

artpunkt

ISSN: 2080-1785



NR 18
(WRZESIEŃ 2013)



SPIIS TREŚCI

OD PRZEDSTAWIENÍ CIAŁA DO MIĘSNOŚCI 3

Z Grzegorzem Kłamanem rozmawiała Aneta Szyłak

BILLY JEST DZIELNY, MA ZAMIAR ZMIEŃIĆ EKONOMIĘ SZTUKI 7

Paweł Sysiak, Jaś Domicz

THE HARDER YOU LOOK 10

THE HARDER YOU LOOK

Agnieszka Grodzińska

CZY GALERZYŚCIE WOLNO SIĘ ŻEŃCIĆ? 14

Łukasz Gorczyca

ŁOWIECKI DRESZCZ 17

Antoni Beksiak

O MIEŚCIE I FESTIWALU 20

z Anetą Szyłak rozmawiała Agnieszka Dela-Kropiowska

LOKALIZACJE I DYSLOKACJE 24

PRZESTRZENIE 55. BIENNALE SZTUKI W WENECJI

Łukasz Kropiowski

IL PALAZZO ENCICLOPEDICO – POLSKIE AKCENTY NA 32

WENECKIM BIENNALE

Dobromiła Błaszczuk

NIEMY JAK DZWON 37

Aleksander Hudzik

ZAMRAŻANIE CZASU / ROZGRZEWANIE PAMIĘCI 39

Natalia Krawczyk

NA OKŁADCE:

ALEXANDRA **PIRICI** I MANUEL **PELMUŚ**,

AN IMMATERIAL RETROSPECTIVE OF THE VENICE BIENNALE,

ZDJĘCIE ARTPUNKT



CIAŁO – PRZESTRZEŃ – POLITYKA 3

Grzegorz Kłaman o latach 90.

OD PRZEDSTAWIEŃ CIAŁA DO MIĘSNOŚCI

Z GRZEGORZEM KLAMANEM rozmawiała
ANETA SZYŁAK

A.Sz.: Pojawienie się w Polsce sztuki związanej z ciałem prowokuje różne pytania na temat przyczyn tak silnej manifestacji.

G.K.: Tak naprawdę artystów zajmujących się tymi tematami jest u nas zaledwie kilku. Można by raczej mówić o nieobecności sztuki związanej z ciałem i o tym, że w zasadzie ciało manifestuje się w sztuce przez nieobecność.

A.Sz.: Masz na myśli nieobecność ciała jako konkretnego?

G.K.: Tego, że jest ono naturalne, fizjologiczne. Wcześniej było raczej nośnikiem stereotypów patriotycznych, społecznych albo mitologicznych. A nie samej cielesności czy też mięsności. To jakby najbardziej skrajna forma metafizyczności ciała.

A.Sz.: Ale w pracy, którą obecnie przygotowujesz, ciała już nie będzie¹.

G.K.: Ta praca będzie na temat obecności i nieobecności ciała w przestrzeni socjopolitycznej. Nie będzie ono konkretnie obecne. Nie będzie raziło – w sensie „porażać” i „zrażać”. Będzie to praca o polaryzacji znaczeń, o pojęciach. Poprzez pojęcia będzie mówić w ogóle o funkcjonowaniu ciała w pewnej strukturze, o ciele społecznym. Jakim ono podlega presjom, deformacjom, manipulacjom.

A.Sz.: Czy to, że w tej chwili przygotowujesz cykl prac, w których nie występują preparaty anatomiczne, można wiązać z nagonką, jaka miała miejsce w prasie kulturalnej?

G.K.: Właściwie nawet bezpośrednio. Wcześniejsze moje zainteresowania nie miały bezpośredniego bodźca z zewnątrz. Dochodziłem do obecności preparatów poprzez teoretyczne poszukiwania i doświadczenia mojej sztuki. To spowodowało, że ciało pojawiło się w postaci preparatów anatomicznych. A to, że ono zniknęło z tego obszaru, pomimo że miałem jeszcze 2–3 projekty, którymi chciałem zamknąć cykl, zdarzyło się ewidentnie pod wpływem tych nacisków. Napaści na mnie, że śmiałem to ujawnić. Że śmiałem je powołać do istnienia w obszarze sztuki. Karą wyznaczoną społecznie było to, że uniemożliwiono mi realizację prac poprzez napiętnowanie mnie jako niemoralnego. Pociągnęło za sobą niechęć ludzi, a osoby, które mi wcześniej pomagały, zaczęły się obawiać o swoją reputację. To, co robię, stało się działalnością podejrzaną, brudną.

Pojawił się więc kolejny etap tego, co robię, dokładnie ząbiony z tamtymi wydarzeniami. Co oczywiście nie znaczy, że działam na zasadzie „bodziec – reakcja”. Wcześniej miałem wiedzę na temat, który teraz podejmuję, znałem teksty Foucaulta, ale w wyniku tego, że ta dyskusja była, że funkcjonowała w taki a nie inny sposób, dokonało się – wcześniej tylko przewidywane intuicyjnie – zjawisko. Chodzi mi o to, że te prace zadziałały, że obnażyły pewne mechanizmy. Teoretycznie dawało się przewidzieć, że ciało przeskakuje pewne dyskursy

i że przy przejściu z jednego do drugiego następuje polaryzacja i dochodzi do konfliktu. Oświecenie ciała, pozostawienie go na widoku, poddanie go dyskusji powoduje, że przejawiają się te mechanizmy. One są cały czas obecne oczywiście, przynajmniej od XVIII wieku, ale dzięki takim zabiegom, jak mój jako artysty – trochę teoretyczny, trochę intuicyjny – stał się całkowicie sprawdzalny w rzeczywistości społecznej. I ta nowa praca mówi właśnie o tym. Osadza ciało w kontekście instytucji, słowa, komentarza.

A.Sz.: Uderzyło mnie, że zacząłeś robić prace, w których używasz tekstu, czego do tej pory właściwie nie robiłeś.

G.K.: To jest efekt tego, że pojawiło się dużo tekstów, dużo słów wokół tego, co robię. Nie znoszę takiego terroru werbalnego. Nie było jednak wyjścia. Żałuję, że nie mogłem skończyć tamtych projektów. Że tamten cykl nie mógł zakończyć się w inny sposób. Ale to jest naturalne, taka jest rzeczywistość. Opisywałem jej mechanizmy, takie a nie inne. Nie tylko przez tamte prace. Akcja z umieszczaniem tekstów w różnych miejscach, różnych mediach, jest właśnie dokładnie w środku tego całego zjawiska. Podlegam mu, opisuję je pod względem teoretycznym, poznaję za pośrednictwem filozofii i socjologii i mogłem je bezpośrednio sprawdzić na sobie. Jest to kompletny obszar działania. Teorii, słowa, intuicji, przekonań, reakcje społeczne, nacisk, blokowanie, uniemożliwianie i obserwacja przemieszczania. Stworzył się tu wielowymiarowy, przestrzenny horyzont wydarzeń i faktów.

A.Sz.: Właściwie wobec tej brutalności, z jaką mamy do czynienia chociażby w programach informacyjnych, chyba nawet nie spodziewałeś się, że powstanie taki opór przeciwko użyciu preparatu anatomicznego w twojej sztuce. Pamiętam, że już te pierwsze prace miały taką ciszę w sobie. Ta praca tak była medytacyjna, budząca powagę i skupienie. To, co Jolanta Ciesielska napisała o „kaplicy humanizmu”², było nieco patetyczne, ale niezmiernie trafne. Bo to było rzeczywiście miejsce sprzyjające kontemplacji.

G.K.: Mówienie w tym wypadku o „epatowaniu flakami” jest w stylu komentowania trzeciorzędnego horroru. W ten sposób dzieło jest dyslokowane przez krytykę w zupełnie inne obszary. Krytyka w ogóle nie wynika z obserwacji tych prac. Nie zachodzi coś takiego, jak generowanie sensów z tego, co widać. Już nie ma sztuki wizualnej, którą się interpretuje. Oni nie radzą sobie ze zjawiskiem, które widzą, nie mogą wytworzyć narzędzi do jego opisu. A że każde społeczeństwo jest restrykcyjne, wszelkie nietypowe zachowania, niezgodne z przyjętym

porządkiem, chociażby administracyjnym, są wykluczane. Dyrektor wielkiej galerii zarzucił mnie pytaniami – czyje to jest ciało i skąd ja je mam i czy ten ktoś się zgodził. Po prostu: etyka administracji: czyje, za ile, czy mam jakieś pismo, „podkładkę”. Nie ma patrzenia na to całościowo: jaki to jest gest, skąd on się bierze, co z niego wynika.

A.Sz.: A tego nieboszczyka być może nikt nie pytał, czy chce być obiektem aktywności medycznej.

G.K.: Administracja dąży do tego, aby było to dokładnie skatalogowane, opisane.

A.Sz.: Ale o ile mi wiadomo, ciała, których używałeś, znajdują się w obszarze medycyny jeszcze od czasów wojny.

G.K.: Jest sporo ciał, które kiedyś pozyskiwano w sposób bardziej dowolny. Być może nie istniał wówczas jeszcze problem takiej świadomości ciała jak obecnie. Nasza wiedza o śmierci, śmierci klinicznej, zmienia się, będzie się nadal zmieniała. Ale myślę, że absolutnie nie wpłynie to niekorzystnie na działania artystów, bo u ich podstawy nie leży tania motywacja.

A.Sz.: Byłoby może jeszcze interesujące, jaka była pierwsza reakcja w Akademii Medycznej, kiedy wypożyczałeś organy. Czy ona była również taka, jak później reakcja części krytyki artystycznej?

G.K.: Raczej wyczekująca. Z pewnym dystansem właściwym dla tego środowiska. Nie można się było dopatrzyć żadnych rzeczy, które by wskazywały, że dochodzi tu do jakiegoś dziwnego zabiegu. To środowisko oczywiście nie lubi, gdy się ingeruje w ich obszar naukowy, medyczny i robią te rzeczy ignoranci. Ale ponieważ zostały zachowane wszelkie możliwe zasady postępowania z takim ciałem, nie było problemu. Problem zaczął się wtedy, kiedy ze strony sztuki, ze strony zawodowych komentatorów zjawisk artystycznych pojawiła się napaść. W tym momencie zamknęły się możliwości. Nikt nie będzie w tej sytuacji w medycznym środowisku ryzykował swojej pozycji.

A.Sz.: Ten wielowymiarowy horyzont dyskursów, o którym już mówiłeś, właściwie był nie do przewidzenia w 1993 roku, kiedy zrobiłeś pierwszą pracę z preparatami.

G.K.: Ze wszystkich, które były wtedy pokazywane, była najmłodsza³. Powstała właściwie tuż przed wystawą. Była najwęższym pomysłem, który jednak okazał

GRZEGORZ KLAMAN, BIBLIOTEKI 2, 1998, MIXED MEDIA, 200 X 90 X 40 CM, FOT. DOMINIK KULASZEWICZ



się kluczowy. Otwierał następne trzy lata do 1996 roku, kiedy teoria mięsności zaczęła mi się w praktyce sprawdzać, a przecież została sformułowana dużo wcześniej. Moja pierwsza praca z mięsem została zrobiona w 1988 roku⁴. Wtedy pojawiła się po raz pierwszy teoria mięsności, a tutaj dopiero zapracowała w skali społecznej.

A.Sz.: Wtedy, kiedy zobaczyłam tę pracę w Sopocie, pamiętam, że w ogóle nie było dla mnie szokiem ujrzanie preparatów. Wiedziałam wcześniej, że jest to narzędzie nauki i nie wydawało mi się użycie tego w obszarze dzieła sztuki bardziej gorszące (o ile w ogóle chciałabym stosować takie kryterium) niż na przykład embrion królika w gabinecie przyrodniczym w mojej szkole podstawowej.

G.K.: Ale to było zwierzątko, a tutaj człowiek. Pojawiają się tutaj wcześniej zdefiniowane problemy etyczne, etyki nauki czy etyki lekarskiej, na których wypracowanie było wiele czasu. Nieprzypadkowo, jak powiedziałaś, tam jest to oczywiste, nie budzi wątpliwości, chociaż podobno nawet i to je budzi. Słyszałam, że jakieś fundamentalistyczne grupki katolickie żądają od pewnego instytutu embriologii pochowania (w sensie pochówku) przechowywanych tam preparatów. Chociaż ogólnie zakłada się, że nauka ma ten glejt, że ma inną, szerszą wolność przekraczania zakazów. Zakazu śmierci, zakazu otwierania ciała, badania go, naruszania.

A.Sz.: Sztuka nie ma takich argumentów, jakie ma nauka...

G.K.: Sztuka nie ma już właściwie żadnych argumentów, poza przypisanym jej argumentem rynku. Straciła już dawno argument sacrum, stała się grą. Albo w ogóle stała się rodzajem hermetycznej praktyki społecznej. W grze rynkowej możemy mówić tylko o zasadzie atrakcyjności produktu, włącznie z atrakcyjną „idejką”. Czyli ideą, którą można sprzedać. W wypadku hermetycznych działań, które są niezrozumiałe dla społeczeństwa, gdzie zakłócona jest informacja, kiedy nie ma jasności, dlaczego wykonuje się takie a nie inne gesty, ani czym się kieruje artysta, osoba, która kaleczy swoje ciało, zakłóca porządek publiczny, moralny czy myślowy, warunek asymilacji przez rynek nie zachodzi. To, jakimi motywami artysta się kieruje, często jest niejasne albo adresowane do bardzo wąskich kręgów. Jest to sytuacja pogmatwana i trudna i nawet nie pomaga tutaj zgrabny termin postmodernizmu, czyli, że można się do wszystkiego odwołać, wszystko wymieszać, wszystko skompilować. Bardzo dużo można, ale to też się nie daje bronić. Nawet tym bardziej, po prostu zostaje tu mimo wszystko naruszona jakaś linia. To jest różnica pomiędzy różnymi ugrupowaniami artystycznymi, które szukają, ryzykują, z różnym efektem, nierzadko poronnym, a tymi, którzy próbują bronić jakichś utraconych wartości. Odzywają się w obronie jakichś praw, które jeszcze niedawno wszystkim wydawały się obowiązujące, jeżeli nie w świecie, to przynajmniej w Europie, albo w kręgu kultury judeo-chrześcijańskiej czy śródziemnomorskiej. Chodzi o obronę pewnych zasad czy norm, których właściwie teraz już nie ma, które się rozsypały. Przybierają postawę polegającą na obronie przynajmniej tego, co zostało, ostatnich świętych wartości przed zakusami hochsztaplerów robiących dziwne sztuczki. Artystów posądza się tu właściwie o wszystko. O głupotę, szaleństwo, niemoralność, nawet zbrodnie. Gdzieś tu umknęło to, że to, czego jakoby bronią, było być może sprawnym mechanizmem bardziej krępującym ciało, niż mogą to uczynić artyści przez swój gest. Mimo wszystko nasilenie okrucieństwa, epatowanie szokiem jest przecież tak nagminne, że jest zabawne posądzanie artystów o to, że robią to dla zabawy i przyjemności. Poza tym ich środki są zbyt skromne, właściwie mało dostępne szerszej publiczności. Sztuka nie ma możliwości oddziaływania w takiej skali, o takiej sile, jak to ma miejsce poprzez środki masowej komunikacji. Dlatego ta dyskusja była nieproporcjonalna do tego, co artyści zamierzali i co było widać. Nasi adwersarze jednak zareagowali, myślę dlatego, że poculi intuicyjnie, że narusza się coś o wiele bardziej ważnego i istotnego. Te wartości, o których prawie wszyscy byli przekonani, że są nienaruszalne, które nadal są wartościami.

A.Sz.: Może dzieje się tak dlatego, że telewizja i kino skażone są popularyzmem i z gruntu są pozbawione pewnej elementarnej etyczności. Natomiast sztuka, jako ta „namaszczona” dziedzina...

G.K.: Ale z tego wynikałoby, że jest jakaś jedna etyka, a rzeczywistość nie składa się z jakiejś jednej etyki. Podobnie świat sztuki ma swoją etykę. Nie rozumiem, jaka tu mogłaby być etyczność czy nieetyczność tych działań. Uważam, że o wiele bardziej nieetyczne są pewne instytucje, czy pewni kuratorzy wystaw. Zresztą nadal zachowują się tchórzliwie, nadal blokują tych artystów, nie próbują przyjrzeć się tej sztuce, temu, co naprawdę zostało pokazane. Dotyczy to zresztą nie tylko artystów, którzy zajmują się sztuką ciała. Ale artystów, którzy w jakikolwiek sposób robią sztukę ryzykowną czy niewygodną. Taką sztukę się pacyfikuje. Lecz to zwraca uwagę na wiele innych obszarów. Jest oczywiście symptomatyczne, że to właśnie ciało jest rodzajem uniwersalnego przykładu, bo wszyscy mamy ciało, z którym się identyfikujemy. A nie wszystkie problemy społeczne dotyczą każdego bezpośrednio. Ale przez to ciało możemy zdefiniować także inne problemy, które rzekomo nie są naszymi problemami. Ale gdy się popatrzy na ciało społeczne, okazują się być wspólne. Mimo że, być może, odległość między dużym palcem u nogi a czubkiem nosa jest dość daleka w ramach tego ciała społecznego.

Ta dyskusja na pewno ukazała, że jest dużo lęku, tchórzostwa i unikania wnikliwego komentowania tych zjawisk, zajmowania wobec nich stanowiska – konkretnego i merytorycznego.

A.Sz.: Kulminacją sztuki XX wieku, kulminacją myślenia modernistycznego, było porzucenie przedmiotu, pewna wyspekulowana intelektualnie koncepcja, uwolnienie się od ideowości sztuki, uczynienie tematu pretekstualnym i wreszcie zrezygnowanie zeń. Chyba nikt się nie spodziewał, że po tak długiej karierze abstrakcjonizmu nastąpi eksplozja cielesności, fizjologiczności, dosłowności, która przekroczyła wszelkie wyobrażenia o tym, co może być sztuką. Chociaż być może neоекспресjonizm lat 80. powinien nas ku takiemu myśleniu skłonić. Jeszcze nie został zasymilowany społecznie dorobek, wszak nie tak młody, sztuki abstrakcyjnej, konceptualizmu, etc., a tu już widzę atakowany kompletnie innymi problemami, kompletnie inną estetyką.

