Natalii LL, Jan Wojciechowski oraz pośmiertną wystawę Andrzeja Jórczaka. Udało się również sprowadzić do Polski światowej sławy artystę, Michaela Snowa – wybitnego przedstawiciela kina strukturalnego, którego filmy zostały zakupione do MOMA w Nowym Jorku. Artystę,

ze względu na sytuację polityczną w naszym kraju ściągnięto pod „przykrywką” grupy muzycznej CCMC, i musiał on udawać, że gra koncerty by wieczorami pokazywać swoje filmy w DKF (Wrocław, Warszawa, Lublin).

Z okazji wystaw wydawane były katalogi, co też można uznać za duże wydarzenie w tamtych trudnych czasach (m.in. powstał katalog z pierwszym programem działalności galerii).

W Galerii Sztuki Najnowszej pokazywano więc głównie nowatorskie projekty, tj. takie, które wpisywały się w awangardowe dokonania sztuki współczesnej, w tym w tzw. konceptualną (w Polsce zwaną pojęciową). Były to m.in. prezentacje malarstwa poza malarstwem, poezja wizualna, filmy eksperymentalne, akcje uliczne czy próby pokazywania sztuki bez sztuki. Na wystawach dominowały takie dziedziny jak fotografia, wideo czy film eksperymentalny; media wprowadzone wówczas do kanonu sztuk plastycznych.

Artyści skupieni wokół GSM preferowali fotografię, ponieważ była ona medium pozwalającym uchwycić rzeczywistość niemaniipulowaną, bez presji idei propagandowych, bo takie właśnie niebezpieczeństwo dotyczyło szczególnie dzieł sztuki tradycyjnej. Fotografia świetnie również służyła rejestracji działań i akcji ulicznych, była narzędziem ekspozycji nowatorskich postaw konceptualnych. Jednakże w tej mierze, galeria przyczyniła się do promocji osobnego programu tzw. sztuki kontekstualnej (dyskutującej z konceptualizmem), którą zdefiniował w swoim manifestie *Sztuka jako sztuka kontekstualna* Jan Świdziński w 1975 roku, a opublikował (przetłumaczony potem na język angielski, francuski, włoski i hiszpański) na pierwszej wystawie pt. „Contextual Art” na Uniwersytecie w Lund w Szwecji w 1976 r. Nowe propozycje artystyczne sformułowane i opublikowane przez Świdzińskiego miały

tak silny odzew szerokich środowisk artystycznych, że koniecznym stało się zorganizowanie konferencji międzynarodowej umożliwiającej konfrontację postaw na tej arenie. Konferencja ta odbyła się w Toronto w listopadzie w 1976 r. z Polski zaproszeni zostali J. Świdziński, Z. Dłubak i A. Kutera, ze strony amerykańskiej J. Kosuth („ojciec konceptualizmu”), z Francji H. Fisher, z Anglii A. McCall, z Włoch J. Danzker i wielu artystów i krytyków z Kanady. Stało się to spotkanie okazją do dyskusji nad ważnymi zagadnieniami sztuki kontekstualnej, szczególnie jej nowego spojrzenia na obszar sztuki – różny od założeń konceptualizmu.

Reaktywowana po trzydziestu latach Nowa Galeria stawia na konfrontację tego, co działo się kiedyś z tym, co dzieje się w sztuce obecnie. Zmienił jednak się „kontekst” sztuki aktualnej i właśnie świadomość tego faktu organizuje program bieżący galerii. Dzisiaj nie trzeba już przekraczać barier, a awangarda dotyczy innych obszarów aktywności, ale ciągle – jak wtedy i obecnie – są artyści, którzy swoimi postawami i dziełami dają świadectwo rzeczywistości, odnosząc się do niej, reinterpreterują ją i próbują artystycznie przekształcać. I tym postawom chce dzisiaj patronować Galeria Sztuki Najnowszej. ●

Paweł Lisek 17.01.-14.02.

Jan Świdziński 28.03.-25.04.

Jerzy Beres 21.01.-27.03.

Zdzisław Sosnowski 6.06.-4.07.

Agnieszka Kopeć 9.05.-30.05.

Kłódz Kaliska 5.09.-3.10.

Izabela Gustowska 11.07.-29.08.

Grzegorz Kłaman 14.11.-12.12.

Teresa Tyszkiewicz 10.10.-7.11.

Małgorzata Kazimierczak 19.12.-15.01.10

2009

kurator GSN Romuald Kutera



Galeria Sztuki Najnowszej

Miejski Ośrodek Sztuki, ul. Pomorska 73, Gorzów Wlkp.,
095 733 25 66, galerie@mosart.pl, www.mosart.pl

2008

kurator GSN Romuald Kutera