G.K.: To nie jest kwestia estetyki jedynie. Te działania, które zahaczają o ciało, w moim wypadku nawiązują do sztuki publicznej, do działań w przestrzeni otwartej. Nie zawsze jest to zabieg kameralny, sprowadzony do fotografii, video-obrazków, jakieś tam estetycznej gry. Jest to zjawisko sztuki, a nie jakieś tam akcjonizmu społeczno-politycznego. Być może pojawi się problem, którego nie da się w ogóle teraz rozwiązać, chyba że zabawimy się w futurologów. Nie będę nawet próbował tego robić. Jednak przeciwnicy tej sztuki będą kiedyś musieli chęć nie chęć pogodzić się z tym, że sztuka to nie tylko coś, co dzieje się w obrębie ramy obrazu czy nawet już instalacji, czy przedmiotów, które posiadają jakieś tam znaczenia, dają się opanować, sklasyfikować, które nie przypominają rzeczywistości codziennej, podlegają takim samym procesom jak każdy fizyczny przedmiot. Pojęcia estetyki rozciągają się właściwie w nieskończoność, jeżeli chodzi o „piękne” i „brzydkie”, „akceptowalne” i „nieakceptowalne”, „przyswajalne” i „nieprzyswajalne”. Być może w ogóle pewne działania, obecnie jawnie odbierane jako „nie-sztuka”, jako łamanie sztuki, jako coś, co jest poza sztuką dla tych, którzy chcą mieć ten oswojony przedmiot, grę formalną i chcą, żeby na tym się to kończyło. To są pobożne życzenia, ale to pociąga za sobą całą serię ryzyka, które jest nieuniknione, zarówno w moim przypadku jak i takich działań jak Hansa Haacke. Oczywiście, można powiedzieć, że to nie jest sztuka. Myślę, że wielu ludzi do tej pory twierdzi, że to, co robił Beuys, też nie jest sztuką. Nie wiadomo, jak to zostanie dalej zdefiniowane, jak się rozwinie, czy będą powroty, czy będzie ucieczka od takich zachowań artystycznych, od takich artefaktów jak obecnie. Ale podchodząc do tych zjawisk, trzeba brać pod uwagę, że one są gdzieś na

granicy i że nie możemy tutaj ulec kolejnemu ułatwieniu i mówić, że „to nie jest sztuka”. Ten argument szybko załatwia problem. To nie jest sztuka, ale to są „flaki”, to są „genitalia”, to są „fekalia”, przecież to nie jest sztuka. Co to tu robi? Gdyby przyjąć, że to jednak jest sztuka i że jednak trzeba to zdefiniować w obrębie sztuki, to znaczy, że trzeba budować język, budować narzędzie interpretacji.

A.Sz.: Ale dlaczego w tym wypadku mówi się, że nie jest to sztuka. Chyba dlatego, że używa się konkretnie. Bosch namalował defekującego człowieka i nie ma mu się tego za złe. Interpretujemy to jako symbol, definiujemy jako formę groteski.

G.K.: I jest to tak „ładnie namalowane”!

A.Sz.: Otóż to. Jeżeli coś jest namalowane czy wyrzeźbione, to nie jest prawdziwe. Jest sztuczne. Istotną jest ta opozycyjność: cielesność – rzeczywista lub przeniesiona fotograficznie nagość, fizjologiczność artysty czy modela i sztuczność – ukazanie tej samej anatomiczności czy fizjologiczności jako kreacji mającej niewiele wspólnego z rzeczywistością. Czym innym jest wystawić rysunek wymiotującego, czym innym z rozmysłem publicznie zwymiotować.

G.K.: Ale czy nie jest rzeczą sztuczną, jeżeli ktoś w określonej przestrzeni całkowicie i specjalnie, w pewnym sensie sztucznie, chociaż prawdziwie nacina swoją skórę. Nie robi tego z jakichś naturalnych przyczyn, które powodują, że to ciało się otwiera, i nie jest to zabieg magiczny ani sakralny, historyczny, ani dewiacyjny. Jest to usymbolizowany, skierowany na znaczenie akt w stosunku do publiczności, do określonej sfery odbiorców, odpowiednio skomentowany. Wiele elementów wskazuje na to, że mieści się to w obrębie sztuki. Z tej strony jest to sztuczne, chociaż leje się tam prawdziwa krew. Medium jest tu ciało. I nie może się tu łąć niebieska farba.

A.Sz.: Ale trzeba też liczyć się z tym, że wielu będzie uważało, że artyście sprawia to jakąś dziwną przyjemność, czy też jest to objawem choroby. Historia Schwartzkoglera jest najlepszym dowodem tego, że posunął się za daleko i ostatecznie stał się ofiarą swojej sztuki.

G.K.: Można powiedzieć, że Goya i van Gogh też padli ofiarą swojej sztuki. Też znali ten stan depresji, izolacji, niezgody ze społeczeństwem, z otoczeniem. W tej chwili handluje się ich produktami. Doszło tu do całkowitego rozwarstwienia pomiędzy kondycją van Gogha jako artysty, jego stanem duszy i ciała, jego obecnością, pozycją w społeczeństwie a produktami, jakie maszyna rynkowa wywindowała gdzieś w jakieś niebotyczne obszary. To wydaje mi się o wiele bardziej zastanawiające i o wiele bardziej groźne w skutkach, niż sam fakt zastanawiania się czy twórca poprzez naruszanie ciała czy narażanie się na nieakceptowalność jest bardziej czy mniej artystą. Bo jeżeli na przykład na takim zjawisku czy artefakcie nie da się zrobić interesu, to można powiedzieć, że to wariat. A gdy działanie to prześwieśla procesy społeczne, kulturowe, obnaża mechanizmy, czasami bardzo niewygodne, to bardzo łatwo zasłużyć sobie na miano chorego, niebezpiecznego i niemoralnego, który burzy pewien ład i porządek. Ten mechanizm ma na pewno duże znaczenie. Artyści jednak nie powinni się tym reakcją dziwić. Jeżeli się takie tematy porusza, to pewne minimum świadomości jest konieczne. Musi liczyć się z tym, że będą go obrażać, atakować, blokować. To są naturalne procesy.

Istnieje ewolucja modeli społecznych i politycznych, i modeli życia codziennego. Technologie otwierają nowe możliwości. Otwierają się też możliwości naszego umysłu i robimy coś innego z informacją. Wiemy więcej o materii, o rzeczywistości, o własnym ciele. Nasza wiedza o ciele modelki Maneta a nasza wiedza o współczesnym ciele i materii są tak różne, że nie można tak samo ich interpretować. I tak samo nie będzie można interpretować postaw obecnych artystów.

Będziemy być może posiadali o wiele większą wiedzę o strukturze naszego ciała czy umysłu. Dlatego nie patrzyłbym na to liniowo, że jest to zakłócenie „naturalnego” rozwoju, że to tylko jakieś marginalne wybryki, tylko po pierwsze takie ryzyko w sztuce jest naturalne i zawsze było obecne. Mechanizmy społeczne poradziły sobie jednak z asymilacją kontrowersyjnych zjawisk w sztuce poprzednich epok i poradzą sobie i teraz. Absolutnie nie zgadzam się z poglądem, że jest to pusta gra, epatowanie. Widzę, że ci ludzie dają coś więcej a artysta oferuje weryfikację pewnych poglądów. Mówi, jakim mechanizmom podlega nasze ciało, albo ujawnia indywidualne cierpienie, albo wiąże je ze śmiercią bliskich, robi to być może w sposób jaskrawy czy przeraźliwie bolesny, porażająco konkretny, do czego, możliwe, że nie wszyscy przywykli.

Wszystko, o czym mówimy, rozgrywa się na różnych poziomach dyskursu krytycznego. Według niektórych postaw religijnych w ogóle przedstawianie czegokolwiek jest balamutne, destabilizuje moralnie człowieka i odrywa jednostkę od przypisanych jej, słuszych moralnie prawd. Myślenia o przyrodzie, Bogu, naturze własnej pozycji i roli w Kosmosie. I jest w tym na pewno cząstka prawdy, bo otaczająca nas ilość tandety, śmiecia wizualnego jest przerażająca. Z tym, że u nas można spokojnie narzekać na Hollywood i tv i nic to nas nie kosztuje, może tylko przydać popularności, kiedy krytykuje się gigantów reklamowych, których stać na wycofanie niefortunnych pomysłów naruszających czyjąś wrażliwość czy uczucia religijne, czyjąś seksualność i jest to wkalkulowane w ryzyko, nikt się tym nie przejmie. Natomiast artysta może bardzo odczuć skutki swoich działań, bo jest bardzo skrupulatnie, z zadziwianiem negatywnymi emocjami blokowany. Musi zapłacić za to, co zrobił, odepnie mu się możliwości realizowania. A on jest właściwie bezbronny. Placi sobą, bo znowu jest kozłem ofiarnym. Żaden z nas nie ma na to wpływu. Trudno osiągnąć wielkie korporacje, możesz sobie tylko ponarzekać. Ale możesz dokopać pojedynczemu artyście. Możesz mu uniemożliwić wystawę w jednym, drugim, dziesiątym miejscu, możesz mu zszargać opinię. To jest możliwe.

A.Sz.: Może też dlatego artyści sięgają do tak ryzykownych działań, że sztuka jest tak bardzo wyparta na obrzeża, przez agresywność reklamy wizualnej, design i architekturę. Ikona jest wypełniona mającymi swoje korzenie w sztuce obrazami, które wykorzystują sztukę jako źródło pomysłów i budują z tego zmielonego dorobku pewien sztuczny twór estetyczny. Dlatego artyści walczą o swoje miejsce w społeczeństwie.

G.K.: Może należy przestać robić sztukę, bo wszędzie indziej można mieć większą publiczność, wszędzie indziej większe pieniądze, większą popularność. Kultura masowa posiada zmnożone możliwości oddziaływania i większą publiczność, bo ma kapitał. Wmawia się też z ogromnym uporem, ten całkowicie nieuzasadniony postulat, że sztuka musi być dla wszystkich. Że wszyscy muszą ją rozumieć, a przez to żąda się, żeby artyści wypełniali ten warunek. Jeżeli go nie spełniają, to się ich karze w ten sposób, że znikają, przestają mieć możliwość wypowiedziania się i funkcjonowania.

Gdańsk, 1997

1. Instalacja *Anatropy* zrealizowana w CSW Łąnia w 1998 r.

2. Jolanta Ciesielska, *Ogród rozkoszy (?) ziemskich Grzegorza Klamana*, tekst w katalogu z wystawy „Emblematy”, Galeria Miejska Arsenał w Poznaniu, 1994 r.

3. Wystawa „Monumenty”, Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, 1993 r.

4. „Koryto”, cypel Wyspy Spichrzów w Gdańsku, 1988 r.

BILLY JEST DZIELNY, MA ZAMIAŁ ZMIENIĆ EKONOMIĘ SZTUKI

Billy Gallery to coś między galerią a grupą artystów, którzy poważnie traktują Internet. Co może dziwić, Billy oparty jest na solidnej podbudówce w realu (tak, tak znamy się nie tylko z IRCa i Facebooka). Do legendy przeszły już spotkania z serii Avant-garde Beer, Plein Air w Warszawie i Opolu oraz screening najnowszej wystawy „What Really Matters”.

Z całego serca wierzymy w sztukę. Trochę mniej w jej ekonomię. Planujemy otworzyć coś na kształt artystycznego biura. Po co? Dlaczego? Zapraszamy do lektury.

1. WHY BOTHER? ART IS BLOCKED

Rynek sztuki ma znaczący wpływ na bieżącą praktykę artystyczną oraz cały świat sztuki. Czasy, kiedy artyści mogli być niezależni, minęły bezpowrotnie. Żeby lepiej zrozumieć te mechanizmy, polecam mądry film *How Art Works (Jak Działa Sztuka)* Tymka Borowskiego i Pawła Sysiaka (<http://www.youtube.com/watch?v=JZ-eSTuf7KoI>). W erze postkonceptualizmu sztuka ciągle ewoluje wokół obiektów. Nie powstał jeszcze żaden alternatywny i trwały model ekonomii w sztuce. Dziś twórcy chcący skorzystać ze swojego statusu – wszystkich zalet jakie daje świat sztuki – muszą myśleć w kategoriach materialnych, sprzedawalnych przedmiotów.

2. PUBLIC MONEY

Pod względem dystrybucji publicznych środków przeznaczonych na kulturę – sektor sztuki jest wyjątkiem. Publiczne pieniądze w teatrze, muzyce i filmie w nieporównywalnie większej części trafiają do samych twórców. Natomiast w sztukach wizualnych fundusze przeznaczone są raczej na wynajem i utrzymanie ogromnych przestrzeni, budowę tymczasowej architektury wystawy, produkcję materialnych dzieł; na cement, śrubki, wiertła, ścianki działowe. Na wynagrodzenie dla budowlańców, elektryków, panów ochroniarzy; biurokrację i, być może, częściowo na kuratorów, artystów, designerów.





3. ART TEAMS

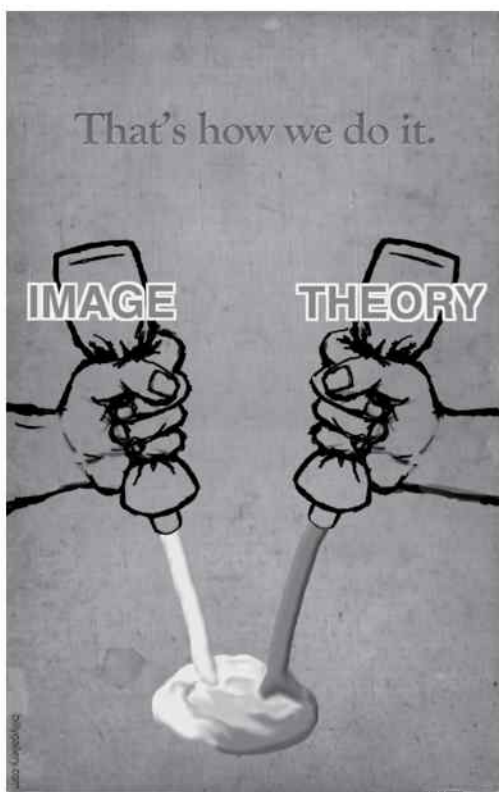
Co jeśli zdecydujemy się odwrócić sytuację. Muzea, biennale, festiwale sztuki podobnie do klubów sportowych (a także teatrów i filharmonii) zatrudniałyby artystów na czasowych kontraktach. Wyobraź sobie instytucje kultury kompletujące drużyny wykonawcze złożone z artystów, kuratorów, projektantów. Zamiast produkować drogie, krótkotrwałe wystawy, moglibyśmy skupić się na tworzeniu stałej zawartości dostępnej w Sieci. Wyobraź sobie, że cały wspólny wysiłek oraz budżet będzie inwestowany w jeden film na YouTube, aplikację na iPada lub interaktywny e-book. (!)Najświeższe wiadomości!! Hirst podpisał dwuletni kontrakt z MoMA i obiecał skupić się wyłącznie na pracy w Internecie!!.

4. POWER OF GROUP WORK

Sztuka zbyt rzadko próbuje czerpać zysk z pracy w zespole. Spójrz! Czy to nie ten sposób pracy generuje najpotężniejsze dzieła kultury. Czy Jack Dorsey bez prężnie działającego biura nieanonimowych współników byłby w stanie stworzyć Twittera? Pomyśl o biurach architektonicznych, studiach filmowych lub starych gildiach i związkach artystycznych, które zbudowały Partenon, katedrę w Chartres, czy Wersal. Artyści są często smutni i samotni w swojej pracy, a zgodnie bawią się tylko podczas wernisażu.

5. EXPLANATION EMBEDDED

Czy chodząc po wystawi nie miałś(/eś) wrażenia, że ktoś ukrywa przed tobą przypisy (link), dzięki którym to wszystko byłoby ciekawsze? Mamy wrażenie, że podział na sztukę i teorię jest błędem. Czy efekt właściwej percepcji sztuki nie powinien przybrać formy zbliżonej do przeglądania albumu? Mianowicie – zdjęcia i krótkie objaśnienia/nawiązania przedstawione w spójnej formie. To byłoby mega istotne dla praktyki artystycznej, gdyby udało się ją ściśle połączyć z teorią w ramach dzieła sztuki. Wreszcie znieść podział na artystów i kuratorów.



BILLY GALLERY TEAM!

6. WHY NOW? INTERNET TIMES

To tylko kwestia czasu, kiedy sztuka przeniesie się ze swojej obecnie podstawowej przestrzeni, czyli white cube, do internetu. Wiem, że ewolucja od zagraconego salonu do zunifikowanych ścian white cube'u trwała dziesięciolecia, jednak zmiany w necie zachodzą bardzo szybko. To przesunięcie jest nieuniknione, ponieważ pozwala na szerszy dostęp, znacząco obniża koszty oraz w porównaniu z czasowymi wystawami pozwala na stały dostęp do prezentowanych dzieł. Po co produkować wystawę, jeśli główni odbiorcy mają zobaczyć tylko zdjęcia galerii z pracami w środku. Jak powiedział mój kolega galerzysta tuż przed otwarciem: „nie wpuszczamy nikogo do galerii, zanim nie zrobimy dokumentacji do sieci”. Galeria jako studio zdjęciowe... po co?

7. HOW?

Billy myśli, że przedstawione wyżej postulaty prędzej czy później staną się rzeczywistym modelem ekonomii sztuki. Od czego chcemy zacząć?

BILLY GALLERY TEAM

To istotne, żeby pracować w jednym miejscu, czymś w rodzaju artystycznego biura (ART OFFICE). Każdy z członków zespołu (składającego się z twórców z różnych dziedzin) podzieli swój czas pracy między realizację autorskiego projektu, którego sam/sama będzie liderem, a czas przeznaczony na współudział w projektach zaproponowanych przez pozostałych zawodników drużyny. W ten sposób powstanie spójny zestaw prac publikowanych w sieci.

Kochane muzea, galerie, kolekcjonerzy, sponsorzy, zainwestujcie budżet, który zwykście przeznaczacie na produkcję wystawy, żeby zatrudnić nas na 1–4-miesięcznym kontrakcie. Stworzymy 4–10-osobowy zespół gotowy wykonać piękne, niesamowite dzieła (sztuki?), dla Was!

Zapraszamy na www.billygallery.com

BILLY GALLERY POLECA:

Chris Anderson – przez lata redaktor naczelny „Wired Magazine”. Autor książki *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*. Zajawkowicz robotyki. Zdecydowanie mądry człowiek.

Ben Barry – pracuje jako grafik w Facebook co.

BIG (Bjarke Ingels Group) – jedna z najciekawszych pracowni architektonicznych naszych czasów. Ingels to jeden z tych rzadkich architektów, którzy potrafią tworzyć historie wokół budynków. Twórca komiksu *Yes Is More*.

Paul Graham – lubimy jego artykuły na Start-up'ach. Właściwie to jak czytanie tekstów o sztuce, tylko bez często nieznosnego zadęcia.

Jogging.tumblr – blog założony przez Brada Troemela, rozwijany przez wielu ciekawych artystów. Same obrazki, część z nich zatoczyła szerokie kręgi przez strony zbierające internetowe memy (np. zdjęcie bekonu podsmażanego na prostownicy do włosów).

Ryder Ripps – bardzo modny artysta z Nowego Jorku. Maczał palce w powstawaniu Internet Archeology.org i dump.fm. Udostępnił wszystkie dane ze swojego profilu na Facebooku (wliczając prywatne dane i wiadomości) jako dzieło sztuki.

Steve Roggenbuck – poeta youtube'a, helvetiki i galaktyki. Lubi krzyczeć, co może denerwować, ale to są mądre rzeczy. LIVE MY LIEF.com.

Kevin Rose – znawca internetu. Właściwie większość rzeczy, jakie oglądamy w sieci, oglądamy, ponieważ on je polecił. W obronie swojego pieska potrafi rzucić szopem praczem.

Pendleton Ward – ojciec superkreskówki *Pora na Przygodę*. Jeden z założycieli studia Cartoon Hangover, które publikuje swoje najnowsze produkcje wyłącznie na YouTube. Dumny ze swojego pryszcza.

THE HARDER YOU LOOK THE HARDER YOU LOOK

*Jeśli patrzysz na coś wystarczająco długo, obiekt traci sens.
I wtedy możesz zacząć z nim od początku*
Christopher Wool¹

Moje prawe oko rozpoznaje rzeczy słabiej niż lewe. Rano widzę czysto i wyraźnie, kontury łączą się i układają w znajome kształty przedmiotów. Po zmierzchu zakres widzenia staje się coraz bardziej nieostry; zmęczenie organizmu sprawia, że pole obrazu zawęża się, pomijając przy tym część elementów otoczenia. Noc i towarzyszące jej sztuczne światła nadają rzeczywistości innego wymiaru – halogenowe i diodowe lampy zmieniają widzialność tej części dnia, wprowadzając na długie godziny stan świetlnej hibernacji. Zszarzenie barw przez żar świetłówek czy serie chwilowych oślepień powstałych po kontakcie z lampami samochodów i ekranów są nieodmienną częścią percepcji nokturnowego powidoku. Nocne kadry fotograficzne w jednym obrazie stykają punkty skrajnej białości lampy błyskowej i całkowitej czerni narożników, do których nie wysłaliśmy spojrzenia lub które nasz obiektyw bądź program aparatu uznał za mniej ważne, a więc możliwe do zaciemnienia. Formalnie rzecz biorąc, noc to jednak czas przeznaczony na wyczyszczenie obrazów z dnia poprzedniego i chwilowe wyłączenie ich odbioru.

W 1994 r. Christopher Wool pracował w studio przy Lower East Side kilka przecznic od Chinatown. Czasem wracając do domu robił zdjęcia rozmytych w mroku ulic; fotografie z serii *Absence without leave* czy *East Broadway Breakdown* to urbanistyczne krawędzie miasta, na których udokumentowane zostały pozostałości po ludzkiej egzystencji dnia poprzedniego: śmieci, plamy oleju, rozbite lub porzucone auta i sprzęty, nieme reklamy, blaknące się psy i koty.

THE SHOW IS OVER

Koniec dnia pracy i chwilowe (nocne) wyłączenie ze świata i światła tworzą obraz-negatyw tętniących życiem nowojorskich ulic. Fotografie Woola przywołują na myśl dokumentację prywatnego śledztwa artysty i stają się znaczące nie

tylko przez swoją wizualną surowość i bezpretensjonalną abstrakcyjność motywów.

Będąca dziś już niemal klasyką – estetyka *Urban Noise* ukształtowała się na dobre na początku lat 80., kiedy przeniknęła w obszar działań sztuki, pojawiając się w pracach wielu artystów z pokolenia Woola. Punk rock, recesja, kultowe filmy i piosenki, jazz, graffiti, reklamy – uwiaryściły się nie tylko w różnych odsłonach wizualnych, ale i przemieszały konteksty i miejsca komunikatów, jakie nadawało miasto. Od 1987 r. Christopher Wool zaczyna używać słów w swoich obrazach. Pierwszym z nich był napis, który Wool zobaczył namalowany sprayem na białej ciężarówce i który w później wielokrotnie pojawiał się na jego obrazach.

SEX
LUV

Litery zostały później przeniesione na białe płótno i namalowane sprayem. Po pewnym czasie powtarza ten proces, zmieniając odręczny gest na klasyczną typografię wykonaną od szablonu. Napis, który stał się decydujący dla dalszych obrazów artysty, był sygnifikatem nie tylko urbanistycznej formy znaków i kodów przypisanych graffiti (ruchowi i szybkości spontanicznego gestu, dekonstrukcji, wandalizmowi, indywidualizmowi podpisu i jego obecności w anonimowej przestrzeni miasta), ale i klisz werbalnych (komunikatów miejskich i reklamowych), które wiążą się z mową potoczną; slangiem, językowym uproszczeniem, graficznym skrótem.

Słowa, które Wool malował w latach 80. i 90., były zbliżone treścią i formą do układu i składni komunikatów reklamowych – szybko jednak okazały się przede wszystkim metaforą Ameryki i typowej dla niej dekontekstualizacji cytatów z kultury i jej pogranicza, które w krótkim czasie zaczynają funkcjonować na zasadzie konwencjonalnej wiedzy i mądrości ludowej.



YOU
MAKE
ME

SELL THE
HOUSE S
ELL THE C
AR SELL
THE KIDS



RUND
OGRU
NDOG
RUN

WANT
TO BE
YOUR
DOG

CATS
IN BAG
BAGS
IN
RIVER

SELL THE HOUSE SELL THE CAR SELL THE KIDS

Sprzedanie domu i auta wydaje się dobrym sposobem na ustabilizowanie budżetu w sytuacji kryzysu, jednak jakakolwiek chęć upłynienia żywej własności (dzieci) wydaje się pomysłem, o którym nie powinniśmy wspominać głośno i oficjalnie. Tekst ten (pojawiał się w różnych pracach artysty w latach 80. i 90.) okazuje się wyartykułowanym komunikatem anonimowego, lecz dobrze znanego nam nadawcy: uwikłanego w system obfitości dóbr konsumpcji, polegający na ich nieustannym pożądaniu i jednoczesnej chęci uwolnienia się od nich. Niemniej jednak obraz Woola nie cytuję populistycznych haseł okresu recesji, przeciwnie – sięga po dość odległy cytat z dzieła Josepha Conrada², który dzięki współczesnej mu adaptacji filmowej³ zaktualizował się do problemu nowych czasów, stając się głosem pokolenia⁴.

HOLE IN YOUR HEAD/ HOLE IN YOUR FUCKIN HEAD

Przy oglądaniu fotografii z cyklu *Absence without leave* nasuwa się na myśl nieobecność postaci ludzkiej. Sam Wool (zgadzając się bardziej lub mniej świadomie z wypowiedzią Ada Reinharda⁵) przyznaje, że ważniejsze jest to, czym obraz nie jest, niż to czym jest. Obraz człowieka zostaje zastąpiony przez obiekty przynależne jego egzystencji, których świadectwo artysta znajduje na fotografowanych ulicach. Pojawiają się tam rozmaite śmieci, zniszczone sprzęty, zgniecione auta, ale również zwierzęta: psy i koty, które znajdują potem miejsce także w sentencjach malowanych przez artystę. Udomowione przez człowieka, teraz z niewiadomego powodu znalazły się na ulicy: być może zmuszone do odejścia przez swoich właścicieli, być może z własnego zwierzęcego wyboru powracają do wielkomiejskiego krajobrazu.

RUN DOG/ BAD DOG/ CAT IN BAGS BAGS IN THE RIVER

Wiadomym jest, że długotrwałe przyglądanie się rzeczom wymazuje ich przynależność do rzeczywistego świata. Kodowane znaczenia obiektu w procesie jego codziennego używania znikają, gdy nasze spojrzenie rozłoży je wnikliwie na części pierwsze. Szczególnie nietypowe staje się to w przypadku znaków i liter, kiedy przyglądamy się ich formie graficznej oraz zasadom postrzegania wzrokowego. Ich sekwencje przyciągają się niemal magnetycznie, ponieważ nasz wzrok łączy znaki poziomo w polu widzenia oka. Poszukiwanie odpowiedzi z kontekstu lub wizualnego podobieństwa sprawia, że w sposób względnie natychmiastowy

pobieramy komunikat, przekładając go z kilkusekundowym opóźnieniem na konkretną treść. W swoich obrazach Wool dzieli litery w przypadkowe szyki, igrając z naszymi kodami percepcji dekonstruuje słowa i frazy. Przesunięcie części jednego słowa do drugiego rzędu (bez opatrzenia go znakiem przenoszenia) lub zlepienie litery ostatniego słowa z pierwszą literą następnego sprawiają, że zaburza się nasza składnia czytania linearnego. Jim Lewis w artykule *Fail Better*⁶ obliczył, że przez 20 lat artystycznej pracy Wool użył 30 razy tego samego słowa. Prawie sto dwadzieścia z jego obrazów przedstawia słowo dziesięcioznakowe, około 10 – piętnastoznakowe. Zaskakujący jest fakt, że we wszystkich stworzonych do tej pory obrazach tekstowych użył zaledwie 205 słów. Co dzień używamy ok. 1600 słów. Język jest jednak strukturą bardzo obszerną i szybko ewoluującą. To jakby fantomowy zbiór wykonany z niezwykle rozciągliwej materii – słowa produkujemy i wyrzucamy w nadmiarze, ich zasób nigdy się nie skończy, zawsze bowiem znajdujemy słowo zastępcze lub tworzymy nowe.

Często percepcję prac Woola (zarówno obrazów tekstowych, jak i późniejszych prac abstrakcyjnych) przyrównuje się do odbioru współczesnych mu utworów muzycznych. Współgrający okazuje się rytm i sposób kompozycji dzieła – dzielenie tekstu i wydłużanie go, pocięcie i złożenie w nowy sposób, czy też powtarzanie utworu – bliskie utworom muzycznym Miles'a Davisa, muzycznym performance Ornette'a Colemana, punkowej oraz klubowej scenie lat 70.

Czy tworzenie obrazu-tekstu namalowanego farbą na płótnie, desce czy aluminium – tworzy z Woola malarza lingwistycznego? Konceptualne podejście do tradycyjnego medium było ciekawą i całkiem sensowną odpowiedzią na teksty krytyków pojawiające się od lat 80.: Douglasa Crimpa (*End of Painting*, 1981 r.) czy Thomasa Lawsona (*Exit of Painting*, 1981 r.) i opowiadające się za końcem malarskich przedstawień. Konieczność spojrzenia na technikę malarską w kontekście narzędzia – jednego spośród wielu innych, którymi może posłużyć się twórca sztuki – przyzwoliło innym mediom na równoległe wejście w przestrzeń obrazu. W pracach Woola media graficzne, fotograficzne, rysunkowe i reprodukcyjne stwarzają obraz we wspólnym rozłożeniu sił: słowa stają się obrazami, obrazy – fotografiami, książki – obrazami...

On sam reprodukuje swoje prace, kseruje fotografie, obrabiając komputerowo odręczne szkice, a następnie nanosi je techniką sitodruku na podłoże. Wydaje książki ze zdjęciami dokumentującymi własne obrazy w taki sam sposób jak puste nocne krajobrazy – nie zważając na kompozycję czy oświetlenie. Zdjęcia prac uratowanych z pożaru w jego studio zostały pokazane w formie artystycznej publikacji (Christopher Wool, *Secession*), ale nie w formie klasycznej ekspozycji – artysta bowiem konsekwentnie unika pokazywania ich na wystawach.

Wydaje się, że Wool świadom jest niemożliwości dokumentowania obrazu za pomocą fotografii i nieprzekładalności klasycznego katalogu malarstwa jako

jakiegokolwiek jego reprezentacji. Książka okazuje się więc malarskim środkiem – poszerzeniem pola obrazu. Zdjęcie obrazu nie jest jakiegokolwiek jego reprezentacją – stać się może jedynie nowym, kolejnym wizerunkiem. Artysta lubi podkreślać, że zamiast czasownika *painting* woli określenie *picturemaking* – nie „malowanie” ale „robienie obrazu”, nie tylko nanoszenie farby na płótno, ale i stwarzanie go jako zespołu synchronicznych znaczeń i asocjacji trójwymiarowego świata na dwuwymiarowej strukturze malarskiego materiału.

FUCK THEM IF THEY CAN'T GET A JOKE

W przypadku Woola tekst działa na zasadzie własnej nietypowej logiki – wytłumia fonologiczne znaczenie dźwięku, zostawiając tylko czarny szkielet znaku pisanego. Ograniczenie kolorów do spektrum czerni oraz bieli nie tylko styka malarstwo z fotografią, ale i obrazuje popularne wówczas teorie o jego syntezie i współdziałaniu tych dwóch mediów.

W jednym z wywiadów dotyczących współczesnego postrzegania dzieł sztuki Arthur Danto przytacza ciekawe badania prowadzone w Luwrze i w kilku innych muzeach oraz galeriach, pokazujące czas zatrzymania oglądającego przed wybranymi dziełami. Przed najbardziej znanymi obrazami czas ten statystycznie wynosił 30-60 sekund. Danto opowiada o tym w kontekście performance w MoMa Museum w Nowym Jorku, przyrównując przy tym, mniej lub bardziej świadomie, działania performatywne do malarstwa. Wypowiedź ta jeszcze bardziej potwierdza ciągłą aktualność tezy Benjamin'a, który twierdził, że malarstwo nie może dostarczać przedmiotu recepcji kolektywnej (w przeciwieństwie do architektury, filmu czy performance). Pomimo że filozof ten odżegnuje się od osądzania społecznej roli malarstwa, to główny problem zauważa w momencie, w którym obraz (wg Benjamin'a wbrew swej naturze) ma być przedmiotem masowego odbioru. „[...] bo chociaż obrazy zaczęto wystawiać w galeriach i salach przed masami, to jednak nie było sposobu na to, aby masy mogły się same do recepcji kolektywnej zorganizować i kontrolować”⁷.

Taki stan rzeczy wydaje się silnie wypływać z tradycji europejskich koncepcji sztuki, obecnie coraz bardziej wypieranych przez koncepcje amerykańskie – intensywnie przekładające sztukę masom oraz zachęcające je do wypowiedzi w obrębie jej pola. Wytwarzanie komunikatu w obrębie sztuki zawsze stwarza pytanie o możliwość jego deszyfracji, należy jednak pamiętać, że obszar ten zwyczajowo unika jednoznacznych komentarzy i skrótowych wyjaśnień. Sam Wool w swoich wypowiedziach podkreśla, że chce, aby jego obrazy „pojawiały się”, a nie „były malowane”, co ustawia jego prace w świetle idei postrzegania obrazu

na płótnie jako dokumentu procesu działania wraz z przynależnymi mu pobocznymi kontekstami uzupełniającymi.

Gdy patrzymy na obrazy Woola, umieszczony na nich tekst jest przez nas jednocześnie czytany i oglądany. Cytaty i słowa wyjęte z kontekstu stają się uniwersalne w obliczu aktualnej sytuacji społecznej (*The show is over; Sell the kids*), politycznej (*hole in your head, get the fuck of my house, terrorist, paranoid*), czy codziennych spraw życiowych (*YOU MAKE ME, TRBL, DRNK, AMOK*)...

YOU MAKE ME

Proste, czarne litery na białym tle są surową i bardzo pojęciową strukturą ich obrazowej powierzchni. Komunikat „wychodzący/wydobyt” się z rzeczy nieożywionych (zwłaszcza tych, które nie są funkcjonalnymi, stworzonymi do tego maszynami) wydaje się być daleko bardziej podejrzany o dezinformację i nieokreśloność niż ta sama informacja przekazywana w postaci pisma drukowanego czy dźwiękowego. Słowa *You make me* (Zrobiłeś/stworzyłeś mnie) są rytmicznie i niemo artykułowane w kierunku patrzącego. Najpierw kierują się do artysty – potwierdzając skomplikowany status zależności pomiędzy nimi, następnie do odbiorcy (obnażając percepcyjną wyższość obrazu-komunikatu nad obrazem-malowidłem) czy w końcu do kolekcjonera lub innego właściciela wpłacającego za niego finansowy ekwiwalent i podejmującego się uwidocznienia go w kolejnych odsłonach, reprodukcjach i powieleniach.

<http://readandie.tumblr.com/>

1. Ann Goldstein, *How to paint*, New York, 1998, z książki *Wool*, 2012, wyd. Taschen.

2. *Jądra ciemności* J. Conrada jest literackim pierwowzorem filmu Coppoli *Apocalypse Now*. Cytat „Sell the house...” pojawia się w liście do żony kapitana Colby.

3. *Apocalypse Now*, reż. Francis Ford Coppola.

4. W Ameryce głównie za sprawą kultowej muzyki The Doors wykorzystanej w filmie oraz aktorom Brando/Sheen. W Polsce ukazał się zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego; słynne stało się też wykonane w ukryciu zdjęcie Chrisa Niedenthala, przedstawiające transporter opancerzony SKOT, stojący na tle billboardu reklamującego film, wiszącego na budynku kina Moskwa w Warszawie.

5. Ad Reinhard, „Ważniejsze jest to, czego malarze nie robią niż to co robią”, cyt. z książki Barbary Hess, *Ekspresjonizm abstrakcyjny*, wyd. Taschen, 2006.

6. Jim Lewis, *Fail Better*, New York, 1999, z książki *Wool*, 2012, wyd. Taschen.

7. W. Benjamin, *Dzieła sztuki w obliczu możliwości jego technicznej reprodukcji*, 1936 r. w oryginale, 1961 r. (tłumaczenie polskie).

CZY GALERZYŚCIE WOLNO SIĘ ŻENIĆ?

ŁUKASZ GORCZYCA

Czy galerzysta jest kuratorem? To pytanie zawsze wzbudza moje wątpliwości, bo przecież oba te zajęcia to dziś właściwie osobne zawody, co zresztą niejednokrotnie i dobitnie podkreślają ortodoksyjni obrońcy czystości i niekomercyjnej cnoty sztuki. Ja sam myślę o sobie jako o galerzyście, nie kuratorze, chociaż moja praca w dużym stopniu polega przecież na kuratorowaniu wystaw; fakt, przeważnie we własnej galerii. Jeśli jednak zastanowić się nieco dłużej, trudno uwolnić się od myśli, że współczesna praktyka kuratorska wiele zawdzięcza doświadczeniu galeryjnemu, a w jakiś sposób wręcz z niego się wyemancypowała. Bliska, „codzienna” współpraca z artystą, komunikowanie jego przekazu publiczności to było zrazu domeną marszandów. Z drugiej strony współczesne „kuratorkstwo” jest genetycznie związane z rozwojem publicznych instytucji sztuki współczesnej i również jako takie, w przeciwieństwie do praktyk galeryjnych, od wielu już lat obrasta rozbudowaną refleksją teoretyczną i programami edukacyjnymi (w zeszłym roku swoje 20-lecie obchodził program dyplomowych studiów kuratorskich w Bard Collage pod Nowym Jorkiem). Koło się zamyka, gdyż absolwenci tych coraz liczniejszych kursów przygotowujących do pracy w zawodzie kuratora często trafiają do pracy w prywatnych galeriach, lub wręcz sami je zakładają. Same galerie coraz częściej sięgają w swojej pracy standardów muzealnych, opracowując wystawy i publikacje naukowej jakości. O ile więc rozgraniczenie między tymi dwoma sferami praktyki staje się coraz mniej oczywiste (również ze względów ekonomicznych), o tyle nietrudno zauważyć, że w pracy galeryjnej więcej jest empirii i psychologii, a w kuratorskiej – teorii. Dlatego też czuję się zupełnie usprawiedliwiony, proponując lekką formę tego tekstu jako zbioru prywatnych intuicji wynikających z kilkunastu lat praktyki galeryjnej i uczestnictwa w międzynarodowym obiegu sztuki. Przywołuję poniżej osiem hasłowych zasad, które bynajmniej nie sam wymyśliłem, a których krótkie omówienie pozwoli może uchwycić spe-

cyfikę zawodu galerzysty, a szczególnie tego, co wyróżnia go od klasycznej roboty kuratorskiej.

1. NIGDY NIE SYPIAJ ZE SWOIMI ARTYSTAMI

Galeria to nie tylko przestrzeń wystawiennicza i lepszy lub gorszy program, ale też sytuacja społeczna. Współpracujący z galerią artyści albo znają się nawzajem „od zawsze”, albo szybko nawiązują kontakt przy okazji różnych aktywności galerii. Ale to osoba galerzysty jest spoiwem, często bardzo różnorodnej pokoleniowo i charakterologicznie grupy. Co oczywiste, artyści są szczególnie czuli na to, czy galeria zapewnia im dostateczną uwagę i opiekę, czy nie faworyzuje jednych kosztem drugih (artyści jak normalni ludzie bywają wyjątkowo zazdrośni o cudze sukcesy). I chociaż nie słyszałem dotąd, aby gdziekolwiek powstał związek zawodowy artystów jakiejś galerii (w Rastrze pojawił się kilka lat temu taki pomysł), to wypadki rozwiązania galerii z powodu grupowego odejścia artystów są znane (nawet w Polsce). Rolą galerzysty jest więc dbanie o właściwe proporcje i dynamikę wewnątrz reprezentowanej grupy. Dlatego też często zdarza się, że o nawiązaniu lub rozwiązaniu współpracy z artystą decydują nie tylko jakości artystyczne, ale też względy charakterologiczne, poziom rozwoju jego/jej kariery, adekwatność do pozycji i profilu galerii.

2. KUPUJ (PRACE) SWOICH WŁASNYCH ARTYSTÓW

To zdanie powtarzają sobie młodzi galerzyści i wbrew pozorom nie jest to cyniczna rada podpowiedziana przez starszych kolegów, ale świadectwo zdrowej ambicji. Każdy projekt galeryjny niejako z definicji powinien być obliczony długofalowo. Umiejętność wyszukania młodych artystów i doprowadzenie ich po kilku czy kilkunastu latach do pozycji uznanych, międzynarodowych gwiazd (i odpowiednich temu poziomowi cen ich prac) jest największym powodem do dumy i sławy galerzysty. Artyści (obok ko-

lekcjonerów) to największy kapitał każdej galerii, ich sukces jest sukcesem galerii. Dlatego też w bieżącej pracy z artystami, a szczególnie przy jej początku, należy cały czas myśleć w dłuższej perspektywie, zastanawiać się nad tym, co będzie za rok, dwa, pięć lub dziesięć. „Zobaczymy za 10 lat” – taki był sens słów kuratora nowojorskiego MoMA, który odwiedził naszą warszawską galerię mniej więcej 8 lat temu. Z każdym kolejnym rokiem pracy moja ówczesna złość zamienia się w coraz większą satysfakcję. Bo każdy kolejny rok działania w międzynarodowym obiegu wielokrotnie renomę galerii i artystów. Trafne inwestycje, a przede wszystkim konsekwencja spłacają się hojnie. Żeby jednak dotrzeć do tego szczęśliwego momentu, trzeba często wykazać się niezłomną, kuratorską cierpliwością. Kolejna zasada brzmi bowiem...

3. POKAZUJ TO SAMO AŻ DO SKUTKU

Galerzysta stoi murem za swoimi artystami, a w przekonaniu o wartości ich sztuki musi wykazać się wytrwałością. Prowadzenie własnej galerii to radykalna forma krytyki towarzyszącej, jak niegdyś nazywano szczególnie związek artysty i krytyka apologety. Galerzysta nie tylko, jak krytyk, towarzyszy artyście dobrym słowem (a czasem złym, jeśli to przysłuży się wspólnej sprawie), ale angażuje w tę relację całą swoją pracę i pieniądze. To w istocie przydaje galerzyście wiarygodności w oczach kuratorów, krytyków czy muzealników i często to właśnie niezłomny upór galerzysty, jego wieloletnia konsekwencja w lansowaniu wybranego artysty przesądzą o sukcesie. Czas jest sprzymierzeńcem dobrej sztuki, dlatego mając w ręku rzeczy wybitne i wybitnie niedocenione, nie należy zrażać się brakiem szybkich i spektakularnych efektów, ale cierpliwie obstawać przy swoim i pokazywać to samo wielokrotnie, aż do skutku.

4. CHODŹ NA WERNISAŻE I IMPREZY

Już co najmniej 40 lat temu artyści opisywali model sieci jako efektywny sposób budowy alternatywnych obiegów sztuki. W praktyce, system galeryjny opiera się dziś na sieci kilkuset najbardziej aktywnych galerii rozsianych po całym świecie. Mimo że uczestników międzynarodowego obiegu artystycznego można liczyć w dziesiątkach tysięcy, w istocie świat sztuki jest mały – wszyscy znają się nawzajem, a przynajmniej do tego zmierzają. Funkcjonujemy w świecie internetu i networkingu, ale cały czas kultywowana jest również jego tradycyjna forma. Wernisaże najważniejszych wystaw typu biennale gromadzą cały ten międzynarodowy tłum, a powernisażowe kolacje, imprezy i party (urządzane również przy okazji najważniejszych targów sztuki) są miejscami nawiązywania kluczowych kontaktów wspomagających z czasem działalność zawodową. Dotyczy to w równym stopniu galerzystów, jak kuratorów i artystów.

5. ZAWSZE BIERZ TAKSÓWKĘ

Tę zasadę zawdzięczał koleźce, który ukończył jeden z najlepszych kursów kuratorskich w amsterdamskim De Appel. Przywołał ją jako główną lekcję wyniesioną z tej prestiżowej szkoły. Jako taka brzmi nieco absurdalnie, a dla młodych adeptów zawodu może dodatkowo wiązać się z poważnymi

wyrzeczeniami finansowymi (zwłaszcza podczas zagranicznych wояжy). W praktyce, okazuje się jednak zaskakująco pomocna, błyskawicznie bowiem przypomina o tym, co najważniejsze: każdy kurator musi oglądać tyle sztuki, ile tylko możliwe, i to samo dotyczy galerzysty. Czasem, w gorące wernisażowe wieczory, podczas otwarć biennale czy targów sztuki, trzeba błyskawicznie przemieszczać się z miejsca na miejsce, aby zdążyć wszędzie, gdzie dzieje się coś potencjalnie ważnego. Sztuka opiera się na wyjątkowych postaciach, niepowtarzalnych dziełach i jednorazowych wydarzeniach. Tych przeoczonych, spóźnionych i straconych spotkań nie zastąpią godziny spędzone w autobusach i tramwajach na lekturze książek czy magazynów. Mobilność stała się jednym z kluczowych parametrów praktyki artystycznej, galeryjnej i kuratorskiej. Taksówki, samoloty, pociągi są nieodzownymi narzędziami galerzysty w pogoni za tym, co dzieje się w sztuce, i w wyścigu o to, aby być pierwszym w pracowni kolejnych, najbardziej obiecujących i utalentowanych artystów.

6. NIGDY NIE ZABIERAJ ARTYSTÓW NA TARGI SZTUKI

Targi sztuki to miejsca przekłete – właściwie mało kto dobrze znosi towarzyszące im napięcie, wyczerpujące dni spędzane na stoisku i nie mniej intensywne imprezy wieczorne. To wbrew pozorom dosyć hermetyczne, stricte branżowe wydarzenia i szczerze mówiąc dziwię się tzw. zwykłej publiczności wypełniającej szczelnie targowe korytarze w Madrycie, Bazyli czy Londynie. Trudno wskazać bardziej nużący i przytłaczający sposób prezentacji sztuki – w setkach idealnie podobnych do siebie boksów. Dla galerzysty to ważny moment sprzedaży i promocji nowych prac, ale też, zwłaszcza w oczach artystów i osób postronnych, miejsce nacechowane symbolicznie. Przypomina ono, że podstawową funkcją galerii jest sprzedawanie, i ostatecznie to sukces komercyjny jest głównym miernikiem powodzenia galerii. Nie sztuka stworzyć dobry program, sztuką jest dobrą sztukę dobrze sprzedać. Intuicyjnie artyści unikają targów, bo to sztucznie wykreowana przestrzeń, w której pragmatyka handlu i rynku zdecydowanie dominuje nad dziełami i subtelnymi sensami sztuki. Najbardziej przy tym dokuczliwe jest dla artysty naoczne doświadczenie skali produkcji artystycznej i jej powtarzalności. Na stoiskach targowych – paradoksalnie – sztuka traci swoją wyjątkowość, zamienia się w utowarowione artefakty w kilku gatunkach: wiszące na ścianie, wolno stojące lub wyświetlane. Standardowa struktura architektoniczna targów i powtarzalność prezentacji poszczególnych galerii jest w stanie wpędzić w depresję nie tylko artystę. Z drugiej strony, jego ewentualna pomoc przy aranżacji stoiska okazuje się na ogół złudna, bo naprawdę niezmiernie trudno w formacie targowego stoiska uzyskać prawdziwie artystyczną jakość ekspozycji, a jeszcze trudniej zrobić to z pozytywnym komercyjnym skutkiem. Chrońmy artystów przed targami, choć każdy z nich powinien choć raz zmierzyć się z ich doświadczeniem – po to by nigdy więcej nie mieć pokusy tam się wybrać.

7. WYBIERAJ ARTYSTÓW NAKRĘCONYCH NA SUKCES

Nicholas Logsdail, jeden z legendarnych angielskich galerzystów, założyciel

londyńskiej Lisson Gallery, zapytany jakiś czas temu o kryteria wyboru artystów, wymienił tę właśnie cechę jako podstawową. Artysta musi chcieć odnieść sukces. Kiedy kilkanaście lat temu sami zakładaliśmy galerię, nawet nie przeszło mi przez głowę, żeby o tym myśleć. Wiara (młodych) galerzystów w artystów jest ślepa i potrafi góry przenosić, ale wystarczy kilka lat ciężkiej pracy, żeby zrozumieć trafność słów Logsdaila. Za jego szczerą deklaracją kryją się przynajmniej dwa bardziej ogólne spostrzeżenia co do natury artysty i specyfiki współczesnego, rozrastającego się we wszystkich kierunkach świata sztuki. Po pierwsze, determinacja artysty jest podstawowym i najważniejszym motorem jego kariery. Bez niej i bez głębokiego, graniczącego z pewnością siebie przekonania o wartości własnej pracy artysta jest niezdolny do ciężkiej, systematycznej pracy, która to z kolei, cóż za rozczarowanie, jest również i w tym zawodzie (warto zapamiętać to pięknie dwuznaczne słowo) warunkiem sukcesu. Po drugie, świat pełen jest utalentowanych geniuszy, artystów czarujących wdziękiem osobistym i inteligencją, autorów błyskotliwych i mądrych prac. Niestety, w skrajnie konkurencyjnym i selektywnym systemie, jakim jest współczesny przemysł artystyczny, dobra sztuka już nie wystarcza. Oprócz wspierających ją galerzystów, kolekcjonerów czy kuratorów musi za nią stać murem sam artysta: przewrażliwiony na jej punkcie i chorobliwie ambitny. Wybory dokonywane przez galerzystów wykraczają więc na ogół poza ocenę jakości artystycznych i wkraczają na nie mniej płynny grunt psychologii. Dlatego też...

8. NIGDY NIE ŻARTUJ PRZY ARTYSTYCIE Z JEGO SZTUKI

Wielokrotnie z niedowierzaniem tego próbowałem, w końcu już tylko z czystej przekory i reguła zawsze się sprawdza. Nawet artyści o autoironicznych skłonnościach, obdarzeni nieprzeciętnym poczuciem humoru i z upodobaniem kultywujący żarty w sztuce, nie znoszą dowcipów na temat swoich własnych prac. Należy to uszanować, bo brak dystansu wobec własnej sztuki może mieć głębszy, strategiczny sens (patrz pkt 7). Przede wszystkim jednak (i wbrew pokusie) galerzysta winien unikać takich żartów wobec artystów, z którymi współpracuje. Efektywność współpracy opiera się bowiem na wzajemnym zaufaniu (wbrew obiegowym wyobrażeniom, nikt w tym środowisku umów nie podpisuje). Zaufanie do galerii buduje się na przekonaniu artysty, że jego sztuka jest tu właściwie rozumiana i kontekstualizowana, a galerzysta potrafi nie tylko sprzedawać, ale też często lepiej od niego samego wyjaśnić „martwemu zajmowi sens obrazów”. W pracy galerii właściwa komunikacja tego, czym jest sztuka danego artysty, do czego jest podobna i co czyni ją wyjątkową, to jedna ze strategicznych umiejętności i klucz do sukcesu. Galerzysta to niejako osoba podwójnego zaufania – raz ze strony artystów, dwa – kolekcjonerów. Jedni i drudzy zaś traktują sztukę śmiertelnie poważnie.



Powyższe uwagi nie wyczerpują oczywiście złożonej problematyki pracy z artystami w systemie galeryjnym. To raczej, jak zaznaczyłem na wstępie, na polu anegdotyczna próba ukazania skali rozbieżności i podobieństw między praktyką kuratorską a codzienną pracą galerzysty. Każda galeria ma swoją specyfikę, co wynika wprost z osobowości i strategii właścicieli. Szereg z nich, o czym też już wspomniałem, to ludzie z doświadczeniem lub wykształceniem kuratorskim (ew. krytycznoartystycznym), którzy w pracy galeryjnej pozostają wierni intelektualnemu etosowi pracy. Na koniec chciałbym więc wspomnieć o szczególnym projekcie, który powstał

w takim właśnie środowisku. W naszej rastrowej perspektywie autorefleksja zawsze stanowiła ważny element kondycji galerii, stąd różne pomysły na przedsięwzięcia przełamujące rutynę czy standardowy zakres pracy prywatnej galerii. Stąd pomysł na serię projektów Villa Raster (www.villaraster.com), ale też udział w oryginalnym aliansie czterech galerii pod nazwą The Fair Gallery (gb agency, Paryż; Hollybush Gardens, Londyn; Jan Mot, Bruksela oraz Raster, Warszawa). W ramach tego nieformalnego porozumienia, wspólnie z amsterdamskim De Appel, powstał pierwszy tego typu, roczny kurs edukacyjny dla przyszłych galerzystów – Gallerist Programme (<http://www.deappel.nl/info/38/>). Czy to krok w stronę akademickiej instytucjonalizacji zawodu czy raczej efemeryczna próba przepracowania jego współczesnej kondycji w kontekście dokonujących się na rynku sztuki przeobrażeń (boom prywatnych muzeów, agresywne projekty kolekcjonerstwa inwestycyjnego, hybrydalne struktury łączące działalność komercyjną i non profit, rozrost instytucji targów sztuki)? Sam jestem bardzo ciekaw!

ŁOWIECKI DRESZCZ

ANTONI BEKSIĄK

Nagrania terenowe (*field recordings*) to zjawisko, które w ostatnich latach zyskało ogromną (oczywiście relatywnie) popularność. Pierwotnie termin ten oznaczał nagrania dokonywane poza studiem, w szczególności w etnomuzykologii (począwszy od końca XIX wieku), w przypadku której rejestracja studyjna bywa tyleż niemożliwa co niepożądana. Nieco później, w uzupełnieniu *foley art* (limitowania odgłosów na potrzeby kina), rozpoczęto gromadzenie na taśmie efektów dźwiękowych. Dziś stosuje się ten termin przede wszystkim w odniesieniu do zapisów środowisk dźwiękowych rozmaitych miejsc – wytworzonych tyleż przez naturę, co cywilizację – poddanych (lub nie) rozmaitym zabiegom studyjnym. Przeobraża się on zatem z określenia technicznego w nazwę gatunkową.

Jest to mimo wszystko zjawisko na tyle nowe, że Richard Henderson w swoim *Elementarzu nagrań terenowych* („The Wire”, czerwiec 2008) wybiera niemal wyłącznie muzykę tradycyjną (etniczną), wyjątkowo uzupełnioną o nagrania aury dźwiękowej, np. dżungli amazońskiej. W etnomuzykologii jednak – jako się rzekło – rejestracje często bywają zarazem zapisami środowiska dźwiękowego, w którym zdarzenie się odbywa: granica się zaciera. „Zależnie od upodobań, owady, jakie często wtórują na tych nagraniach, są albo nieznośnie natrętne, albo zapewniają przepustkę do nieba *musique concrète*”. Podobnie bywa z akustyką przestrzeni, w jakiej sytuacja muzyczna się dzieje.

W języku angielskim używa się także terminu *phonography*: „dosłownie przetłumaczony nie mówi nic więcej, niż: pisanie dźwięków” (Joel Smith). „Dla wielu fonografów¹ – to Dallas Simpson – najważniejsze jest skupienie na pejzażu dźwiękowym – środowisku czystego, akustycznego dźwięku [...]. Dźwięk danego miejsca to całość licznych procesów: życiowych i fizycznych (materialnych), historycznych i współczesnych, politycznych, społecznych, kulturowych i duchowych, ekonomicznych, ekologicznych, geograficznych i meteorologicznych.

Jeśli nikt nie słucha, dźwięk się wydarza, ale nie ma odbioru [...]. i, rzecz jasna, nie ma wartościowania owego pejzażu dźwiękowego”. Kiedy słuchamy szumu morza, lasu, śpiewu ptaków, to nikt inny,

a nasz umysł układa słyszane dźwięki w muzycznym porządku, jak mówił Andrzej Rakowski na zajęciach (jeśli mnie pamięć nie myli) z filozofii muzyki.

A więc: słuchanie nagrań jako dokumentacji *genius loci* czy doszukiwanie się (stwarzanie) sensów muzycznych? Pozostaje to – jak często ze sztuką dźwięku bywa – sprawą otwartą, mnogością niuansów pomiędzy semantycznym traktowaniem zarejestrowanych dźwięków a ich wyabstrahowaniem w sztukę absolutną. „Muzyka [instrumentalna] to klasyczny przykład [...] przetworzenia przez kontekst. Słyszymy więc »muzykę« raczej niż zbiór dźwięków wydanych przez określone, rozpoznawalne instrumenty” (Simpson).

Czy (pół)przypadkowy bieg zdarzeń (dźwiękowych) środowiska może stać się fabułą (muzyczną)? Claude Debussy miał grywać impresje z paryskich ulic; sto lat później Manon-Liu Winter w *Zeitschnitte* dopisuje partię fortepianu do rejestracji pejzażu dźwiękowego. „Pół”, bo przecież aktywność zwierząt w cyklu dobowym albo rozkładowy ruch tramwajów na miejskim skrzyżowaniu trudno nazwać czysto stochastycznym. Zresztą... jak to jest z tymi zwierzętami? Wiele przypadków z historii muzyki wskazuje, że genialni muzycy niekoniecznie muszą być tytanami intelektu. Muzyka, w pewnych kluczowych swoich aspektach, rozgrywa się w sferach umysłu, których współczynnik IQ nie obejmuje. (To oczywiście świadczy też o nieadekwatności naszego rozumienia intelektualizmu). Nie widzę zatem przeciwwskazań, by ptaki, choć nie wytworzyły cywilizacji, miały zdolność tworzenia wspaniałej muzyki.

Podsumowując słowami Simpsona: „Jest powszechnie dostępny i najogólniej »darmowy« (z wyjątkiem posiadłości prywatnych), abstrahując od wysiłku dotarcia w dane miejsce. Doświadczenie dźwięku środowiskowego jest znacznie chętniej uznawane niż miriady stylów muzycznych, które budzą ekstremalne reakcje w wyniku osobistych upodobań. Sztuka pejzażu dźwiękowego jest przystępna uniwersalnie, przekracza uprzedzenia w zakresie wartościowania wpływające z osobistego gustu muzycznego”.

Aczkolwiek rejestracje „kuriózów dźwiękowych” stały się składnikiem rynku płytowego od czasów patofonu, a pod koniec lat 40. adoptowano dźwięki konkretne jako pełnoprawny materiał muzyczny, za przełomo-



CHRIS WATSON PODCZAS NAGRAŃ TERENOWYCH, ŹRÓDŁO: ARS ELECTRONICA ARCHIVE



wą, stylotwórczą uważa się płytę Luca Ferrariego z roku 1970. Ferrari, student Cortota, Honeggiera i Messiaena, został do tego stopnia pochłonięty przez zagadnienia rejestracji dźwięku, że stały się one dla niego tematem artystycznym *per se*. Kompozycja *Presque Rien No. 1*, wydana przez noliwą wytwórnę Deutsche Grammophon, to nagrania dźwięków jugosłowiańskiej wioski ułożone w nieprzerwaną, dwudziestominutową narrację, „nie zawierającą żadnych wyraźnych »muzycznych« dźwięków”. Reakcją był „szok, a następnie olśnienie” („Other Minds”).

Za kanoniczną pozycję gatunku uznawany jest też wspomniany w numerze 15 album *Weather Report* (2003) Chrisa Watsona, jednego z założycieli brytyjskiej formacji Cabaret Voltaire. Obejmuje trzy 18-minutowe utwory, powstałe z nagrań zarejestrowanych w Kenii, Szkocji i Islandii, które autor opracował techniką kompozytorską „kompresji (komprymacji) czasowej”, zagęszczając zdarzenia bez zerwania ciągłości. Nagranie islandzkiego lodowca Vatnajökull jest ponadto inkarnacją kolejnego istotnego aspektu nagrań terenowych: „przykładania mikrofonu tam, gdzie nie możesz przyłożyć ucha”.

Dzisiejszy dostęp do niedrogich rejestratorów dźwięku typu *solid state* (bez części ruchomych) umożliwił lawinowy rozwój nurtu *field recordings*. A jednak, mimo Ferrariego, Watsona, a nawet Glenna Goulda (choć *Solitude Trilogy* bliżej do sztuki radiowej), pozostaje w dużym stopniu poza obiegiem współczesnej twórczości kompozytorskiej ze względu na ową artystyczną ambiwalencję. Podczas rozmowy z Xiaogangiem Ye, chińskim kompozytorem, a zarazem – tak to chyba należy ująć – partyjnym decydem ds. muzyki współczesnej, spowodowałem niemal konsternację, kiedy wspomniałem nieznane mu wydawnictwo muzyki współczesnej z Chin (z Hangzhou²), Post-Concrete, specjalizujące się między innymi w nagraniach terenowych i mające ustaloną pozycję w międzynarodowych mediach specjalistycznych.

Christopher DeLaurenti mówi: „Nagrania terenowe wymagają, by dokumentalista stał się wyznawcą niepewności. [...] Cienią wyjątkowy zbieg okoliczności, pociągającą przypadkowość polifonii surowego audio, ale pragnę także, by niektóre z moich nagrań terenowych niosły w sobie piętno aktu łowieckiego: słuchowe safari. Safari słuchowe przekazuje słyszalny dramatyzm polowania na dźwięk w niestabilnym, może nawet niebezpiecznym środowisku. W tym celu staram się zawrzeć – a kiedy trzeba, podkreślić – nieunikniony wpływ i obecność dokumentalisty oraz jego narzędzi zarówno w terenie, jak w studio. Ruszam na dźwiękowe safari po łowiecki dreszcz”.

Tegoroczne „Sacrum Profanum” obejmuje program *Field Recordings* zespołu „Bang on a Can” złożony z kompozycji inspirowanych zjawiskiem nagrań terenowych. No i może warto jeszcze wspomnieć, że od lat 50. zbieracze dźwięków są wyznawcami urządzeń szwajcarskiej firmy Nagra, założonej przez zmarłego w tym roku polskiego inżyniera, Stefana Kudelskiego.

1. Zdaję sobie oczywiście sprawę z innego znaczenia słowa fonografia w języku polskim.

2. Aczkolwiek źródła podają także Berkeley w Kalifornii, Pekin, Tajpej.



SELINE BAUMGARTNER, *TO ZALEŻY*, 2008, FOTO JAROSŁAW BARTOŁOWICZ



O MIEŚCIE I FESTIWALU

z ANETĄ SZYŁAK rozmawiała AGNIESZKA DELA-KROPIOWSKA

Jak narodziła się koncepcja tegorocznego festiwalu Alternativa? Dlaczego miasto?

Jest to naturalna odpowiedź na zmiany zachodzące w naszym otoczeniu, na mającą powstać nową dzielnicę. To kluczowe pytań o miasto w momencie, gdy ścisłe śródmieście Gdańska ma szansę powiększyć swoją powierzchnię w tak znaczącej skali. Jednocześnie myślę, że odpowiadamy tu na zapotrzebowanie społeczne, bo trwa właśnie bardzo gorąca debata nad rozwojem nie tylko naszego miasta, ale miast w ogóle. Mieszkańcy sięgają po swoje prawo do stanowienia o mieście. Staramy się więc dostarczać wiedzy, idei, form i wzorów, które tego dotyczą.

Ponadto uważny obserwator zauważy, jak poszczególne tematy Alternativ są ze sobą powiązane. Najpierw zajmowaliśmy się zagadnieniami pracy, czasu wolnego i formy potocznej, potem materialności naszego otoczenia. Pytanie o to, w jaki sposób ta materia się przekształca, jest kolejnym zagadnieniem stawianym przez Alternativa.

Która z prac/koncepcji artystycznych eksponowanych w ramach festiwalu zaintrygowała Panią najbardziej w kontekście odkrywania miast, budowania ich wizji przyszłości?

To pytanie trudne o tyle, że budując wystawę zbiorową, zastanawiam się nad tym, jakie pole wytwarza się poprzez sąsiedztwo prac, niejako tarcie pomiędzy nimi. Usunięcie którejkolwiek pracy powoduje przesunięcie sensów. Podobnie jest z wyróżnieniem. Dlatego proponuję przyglądać się tym relacjom i znaczeniom, jakich możemy się doszukać. Jednym z tropów jest czas.

Jakie miasto jest dla Pani idealnym?

Nie ma takiego miasta. Ale miasto przyjazne dla mieszkańca to takie, które sprzyja pieszym, pozwala łatwo przemieszczać się rowerem, ma dogodny transport publiczny, wystarczająco dużo zieleni i terenów rekreacyjnych, pozwala w okolicy bliskiej miejsca zamieszkania robić niekłopotliwe zakupy, dotrzeć do szkoły czy przedszkola i są to czynności, które nie wymagają samochodu. Miasto, w którym zabudowa sprzyja życiu wspólnotowemu, uczestnictwu w kulturze i edukacji i nie stawia barier dzieciom, osobom starszym czy o ograniczonej sprawności. Jest estetyczna, ciekawa i pozwala nam cieszyć się miastem. Stanowi nasze naturalne środowisko, nie zaś barierę nie do przebycia.

Myśląc o planowaniu współczesnych przestrzeni publicznych, o czym nie można zapomnieć?

O przyjemności zamieszkania i uczestniczenia. Miasto powinno dawać nam radość przebywania.



Jak Gdańsk odpowiada na uniwersalne problemy światowych metropolii?

Uniwersalne problemy nie istnieją. One zawsze są specyficzne dla miejsca.

Czy zmiany w Stocznii (jej kryzys) mogą wpłynąć na sytuację Instytutu Sztuki Wyspa?

Pamiętajmy, że Stocznia to zjawisko kulturowe, jej teren tylko częściowo pokrywa się z dzisiejszym zakładem pracy. Mam nadzieję, że powołanie na tym terenie parku kulturowego wspomogłoby ochronę dziedzictwa stocznianego i ochroni to, co dla unikalnego pejzażu Gdańska jest najważniejsze, bo tylko tak podtrzymamy rzeczywistą więź z tym niezwykłym, ale okaleczonym i zagrożonym miejscem. Kryzys zaś w samym zakładzie może znacząco wpłynąć na otoczenie społeczne, a zatem też na sytuację instytutu, ale też zmusza nas do myślenia o tym, jak zmieni się nasza rola i funkcja, kiedy te zmiany już nastąpią.

Na ile Stocznia jest nadal skupiskiem ważnych idei?

Miejsce, które się zmienia, zawsze umożliwia generowanie nowych idei.

Czy sztuka angażująca miejsca związane ze Stoczną zmieniła Gdańsk? Czy to utopia?

Oczywiście, że zmieniła. Gdyby nie szereg projektów, które zmieniły sposób mówienia o Stocznii, takich jak „BHP”, „Strażnicy Doków”, „Subiektywna Linia Autobusowa” czy „Polityczni dizajnerzy”, nie powstałby klimat zainteresowania Stoczną na nowy sposób i jej naturalnego powiązania z językiem sztuki, z jakim mamy do czynienia dzisiaj. Uzbieraliśmy, jak sądzę, kapitał wiarygodności pozwalający na powołanie Alternatyw. Udało się też powołać Radę Interesariuszy Młodego Miasta, która zajmuje się negocjowaniem przyszłości Młodego Miasta pomiędzy podmiotami o różnych poglądach i interesach. To skomplikowane zadanie, ale jednak działa i przynosi rezultaty.

Gdzie jest miejsce dla współczesnej sztuki w kontekście mieszkańców metropolii? Czy kuratorzy wychodząc poza instytucje z projektami artystycznymi oswoiili już przeciętnego mieszkańca miasta ze sztuką, czy nadal jest to rodzaj procesu edukacyjnego?

Obecnie w miastach jest sporo projektów w przestrzeni publicznej, o różnej niestety jakości, wynikających z rozumienia miasta jako pola rozrywki. Nie oznacza to jednak automatycznie rzeczywistego zbliżenia do pola sztuki, ani też rzeczywistego uczestnictwa w sprawach miasta. Poszczególne przypadki trzeba by rozpatrywać osobno. Muszę przyznać jednak, że publiczność wciąż się rozrasta i – co ciekawe – różnicuje, ale proces edukacyjny nigdy się tak naprawdę nie kończy, bo i publiczność wciąż się zmienia, więc kiedy to możliwe, staramy się docierać z różnymi formami edukacyjnymi do różnych grup odbiorców. Z tego względu np. tegoroczne Alternativa mają bardzo bogaty i zróżnicowany program edukacyjny. Ale są też inne formy pracy z mieszkańcami, dla przykładu obecnie zaangażowaliśmy się z mieszkańcami sąsiednich ulic: Jaracza i Robotniczej, we współpracy z Europejskim Centrum Solidarności, w rewitalizację naszego kwartału. Regularnie spotykamy się, uzgadniamy nasze priorytety. Powstał też Komitet Wdrażający w sprawach „naszej” części Młodego Miasta. Wychodzimy więc w przestrzeń wspólną z inicjatywami, które polepszają warunki zamieszkania w tym rejonie. To wykracza poza tradycyjnie rozumiane pole sztuki czy instytucji sztuki. Dlatego mi się podoba.

LAWRENCE ABU HAMDAN, *MARSZE*, 2008, FOTO JAROSŁAW BARTOŁOWICZ

ZBIGNIEW LIBERA, *LEKCJA HISTORII*, 2012, FOT. JAROSŁAW BARTOŁOWICZ



ŁUKASZ KROPIOWSKI

LOKALIZACJE I DYSLOKACJE

Przestrzeń 55. Biennale Sztuki w Wenecji

PAWILON CYPRU I LITWY, NA PIERWSZYM PLANIE INSTALACJA GABRIEL LESTER *COUSINS*, NA DRUGIM PLANIE DEXTER SINISTER, *WORK-IN-PROGRESS* (TABLICA WYNIKÓW), MATERIAŁY PRASOWE PAWILONU LITWY



„Gdy początkujący studenci aktorstwa po raz pierwszy przybywają na moją uczelnię, dostają zadanie znalezienia sobie na terenie kampusu miejsca, które mają oswoić – tak aby mogło się z niego wyłonić przedstawienie. [...] Dziesięć dni później studenci mają przenieść swoją »sztukę« do sali teatralnej. Wtedy dzieło nieuchronnie umiera”¹.

Tę „nauczkę”, którą daje studentom David Wiles, mimo że odnosi się do przestrzeni teatralnej, warto mieć na uwadze pisząc o 55. Biennale Sztuki w Wenecji. Przede wszystkim dlatego, że działanie w przestrzeni tzw. pawilonów narodowych wzbudza podejrzenia, niechęć i opory wielu artystów. Również ze względu na koncept biennale – „Pałac encyklopedyczny” – w pewnym stopniu odnoszący się do pomysłu monumentalnego przemieszczenia – zamknięcia próbek wszelakiej ludzkiej wiedzy w pewnej wydzielonej przestrzeni ekspozycyjnej. W końcu, dlatego że w moim odczuciu najciekawsze realizacje tegorocznego biennale poszły właśnie tropem badania „przemieszczania” w przestrzeni: przeszczepiania idei na nowy (obcy) grunt, podkreślania pracy w określonym miejscu (lub poza nim) i analizy przestrzeni performującej, będącej „współwykonawcą”.

Najbardziej wyrazistym przykładem projektu akcentującego efekty przeniesienia – w tym przypadku sztucznego „zaszczepiania” – jest projekt *Intercourses* duńskiego artysty Jaspiera Justa. Z architekturą pawilonu narodowego Just obszedł się dosyć obcesowo, stawiając budynek w stan remontu. Pawilon został otoczony tandetnymi ścianami z gazobetonu, niewieczącymi dostojność „antycznej” kolumnady (samej w sobie prezentującej się nieco absurdalnie). Do sal wystawowych wchodzi się „od zaplecza”, mijając deski, drabiny, kable i ogólnie niechlujnie otoczenie ze sporą ilością kurzu. Zwiedzającego kierują strzałki wydrapane na budynku. Natomiast wyjście z ekspozycji prowadzi przez zawalony elementami montażowymi „magazyn”. Wewnątrz artysta prezentuje bambusy rosnące pod fioletowym światłem lamp wspomagających proces fotosyntezy oraz pięciokanałową projekcję – czarno-białe, powoli przesuwające się kadry ukazujące kopię Paryża usytuowaną na przedmieściach chińskiego miasta Hangzhou. Projekcje, mimo swoistego piękna i perfekcji, kontynuują klimat pustki, rozpadu i absurdalności, choć stwarzają również poczucie oczekiwania na coś bliżej nieokreślonego. Po widmowym „Paryżu” poruszają się (choć może słowo „snują” byłoby bardziej adekwatne) czarnoskórzy francuscy aktorzy. Widmowość potęguje dźwięk wiatru dmącego w puste butelki zamurwane w ścianach domów – podobno tradycyjna kara duńskich murarzy, niezadowolonych z gaży, dająca efekt „nawiedzonego domu”.

Podsumowując: do przeszczepu Paryża zostają przeniesieni Francuzi z rodowodem nawiązującym do agresywnych praktyk „zaszczepiania” kultury. Całości dopełnia chiński przeszczep w duńskim pawilonie – intensywnie rosnące rządy bambusa oraz duński folklor w chińskim Paryżu – nawiedzone



2

butelki po piwie. Dostyć zjadliwie to wszystko prezentuje się w przestrzeni „pawilonu narodowego”. *Stosunki* to pastisz prestiżowych prezentacji „dorobku kultury”. Artysta wyrwane z kontekstu elementy kompresuje lub rozdyma a następnie łączy w karkołomną układankę, niemożliwą do ułożenia, gdyż mieszającą skalę, poziomy i wartości, dając poczucie kuriozalnej dyslokacji.

Zagadnienie przemieszczenia w dużym stopniu wykorzystuje również praca *The Workshop* Gilada Ratmana prezentowana w pawilonie izraelskim. Tu także mamy do czynienia z wielokanałową projekcją i destrukcyjną interwencją w architekturę pawilonu. Poszczególne prezentacje wideo prowadzą od jerozolimskich wzgórz, gdzie grupa osób wchodzi w rozpadlinę, przez podziemny tunel, aż do przestrzeni pawilonu, do którego Izraelczycy robią podkop – w podłodze sali wystawowej pozostaje spora dziura i porzucane resztki skał. Kolejne odsłony projekcji ukazują tytułowy warsztat – uczestnicy akcji rzeźbią gliniane autoportrety i instalują w nich sprzęt rejestrujący dźwięk. Następnie próbują nadać poza- czy ponadjęzykowy

„komunikat”, co owocuje serią dosyć przerażających gardłowych odgłosów emitowanych nad rzeźbami. Rejestrowane dźwięki na szczęście trafiają do DJ’a, który pracuje nad estetyką „porozumienia”, tworząc muzykę ze zmiksowanych głosów.

Forma projekcji i glinianych rzeźb, które również są prezentowane na wystawie, jest wyjątkowo irytująca. Drażni infantylna narracyjność i nachalna „naturalna” ekspresja artystyczna. Naiwna prostolinijność „przejścia”, utopia wypracowania w przestrzeni pawilonu „ponadnarodowego” języka przez przeniesioną tam reprezentacyjną „społeczność” to wszystko zdaje się ironicznym komentarzem optymistycznych założeń Biennale. Autoironicznym odniesieniem jest też rola DJ’a – sarkastyczny symbol artysty zaangażowanego w trudny i doniosły projekt, który w miarę możliwości uprzyjemnia i estetyzuje.

Kolejnym projektem, którego punkt wyjścia stanowi kategoria „przemieszczenia”, jest *Polar Eclipse* Tavaresa Strachana w pawilonie Bahamów. Artysta już na wejście bardzo dobitnie wyraża zainteresowanie zagadnie-



2., 3. JESPER JUST, *INTERCOURSES*, PAWILON DANII, ZDJĘCIE ARTPUNKT

niem przynależność do danego miejsca: trzy neony witają zwiedzających stwierdzeniami: *I Belong Here, You Belong Here, We Belong Here*, ale ich rozczłonkowana, rozpadająca się struktura zdaje się negować prosty komunikat. W dalszej części ekspozycji Strachan prezentuje m.in. swoją podróż na biegun północny, gdzie zatyka własną flagę (niemożliwy akt ponownego „odkrycia” zestawiony z pierwszą wyprawą na biegun z początku zeszłego stulecia), bryły lodu z Alaski, które pierwotnie przetransportował do podstawówki w Nassau na Bahamach i utrzymywał w stanie zamrożenia dzięki energii słonecznej (praca o symptomatycznym tytule *Przestrzeń pomiędzy tym, co mamy, a tym, co chcemy*), eksplodującą postać astronauty (a może nurka głębinowego?). Salę wypełnia śpiew dzieci z Bahamów cieszących się z 40. rocznicy niepodległości swojego kraju (szkolny chór przyjechał do Wenecji i został nagrany w przestrzeni pawilonu).

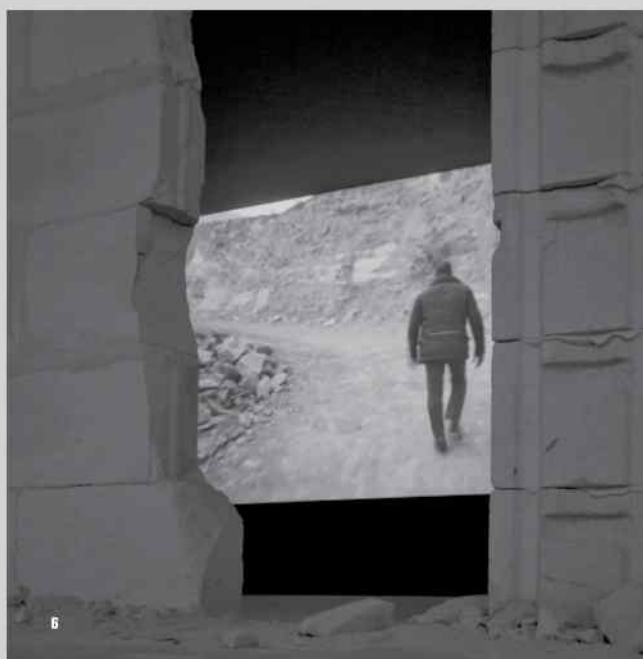
Artysta zestawia wenecki arsenał, podstawówkę na przedmieściach stolicy Bahamów, biegun północny i kosmos, szukając dystansu pozwa-

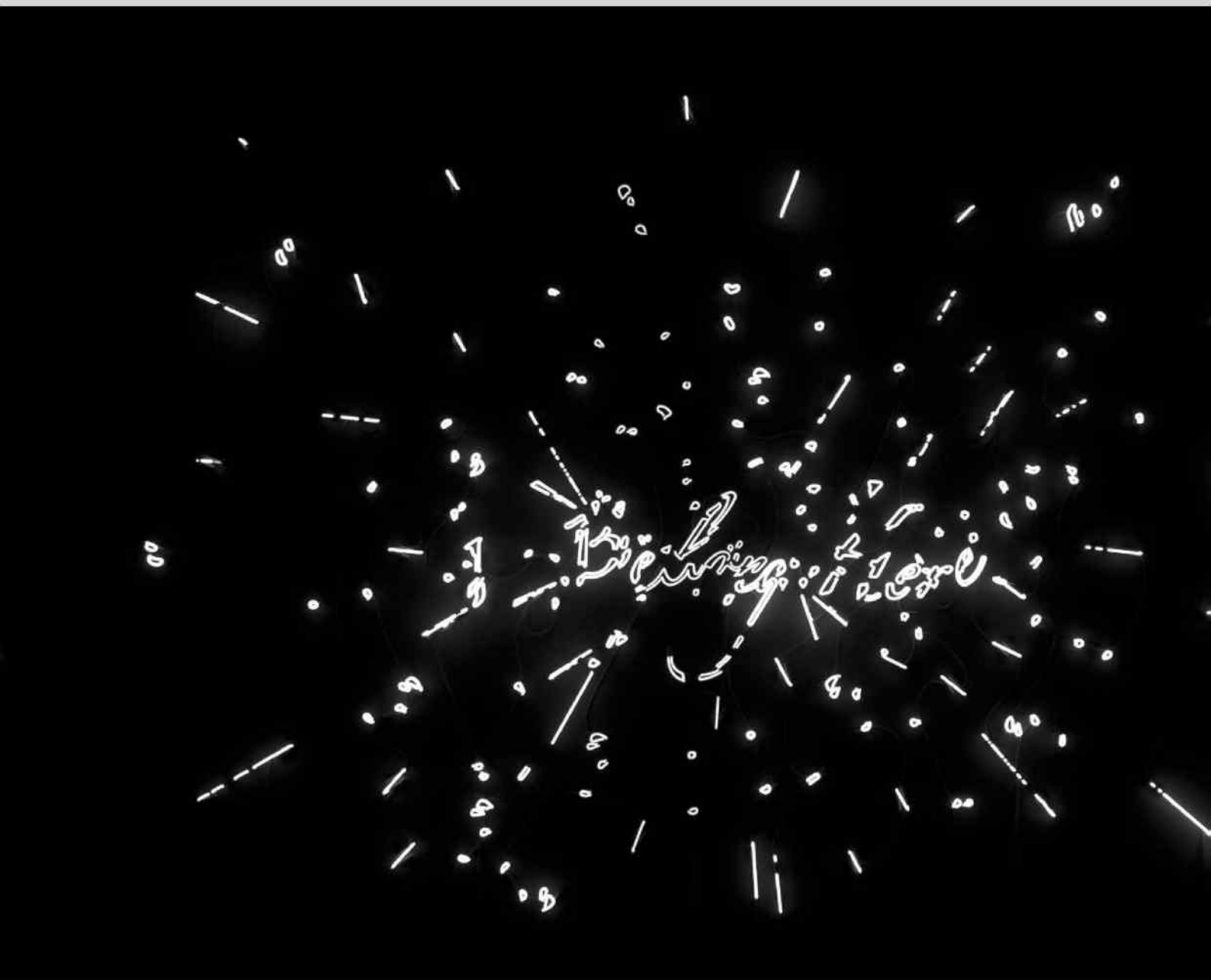
lającego skonfrontować przestrzeń naszego codziennego doświadczenia z radykalnie odmiennymi warunkami, szczególnie takimi, które wymuszają zerwanie z nawykami kulturowymi i narażają ciało oraz psychikę na dyskomfort. Zestaw różnorodnych prac w nielinearny i nienachalny sposób buduje „opowieść” o tym, jak specyfika danego miejsca kształtuje jego mieszkańców – daje niepowtarzalne możliwości a jednocześnie wyznacza ich granice, stwarza fizyczne bariery i formuje kulturowe stereotypy. Poprzez gwałtowne przemieszczenia zmieniające perspektywę ukazuje złożoność uwikłań przestrzeni, do której przywykliśmy, i przypomina, że nie ma przestrzeni ani pustych, ani neutralnych.

Prace Strachana ukazują w zaskakujący sposób możliwą skalę odczuwania „przynależności” do miejsca: od radości schronienia przed wrogim środowiskiem, po uczucie zniewolenia mimowolnymi wpływami i narzuconymi regułami. Te „wahania” doświadczenia mogą prowadzić do schizofrenicznych reakcji, jak w przypadku przypominanej przez Hannah Arendt² sytuacji, gdy obserwujący wystrzelenie w kosmos (przestrzeń „obcą”,



4. GILAD RATMAN, *THE WORKSHOP*, PAVILON IZRAELA, ZDJĘCIE ARTPUNKT, 5., 6. JESPER JUST, *INTERCOURSES*, PAVILON DANII, ZDJĘCIE ARTPUNKT,
7. GILAD RATMAN, *THE WORKSHOP*, KADR Z FILMU, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI BRAVERMAN GALLERY







stanowiącą zagrożenie dla ludzkiego ciała nieprzystosowanego do jej warunków) pierwszego sztucznego satelity amerykański dziennikarz krzychał: „wydobycie się człowieka z ziemskiego więzienia”.

Wszczepienie sztuki w obce i niejako wrogie środowisko to pomysł Raimundasa Malašauskasa – kuratora podwójnego pawilonu Cypru i Litwy. Na miejsce prezentacji wybrał halę przeznaczoną dla wszelkiej aktywności sportowej – duży betonowy budynek z lat 70. znajdujący się w pobliżu Arsenalu. Niespodziewane jest tu „odwrócenie” pomysłu wystawiania – forowanie raczej przestrzeni wystawienniczej niż sztuki i położenie nacisku na uległą „współpracę” z przestrzenią, a nie na wystawiane prace. Działania kuratora skupiły się na próbach asymilacji dzieł ze specyficznym charakterem pawilonu. Obiekty, instalacje, fotografie i performansy nie są „eksponowane”, ale, trochę na zasadzie mimikry, pokazane tak, by wydawały się przynależne do miejsca prezentacji: odkurzacze na klatkach schodowych, betonowe formy na betonowych ścianach, światła w szatniach, „meble” na korytarzach, wyświetlacze na tablicach wyników, głośniki na boiskach, wizerunki sportowców, akcje mające w sobie coś z ćwiczeń fizycznych. Czasem trudno stwierdzić, co jest obiektem artystycznym a co wyposażeniem hali sportowej.

Jedyna forma bezczelnie i wyzywająco ingerująca w przestrzeń to instalacja *Cousins* autorstwa Gabriel Lester – ściany muzealne, pochodzące z czternastu europejskich instytucji, ustawione na boisku do koszykówki.

Pawilon Cypru i Litwy jest odważną propozycją pracy ze sztuką w danym miejscu i przykładem maksymalnego zaangażowania przestrzeni oraz jej użytkowników jako „współwykonawców”.

Na koniec przeniesienie zupełnie innego rodzaju. W pawilonie rumuńskim – jednym z ciekawszych, a na pewno najswobodniej zorganizowanym – prezentowany jest projekt Alexandry Pirici i Manuela Pelmuşa *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*. Jest to swego rodzaju performatywne „the best of” – przeszczepianie na medium performansu wszelakich dzieł wystawianych od początku istnienia weneckiego biennale (od malarstwa, przez minimalizm i konceptualizm i akcjonerstwo). Organizacja pawilonu jest niezobowiązująca i „niskonakładowa” – tytuł projektu napisany ołówkiem na ścianie, żadnych elementów scenograficznych, pięcioro zwyczajnie ubranych performerów „odgrywa” dzieła (razem lub każdy z osobna), wcześniej zapowiadając, co będzie przedstawiane. Przy całej skromności jest to projekt zabawnie monumentalny, jak szumnie zapowiadają autorzy: performerzy każdego dnia konstruują swoją wersję wystaw Biennale – sto lat historii w ciągu ośmiu godzin.

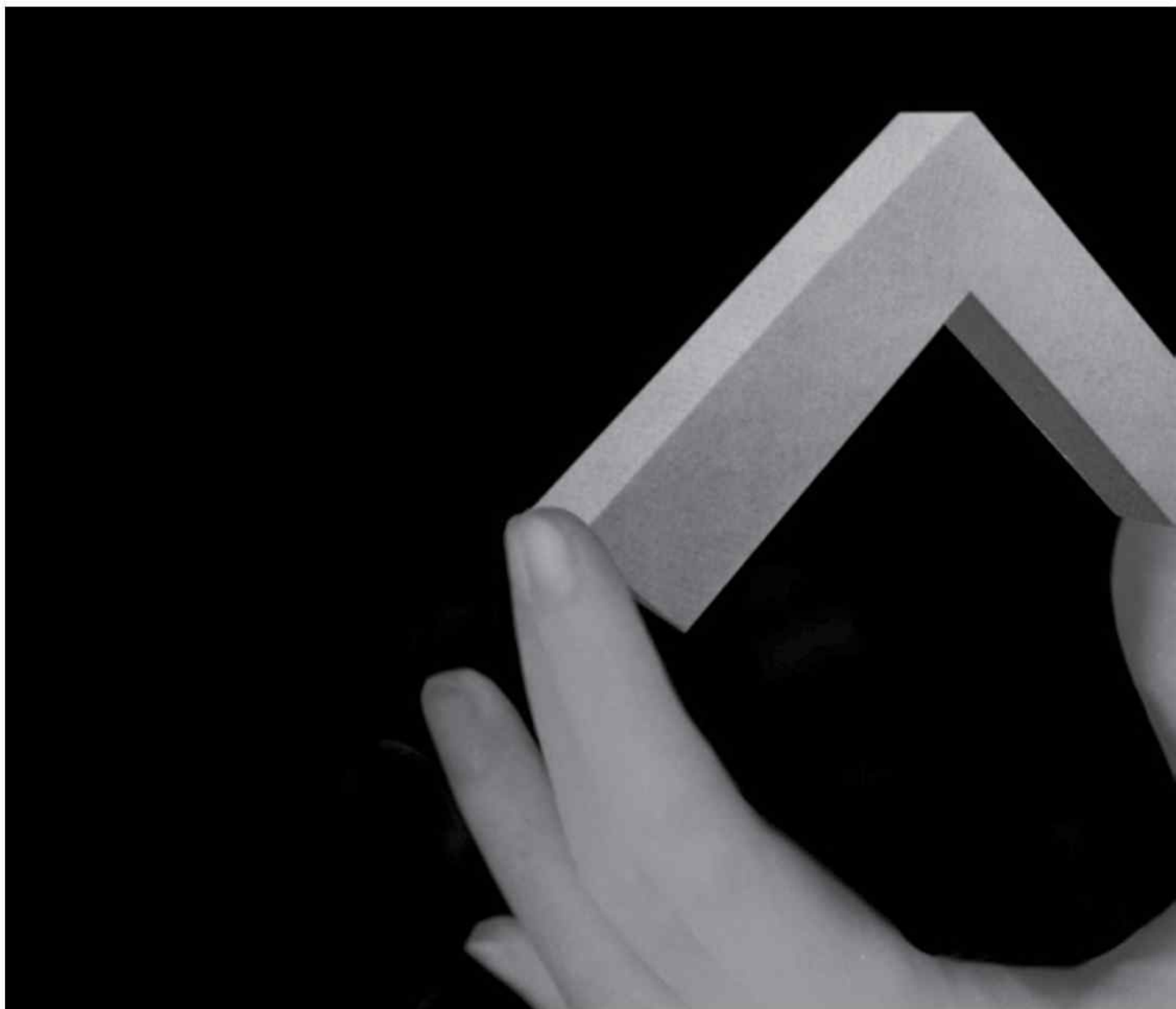
Działanie to, przy niewątpliwym walorze rozrywkowości, jest bardzo złożone i można rozpatrywać je na różne sposoby. Stanowi ciekawą mieszankę adoracji, szacunku, ale też ironicznej aktualizacji historycznych dzieł a przy tym ich homogenizację. Jest to również swoiste antyarchiwum – przestrzeń zawładnięcia oraz manipulacji pomysłami innych artystów. Działanie zdaje się być przy okazji żartem z „reprezentowania” kraju – akcjonerzy reprezentują w końcu całą światową sztukę. Ponadto konwencja *tableaux vivants* to też złośliwy uśmiech w stronę oczekiwań publiczności biennale – performerzy dostarczają rozrywki i najwybitniejszych prac, w tym przypadku zagwarantowanych przez historyczną doniosłość odgrywanej sztuki.

Mimo często odczuwanego przez autorów dyskomfortu przenoszenia pomysłów w specyficzną przestrzeń weneckiego biennale, w moim przekonaniu ta podejrzliwość działa stymulująco i paradoksalnie wychodzi na dobre wielu wystawom. Z całą pewnością ciekawy na tegorocznym Biennale jest balans między wyrazistym akcentowaniem świadomości przedawnienia pewnych form wystawiania w pawilonach narodowych a próbami wypracowania nowego podejścia do prezentacji.

1. D. Wiles, *Krótką historią przestrzeni teatralnych*, tłum. Łukasz Zareba, Warszawa 2012, s. 7.

2. H. Arendt, *Kondycja ludzka*, tłum. Anna Łagódka, Warszawa 2010, s. 19.

8. TAVARES STRACHAN, *HERE AND NOW*, PAVILON BAHAMÓW, ZDJĘCIE ARTPUNKT, 9. JASON DODGE, *LIGHTS THE HEIGHT OF DOG'S EYES (THE MOURNERS)*, PAVILON CYPRU I LITWY, MATERIAŁY PRASOWE PAVILONU LITWY, 10. ALEKANDRA PIRICI I MANUEL PELMUŞ, *AN IMMATERIAL RETROSPECTIVE OF THE VENICE BIENNALE*, PAVILON RUMUNII, ZDJĘCIE ARTPUNKT



II Palazzo Enciclopedico — polskie akcenty na weneckim Biennale

DOBROMIŁA BŁASZCZYK



AGNIESZKA POLSKA, *MY FAVOURITE THINGS*, 2010, VIDEO, 05:36 © ARTYSTA, DZIENI UPRZEJMOŚCI ŻAK | BRANICKA

Weneckie Biennale to prawdziwy tygiel kulturalny, w którym nie sposób zliczyć olbrzymiej ilości artystów i projektów zarówno w głównym programie imprezy, jak i w licznych wydarzeniach niezależnych. By opisać Biennale, uwzględniając całą jego złożoność, nie starczyłoby z pewnością miejsca w całym numerze, dlatego chciałabym się skupić na jednym aspekcie, którym są polskie akcenty dostrzegalne w programie głównym, projektach kuratorskich, czy też kilku „satelickich” wystawach luźno powiązanych z oficjalną częścią Biennale. Nie chciałabym tu prezentować tradycyjnych reportaży z wystaw, ale przyjrzeć się, w jaki sposób konkretne realizacje łączyły się z tematem głównej wystawy noszącej tytuł *Il Palazzo Enciclopedico*. Chodzi tu o ideę, wychodzącą od projektu artysty Marino Auritiego, polegającą na stworzeniu *Palacu Encyklopedycznego*,

miejsca-muzeum zbierającego wszystkie najważniejsze odkrycia ludzkości. Było to utopijne marzenie, by móc zgromadzić wszelką dostępną wiedzę, uchwycić obraz świata w całej jego różnorodności, złożoności i bogactwie. Kuratorzy projektu weneckiego postanowili przełożyć to marzenie na sztukę (choć nie tylko), zbierając prace i obiekty około 150 artystów z 38 krajów. To, co cechuje tych twórców, to fakt że odwoływali się do różnych sposobów katalogowania i opisanie świata. W założeniu kuratorów wystawa starała się pochwycić i rozłożyć na czynniki pierwsze owe pragnienie, aby widzieć i wiedzieć wszystko, oraz badała „obsesję”, która raz po raz opanowuje ludzi i świadczy o przemieniającej mocy wyobraźni.

Wśród zaproszonych do *Il Palazzo Enciclopedico* artystów znalazło się czterech Polaków: Paweł Althamer, Mirosław Bałka, Julian Jakub Ziółkowski i Artur Żmijewski. Już na pierwszy rzut oka widać, że ci artyści bardzo różnią się od siebie, zarówno jeżeli chodzi o podejmowane tematy,



PAWEŁ ALTHAMER, *WENECJANIE*, 2013, IL PALAZZO ENCICLOPEDICO, ARSENAL, 55. BIENNALE SZTUKI W WENECJI, ZDJĘCIE CONTEMPORARY LYNX

DÉNES FARKAS, *EVIDENT IN ADVANCE*, PAWILON ESTOŃSKI (KURATOR: ADAM BUDAK), 55. BIENNALE SZTUKI W WENECJI, ZDJĘCIE ARTPUNKT



postrzeganie świata, jak i sposób w jaki przekładają to na sztukę. Bardzo dobrze obrazuje to różnorodność *Il Palazzo Enciclopedico*. I tak praca Pawła Althamera bardzo silnie wpisuje się w kontekst miejsca. Artysta zaprezentował spektakularną instalację/zbiór *Wenecjanie*. Całą przestrzeń hali wypełniały „miraże” osób, przylapanych na najróżniejszych czynnościach, będących jakby cieniami/odbiciami spacerujących pomiędzy nimi turystów i mieszkańców laguny. Były śladem z przeszłości setek Wenecjan, którzy żyli i pracowali w tej najważniejszej nowożytnej fabryce statków – fabryce potęgi i marzeń floty weneckiej o handlu i nieodkrytych jeszcze krainach. Instalacja ta jest świetnym przykładem założenia kuratorów, którzy chcieli, aby „eksponaty” *Il Palazzo Enciclopedico* pozwalały dostarczyć bodźców, aby móc marzyć i śnić o tym, co poza znanym nam światem. Jego praca jest pochwałą wyobraźni, a także pewnego rodzaju holdem dla grupowego działania wielu ludzi przy jednym projekcie – pracy ku urzeczywistnieniu idei oraz marzeń. To zbiorowy portret pracowników, ale także wielu Wenecjan, których twarze zostały odlane tuż przed rozpoczęciem Biennale. Prace Pawła Althamera można było również w tym samym czasie zobaczyć na wystawie Fundacji V-A-C odbywającej się na sąsiadującej wyspie w Casa dei Tre Oci. Wystawa ta, jako jedno ze wspomnianych wcześniej wydarzeń niezwiązanych oficjalnie z głównym programem Biennale, w ciekawy sposób grała z nim i wpisała się w jego założenia. Prace polskiego artysty zestawione zostały z pracami Rosjanina Pawła Osmolowskiego. Interesującą część wystawy stanowiły filmy video i prace obu artystów odnoszące się do postkomunistycznej rzeczywistości oraz prób odnalezienia się w niej człowieka z jego cielesnością oraz możliwościami, jakie stoją przed nim, tworząc tym samym obraz artysty/człowieka lekko zagubionego w burzliwej, konstruującej się na nowo codzienności lat 90. Szczególnie prace Althamera zdają się w idealny sposób wpisywać w program główny. Na zebranych filmach ukazał on „drogę w głąb siebie”. Jego realizacje są zapisem kolejnych stanów i wizji, którym poddany został artysta po zażyciu środków odurzających i przetestowaniu metod wejścia w głębsze pokłady podświadomości. Pod wpływem halucynacji, wyzbywając się poczucia czasu, bezpośredniego wpływu osób trzecich i racjonalnego myślenia, zmierzył się m.in. ze swoją przeszłością, zgłębił swoje lęki, wspomnienia oraz sprawdził inne sposoby i perspektywy postrzegania świata (m.in. poprzez narkotyki, czy też takie sposoby ingerencji w swą świadomość jak hipnoza). Wizje te zestawione z pracami Osmolowskiego rejestrującymi protesty i polityczne walki na ulicach sprawiły, że poprzez podróż w głąb samego siebie nastąpiło zespolenie osobistego i wręcz niesamowicie intymnego doświadczenia z doświadczeniem zbiorowym – historią.

Kolejnym artystą, którego realizacje możemy zobaczyć w Arsenale, jest Mirosław Balka. Jego praca przynależy do części wystawy kuratorowanej przez Cindy Sherman. Amerykańska artystka, która w swojej działalności porusza problemy przybierania masek, wchodzenia w pewne stereotypowe role, czy też definiowania swojej tożsamości przez korzystanie z określonych kulturowo obrazów-klisz, stworzyła wystawę w wystawie będącą niejako przedłużeniem jej twórczości. Zbudowała swego rodzaju Kunstkammerę, gdzie różnorodne obiekty w gablotach i na ścianach, dzieła sztuki i inne przedmioty/kurioza odzwierciedlają zainteresowania artystki. I tak jak w nowożytnych pierwowzorach muzeów współlistnieją tu ze sobą na równych prawach: nauka, religia i sztuka. Zaproszeni przez Sherman twórcy zaprezentowali zbiór prac, na który składają się różnego rodzaju lalki, manekiny, maski, religijne „idole”, symbole wiary chrześcijańskiej. Balka pokazał jedną z wczesnych prac: *Czarny papież i czarna owca*. Niepokojąca, zmumifikowana figura papieża i baranka, mimo tradycyjnych insygniów, utraciła swoją pierwotną wymowę. Nie jest już zapowiedzią nieśmiertelności, rado-

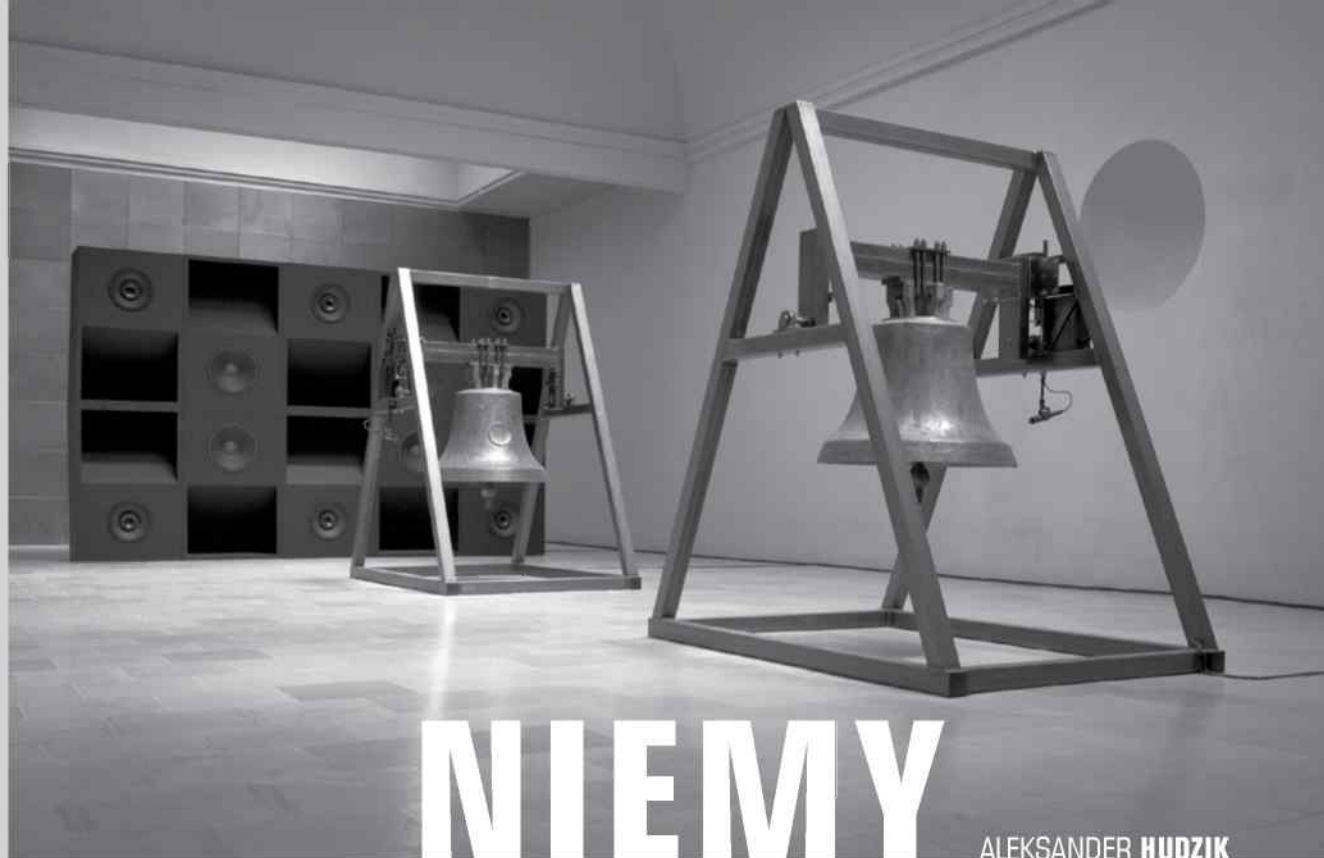
snym oczekiwaniem na zmartwychwstanie, czy pocieszeniem i wsparciem dla ludzi. Jest to raczej demoniczny posąg czasów, które ograbiły człowieka z duchowej nadziei i wolności. W tym miejscu chciałabym dodać, że poza Giardini zupełnie niespodziewanie natknęłam się na pracę video Agnieszki Polskiej *Moje ulubione rzeczy* z 2010 roku, która została zaprezentowana w Palazzo Contari Polignac przez Fundację Victora Pinchuka i PinchukArt-Centre, które przygotowały wystawę laureatów drugiej edycji nagrody Future Generation Prize i wybranych artystów zgłoszonych do tej nagrody. Myślę, że praca ta w ciekawy sposób łączy się z pomysłem Sherman. W video Polskiej mamy do czynienia z kolejnym zbiorem prac, intymną i subiektywną kolekcją. Wśród „ulubionych” dzieł znajdują się: *Heliografie i obiekty z Kompozycji przestrzennej* Marka Piaseckiego, *Artan XXIV i Nicio-wiec* Włodzimierza Borowskiego, *Koło rowerowe* Marcela Duchampa, cuby Sol LeWitta, czy *L-Beams* Morrisa. Wszystkie one są jednak „zagubione” w ciemnej otchłani zapomnienia i niewidzenia. Trzeba po nie sięgnąć, aby ponownie zaistniały i nabrały znaczenia.

To, co włączone, zawsze rodzi pytanie o to, co poza. Obecność rodzi pytanie o nieobecność. „Są bowiem tylko obecności niepełne i nieobecności przypadkowe”¹. Tak jak w przypadku wystawy głównej moglibyśmy zastanawiać się, czemu jedne prace/niektórzy artyści zostali ujęci a inne/inni nie, tak i w przypadku każdego wydania encyklopedii możemy zastanawiać się, czemu jedne hasła są uwzględnione, a inne pominięte. Mimo że co kilka lat powstają kolejne aneksy do wydanych już encyklopedii lub ponawiane są próby stworzenia nowych pełniejszych wydań, ujęcie „wszystkiego” wydaje się zadaniem niemożliwym (to dotyczy zarówno marzenia Auritiego, jak i kuratorów wystawy głównej). Pamięć, stała interakcja i ciągle odczytywanie na nowo – tylko one, lub inaczej, one przede wszystkim mogą być skutecznym antidotum na niknięcie i zapomnienie. Jeszcze raz pozwolę sobie tu powrócić do video Agnieszki Polskiej. Niczym psychoanalityk korzysta ona bowiem z freudowskiej metody wydobywania z ciemnych otchłani podświadomości „przyczyn” i źródeł, lecz nie teraźniejszości, ale zapomnianych dzieł sztuki. Przez ich ponowne wydobywanie, zrekonstruowanie oraz ponowne zidentyfikowanie (lub jego brak) tworzy nowe nazwy, zależności i interpretacje. W ten sposób buduje swoją własną encyklopedię znalezisk, w której kolejne pojęcia/dzieła muszą być stale reinterpretowane. W naturze człowieka cały czas przecież tkwi chęć określenia i zidentyfikowania tego, co poza nim. Od wieków ludzie nadawali kształt temu, co nieznanne. Pojęcia, idee i wierzenia, nawet te najbardziej abstrakcyjne, zawsze doczekały się formy, która w jakiś sposób „oswajała” je, która nadawała im ludzką miarę i sprawiła, że to, co abstrakcyjne, było zebrane, wytłumaczone i zrozumiałe. W średniowieczu służyły do tego bestiariusze, które były niejako poprzednikami encyklopedii. Stanowiły pierwsze próby skatalogowania, sklasyfikowania zwierząt realnych oraz fantastycznych (przy czym granica między nimi nie była do końca oczywista), nadając im niesamowite kształty i cechy. Oswajały to, co niesamowite i wychodzące poza doświadczenie zwykłego człowieka. Co więcej, na ich przykładzie tłumaczyły zasady etyki chrześcijańskiej. Były przestrogą i pouczeniem. Zbierały ówczesną wiedzę i wierzenia dotyczące otaczającego świata oraz zasady panujące w nim. Czyż zatem Wenecja nie jest idealnym miejscem do ponownego sięgnięcia po formę bestiariusza? Jest to przecież miasto, które w nowożytności było centrum światowego handlu i wypraw morskich w nieznanne, dalekie krainy pełne tajemniczych i mitycznych „światów”; miasto, które kilka lat temu stało się tłem rozważań nad boschowską wizją życia, śmierci i tego co następuje po nich, a jednocześnie kanwą, na podstawie której bohaterowie filmu Lecha Majewskiego *Ogród rozkoszy ziemskich* poszukują prawd o swoim życiu. To nadrealistyczne, porywające wyobraźnię, zadanie podjął Jakub Ju-

lian Ziółkowski, który jako kolejny polski artysta zaproszony do wystawy głównej Biennale, przygotował cykl obrazów odnoszących się do nowoczesnego bestiariusza napisanego przez Jorge Luisa Borgesa. Na jego podstawie Ziółkowski stworzył własny wszechświat. Jest on pełen bestii, kreatur, wynaturzeń – niczym z obrazów Boscha i – jak tłumaczył artysta – „wizji, które powstają, gdy umysł staje się dla siebie swoją własną planetą”. Wydobywanie na światło dzienne intencjonalnego obrazu świata, marzeń i wyobrażeń z głębokich pokładów „czaszki”, w której istnieje inny wewnętrzny świat, stało się także udziałem dokumentu Artura Zmijewskiego *Blindly*. Wyświetlany w głównym pawilonie na terenie Giardini ukazywał niewidomych podczas warsztatów. Mają oni za zadanie przedstawić swój ogląd świata – to, w jaki sposób wyobrażają go sobie – poprzez namalowanie tych wizji na rozłożonych na podłodze arkuszach papieru. Film w bardzo prosty i bezpośredni sposób dostarcza informacji na temat poznania świata i jego wewnętrznego obrazu, który jest budowany i noszony w umysłach niewidomych. W przejmujący sposób pokazuje, że w żadnym wypadku nie jest to brak, lecz przeciwnie – dopełnienie wizji świata znanego nam na co dzień. Na możliwość doświadczenia sztuki i otaczającego nas świata przez odczuwanie zmysłami powołał się także Konrad Smoleński (Pawilon Polski). Wykorzystując wiedzę z zakresu muzyki, fizyki i matematyki, stworzył „maszynę”, która poruszała większość naszych zmysłów: wzrok, słuch, dotyk. Co więcej, wciągała do współodczuwania całe nasze ciało – na którego receptory bardzo rzadko sztuka próbuje oddziaływać. Potraktował on nasze ciała jako kolejny element swojej instalacji. Element, który niczym metalowa skrzynka wpada w rezonans. Fale dźwiękowe, które w początkowej fazie są dźwiękami bijących dzwonów, nagrane i zapętlone wydobywają się z głośników i przechodzą przez nas, przez elementy instalacji, budynek pawilonu i stapiają się harmonijnie z otoczeniem nie napotkawszy na żadne poważne przeszkody. Przy tej okazji warto na koniec wspomnieć o Pawilonie Estońskim, którego kuratorem był Adam Budak. Artysta Dénes Farkas podjął się gry z przestrzenią w ciekawy sposób, lecz całkowicie odmienny od powyższego – znacznie bardziej wyciszony i niedopowiedziany, czasami wydawać by się mogło, że wręcz lekko przypadkowy. Opierając się na podsunętej przez kuratora książce Bruce’a Duffy’ego *The World As I Found It*, będącej luźnym portretem trzech filozofów, artysta raz po raz odtwarzał częściowo fikcyjną rzeczywistość książki. Z opisów naszkicował realne i fikcyjne budynki, stworzył makiety przestrzeni, które następnie uwiecznione jako zdjęcia w lightboxie manipulują naszym odbiorem, stymulowaną przez nie wyobraźnią oraz wiedzą o ich pochodzeniu. Za pomocą słowa pisanego i niekiedy mówionego podjął się rekonstrukcji świata książki. Książka, zdania i słowa są głównymi elementami ciągłej reinterpretacji. Nie do uniknięcia są zatem pewne luki, brak synchronizacji (jak w przypadku video, gdzie niekiedy napisy nie pokrywają się z tekstem mówionym). Brak ciągłości, precyzji i niedoskonałość są wpisane w proces uchwycenia tego ni to rzeczywistego, ni to fikcyjnego świata. Z czasem rośliny obumrą a książki zostaną pobrane przez zwiedzających. Na koniec zostanie tylko szkielet wystawy – półki, postumenty i jeszcze większa niewiadoma.

Niestety, mimo ponawianych od wieków, raz po raz, prób zebrania doświadczeń świata i jego różnorodności, cały czas pozostaje to w warstwie ideowej. Jest to marzenie napędzające kolejnych ludzi uwiedzionych jego magią do wytężonej pracy. Jednakże jest to praca syzyfowa. Koniec końców sprowadza się do Wielkiej niewiadomej. Pozostawia po sobie jeszcze większe, niż przed podjęciem się tego zadania, poczucie, że nic nie wiemy. Zwiększa się zachwianie proporcji pomiędzy tym, co obecne i nieobecne. Następuje zatarcie granic pomiędzy „eksponatami” włączonymi do i wykluczonymi z tego Wielkiego *Il Palazzo Enciclopedico*, który sztucznie umieszczony w określonych ramach, samoistnie wylewa się poza nie, przez szczeliny, kanały i wąskie uliczki weneckiej laguny.

1. Mieczysław Porębski, *Polskie nieobecność* [w:] *Mieczysław Porębski. Nowosielski*, Kraków 2003, s. 218.



NIEMY JAK DZWON

ALEKSANDER HUDZIK

Ten tekst mógłby składać się z samych komentarzy na Facebooku i nie chodzi tu wcale o mianowanie Grzegorza Piątka Naczelnikiem Wydziału Estetyki. Głosy dotyczące wystawy Konrada Smoleńskiego na 55. Biennale Sztuki w Wenecji rozplynęły się po portalu społecznościowym i mediach internetowych znacznie gęściej niż w mediach mainstreamowych (te, jak wiadomo, wolą dobrze namalowane obrazy). A opinie komentujących były rozbieżne, początkowo pięjące zachwyty, potem skrajne, momentami nurzające się w absurdzie idiotycznych reakcji. Brak w tym tylko środka i kogoś, kto podjąłby się jakiegokolwiek analizy prac Smoleńskiego.

Kolejna próba omówienia polskiej ekspozycji w Wenecji nie ma sensu, znacznie lepiej opisuje ją zdjęcie: dwa dzwony i tyle, ewentualnie dwa dzwony i widzę zatykający sobie uszy. Tylko tyle i aż tyle. Problem na tyle trudny i – jak się spodziewam – zaskakujący dla polskich krytyków, że recenzje ograniczały się do: głośno, mało; Piotr Sarzyński z „Polityki” dodał jeszcze – efektowna, z czym nie sposób polemizować, dwa dzwony w pustej sali są po prostu monumentalne. Niewielu krytyków pokusiło się o to, by zajrzeć do katalogu wystawy, w którym Daniel Muzyczuk i Agnieszka Pindera nakreślają bardzo ciekawe konteksty dla pracy. Momentami być może lekko wybujałe, odpływające w kierunku nazwisk zupełnie anonimowych naukowców, ale trudno się dziwić, przecież dzwony to niespecjalnie powszechny temat. O jako taką próbę analizy pokusili się Romuald Domidenko i Zofia Krawiec w szerszym tekście o weneckim Biennale na portalu Szum: „Mimo początkowych obaw, które z całą pewnością odczuwają zwiedzający po

otrzymaniu zatyczek do uszu, dźwięk dzwonów nie jest opresyjny. Głośne dźwięki, zmieniające się stopniowo – przechodzące przez kolejne etapy od bijących dzwonów, których brzmienie następnie jest odtwarzane z głośników aż do rezonujących ścian ze stalowych szafek – ma w sobie coś hipnotyzującego, włącza ciała odbiorców we wspólną falę drgającego dźwięku. Jednak zaraz po opuszczeniu pawilonu odczuwa się pustkę, bynajmniej nie przez *katharsis*, którego można doświadczyć w stanach transowych, ale raczej przez cisnące się na usta pytanie »to wszystko?«. Wielu zwiedzających może poczuć niedosyt, a może nawet zdziwienie żalobną atmosferą pawilonu” i ich rozczarowanie pojawiało się dosyć często wśród opinii zwiedzających, którzy chyba nie bardzo rozumieli, jak dzwony mogą zastąpić jednak mocno osadzone w klasycznych mediach pawilon.

Znacznie ciekawiej zrobiło się, gdy pierwszy raz po weneckiej wycieczce usiadłem do komputera i nadrobiłem zaległości na Facebooku. Opinię, na którą trafiłem jako pierwszą, pozwolę sobie przytoczyć w oryginalnym zapisie (a dla wrażliwych na słowo pisane polecam pominąć trzy następne linijki): „poland w wenecji. regres i konserwa! zchujowacenie mozgu!.....konserwa konserwa konserwa! jesli zalozyc ze pawilon kogos reprezentuje to konkluzja brzmi: ten narod ma cos kurwa z mozgiem przebywa w jakies jalowej przestrzeni symbolicznej”. Tak kipiał z nienawiści do – jak się chyba autorowi tekstu zdaje – proPISowskiej sztuki jeden z internautów (artysta). O ile ten tekst można jeszcze uznać za frustrację i puścić płazem, to serwowane przez lewicującą „Krytykę Polityczną Dziennik Opinii” teksty są absolutnie nie do przyjęcia, zwłaszcza że, poza kulejącym działem

KONRAD SMOLEŃSKI, *EVERYTHING WAS FOREVER, UNTIL IT WAS NO MORE*, PAVILON POLSKI, 55. BIENNALE SZTUKI W WENECJI, ZDJĘCIE ARTPUNKT



KONRAD SMOLEŃSKI, *EVERYTHING WAS FOREVER, UNTIL IT WAS NO MORE*, PAWILON POLSKI, 55. BIENNALE SZTUKI W WENECJI, ZDJĘCIE CONTEMPORARY LYNX

sztuki, portal jest dla wielu kopalnią ważnych tekstów dotyczących kultury. Ale oddajmy głos autorce Katarzynie Górnej: „Co więcej, Konrad Smoleński zaspokoili nasze narodowe ambicje (nie tylko nazwiskiem) i historyczne pretensje, wystawiając wielkie dzwony. Mniejsze co prawda niż dzwon Zygmunta na Wawelu, ale za to dwa! Bliźniacze. (Czy to przypadek?). Pytanie »komu bije dzwon?« samo ciśnie się na usta”. Oczywiście, można by stworzyć zgrabną narrację: Smoleński, dzwon, dźwięk opadającego samolotu, trzask zamkniętych pólek (pewnie IPN), tylko po co taką narrację konstruować, chyba tylko po to żeby sprzedać ją nie-szczęśnikom z portalu Wolna-polska.pl (portal dla tych, którzy Fronde uznają za lewacką). Jest jeszcze reakcja nieprzejednane niechętnych do wszystkiego, co z państwowej kasy, The Krasnals. Ci postanowili za swoje pieniądze wyjechać do Wenecji, z tym że Wenecji nieopodal Bydgoszczy.

Skoro lakoniczna opinia skłania się raczej na „nie”, to trzeba się zastanowić, co tak naprawdę nie wyszło Smoleńskiemu w Wenecji? Oczywiście, nie wygrał, a my lubimy wygrywać, co tu kryć, jeśli nie w piłkę, nie na Eurowizji, to chociaż w konkursach artystycznych. Skoro Katarzyna Krakowiak rok temu mogła, to i Smoleński mógł. Niezupełnie, tegoroczne laury trafiły w ręce zupełnie innych artystów, znacznie bardziej zaangażowanych; postkolonialna trauma Angoli i walka o społeczeństwo w obliczu katastrofy w Japonii, to spodobało się jury. Karol Sienkiewicz na portalu Dwutygodnik.pl kręcił nosem na próżność i rozbuchane ego Smoleńskiego. Zarzuca mu przy tym coś, z czym nie sposób się zgodzić. „Smoleński, pracując z dźwiękiem, nie bierze pod uwagę, że integralną częścią innych prac może być cisza. Tym samym wpisuje się więc w politykę weneckiego spektaklu...”. I chyba faktycznie nie wytrzymał do końca seansu dźwiękowego, co

podkreśla w tekście, bo gdyby udało mu się przebrnąć przez hałas, zrozumiałby, że cisza jest u Smoleńskiego może pierwszy raz bardzo ważnym elementem. Nie jest to gra szeptów, którą proponuje Katarzyna Krakowiak, ale po prostu wytchnienie, cisza — zwłaszcza między falami głośniejszych uderzeń — jest tym momentem, w którym zaczynamy dosłownie oddychać dźwiękiem.

Znacznie gorsze dla dzwonów Smoleńskiego jest zamknięcie wystawy już w środku lata, dwa miesiące po inauguracji festiwalu, a przecież będą tam stać aż do 24 listopada. Zachęta na swojej stronie wywiesiła komunikat informujący, że dzwony nie mogą być prezentowane w Wenecji zgodnie z wizją artysty. W weneckim Giardini na drzwiach pawilonu przywieszono komunikat znacznie bardziej dosadny. „Dzwony są za głośne, przeszkadzają mieszkańcom”, Konrad Smoleński tak komentuje sytuację — „Pawilon polski musiał być zamknięty bo mieszkańcy Wenecji wnieśli skargę na policję o zbyt duży hałas. [Ciekawe jak bardzo muszą przeszkadzać dwa stosunkowo niewielkie dzwony w mieście gdzie na niewielkiej wyspie kościołów, a z nimi dzwonów, jest co najmniej kilkadziesiąt — przyp. A.H.J.]. Musimy teraz podjąć mediację przez naszego prawnika, który pozwala nam zareagować na tę sytuację i miejmy nadzieję doprowadzić do szybkiego otwarcia, co powinno nastąpić już niedługo”. Oby, bo do dzwonów powinno się powrócić, zwłaszcza w krytyce, która poza kilkoma kiepskimi tekstami nie zmierzyła się jeszcze na poważnie z *Everything Was Forever; Until It Was No More*.

ZAMRAŻANIE CZASU

NATALIA KRAWCZYK

rozgrzewanie pamięci

Niezależnie od tego, czy jesteśmy zwolennikami teorii ekspansji Ziemi czy tektoniki płyt, nieustanna transformacja naszej planety – albo szerzej: wszechświata – jest faktem. Kiedy ma się tę świadomość, rozważania dotyczące przynależności do danego miejsca wydają się bezsensowne zwłaszcza w sytuacji, kiedy w odwiertach skorupy lodowej bieguna północnego znajdują się skamieniałe koralowce ze stref tropikalnych (jak wiadomo, „biegun” znajdował się kiedyś całkiem blisko równika). Ponadto biegun magnetyczny właśnie przemieszcza się w przyspieszonym tempie na południe – właściwie ucieka, bo od ubiegłego roku przesunął się 259 km w kierunku syberyjskiej Arktyki. Warto również dodać, że biegun północny przyciąga strzałkę magnetyczną kompasu oznaczoną N (północ), co oznacza, że w rzeczywistości jest biegunem nie północnym, lecz południowym.

Problem przynależności do miejsca w ekspandującym wszechświecie porusza w swoich pracach Tavares Strachan. Jego prace budują płynny obraz wirującego świata oglądanego zawsze od środka, z wnętrza cyklonu, zawsze w międzyczasie i z pozycji tymczasowej – liczy się tylko tu i teraz – nic więcej nie jesteśmy w stanie powiedzieć. Strachana cechuje niezwykle podmiotowy punkt widzenia, jednak w jego pracach to, co osobiste i unikatowe, staje się uniwersalne. Wiele prac artysty skupia się na umowności granic w kategoriach globalnych. Jego prace, chociaż ukazują jednostkową prezencję – tu i teraz, zawsze wymagają globalnej perspektywy – stamtąd i z wtedy. Pomimo tego, że jego artystyczne działania wyjątkowo silnie skupiają się na konkretnych obiektach z konkretnych miejsc, wymagają zdystansowanego spojrzenia.

Tak dzieje się w przypadku prezentowanej podczas weneckiego biennale pracy *I Belong Here*. Wchodzącego do pawilonu Wspólnoty Bahamów widza wita rozblyskująca deklaracja artysty „I Belong Here” (Przynależę tutaj / należę tutaj). Oświadczenie to nie wydaje się zbyt zaskakujące w kontekście wypływających, zbyt często, w pozostałych pawilonach wątków narodowościowych. Jednak stwierdzenie to jest dosyć przewrotne, ponieważ pozostałe odsłony tego pawilonu stanowią raczej antonimiczne skojarzenia związane z tym egzotycznym krajem, jakim jest Wspólnota Bahamów. Znalazły się tam zdjęcia z wyprawy na biegun, 14-kanalowa projekcja wideo dokumentująca moment dotarcia na czubek ziemi, souvenir w postaci dwóch brył lodu umieszczonych w szklanych skrzyniach utrzymujących temperaturę -27°C oraz szklany szkiele-

let (*How I Become Invisible*). Ekspozowany on jest w przeźroczystej gablocie ukazując się i znikając zależnie od kąta padania światła, kiedy widz porusza się – metafora życiodajnych możliwości temperatury, dla lodu -27, dla człowieka taka sama, ale z plusem. Całości towarzyszy akompaniament w postaci tradycyjnej eskimoskiej pieśni wykonywanej przez chór dziecięcy z Nassau (Bahamy). Widz pozostaje całkowicie skonfundowany oglądając ten polarny spektakl po uprzedniej deklaracji – *I Belong Here*.

Tavares Strachan urodził się i wychował w Nassau, ale od ponad dziesięciu lat mieszka w Nowym Jorku, gdzie ugruntowała się jego artystyczna kariera – nie wiadomo, zatem które z miejsc ma na myśli artysta, „mówiąc” *I Belong Here*. Czy tytułowe „here” to Nassau na wyspie New Providence, Nowy Jork czy Wenecja... a może to biegun północny, w końcu pawilon jest pełen pamiętek pochodzących z tego tajemniczego miejsca. Istotna jest także ekspresyjna forma tego neonu przywodząca na myśl wybuch, eksplozję. Przyglądając się temu „rozblyskującemu fajerwerkowi”, można odnieść wrażenie, że znajdujące się w centrum słowa „I Belong Here” rozpadają się, ulegają entropii jednocześnie rozprzestrzeniając się. Strachan dekonstruuje ideę przynależności, podkreślając jej płynność związaną z zależnością od innych czynników, z których najistotniejszy jest czas. Również zaimek „ja” wprowadza pewną niejednoznaczność, gdyż każdy z czytających może się utożsamiać z podmiotem. Jednostkowe „ja” staje się tutaj ogólne. Strachan nie koncentruje się na jednym podmiocie, ale w swoich działaniach uporczywie dąży do maksymalnej wieloznaczności, z tego powodu ta prosta i bezpośrednia deklaracja – *I Belong Here – Ja przynależę / pasuję tutaj* – może być rozpatrywana na wielu płaszczyznach – w stosunku do tożsamości, własności i miejsca.

Kwestia przynależności stała się dla artysty wyjątkowo ważna w momencie, kiedy przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych w 2000 roku. Wtedy też zaczęły go interesować możliwości adaptacyjne. Największą przeszkodą w przystosowaniu się do życia w nowym miejscu były zasadnicze różnice klimatyczne, z których najbardziej uciążliwy był brak słońca. Artysta rozwiązał ten problem, montując w ogródku swojego rodzinnego domu w Nassau światłomierz, który za pomocą satelity łączył się z jego komputerem, a następnie sygnał przekazywany był do lightboxu stojącego obok łóżka w jego nowojorskim akademiku – *The Color of the Sun*, 2003. W ten sposób mógł cieszyć się światłem słońca w zenicie podczas ciemnej i pochmurnej zimy na Rhode Island.



TAVARES STRACHAN, *MAGNETIC*, PAVILON WSPÓLNOTY BAHAMÓW NA BIENNALE W WENECJI 2013, FOT. ARTPUNKT



Znacznie bardziej radykalnym przeszczeniem była akcja *The Distance Between What We Have and What We Want* zrealizowana w ramach projektu *Arctic Ice*, której reminiscencje można było oglądać w głębi bahamskiego pawilonu. Między 2005 a 2006 rokiem artysta wyruszył na biegun północny. Pamiętką z tej podróży, poza serią zdjęć i nagrań video, jest waga 4,5 tony bryła lodu wydobyta z zamrożonej rzeki u podnóża McKinleya, w sercu Alaski. Zaraz po wydobyciu ta bryła lodu przesłana została za pomocą Federal Express do Nassau na Bahamach. Ten oryginalny souvenir artysta przeznaczył dla szkoły podstawowej, do której sam uczęszczał. Alaskijski łód utrzymywany jest tam przy życiu dzięki, skonstruowanej specjalnie na tę okazję przez naukowców z Massachusetts Institute of Technology, zamrażalce zasilanej przez baterie słoneczne. Tutaj – odwrotnie niż w pracy *The Color of the Sun* – Strachan stara się stworzyć optymalne warunki, by w nieprzyjaznym podzwrotnikowym słońcu utrzymać w formie bryłę lodu.

Artysta odwiedził uczniów ze wspomnianej szkoły na tydzień przed dotarciem lodu. Dla dzieci żyjących współcześnie w strefie podzwrotnikowej, gdzie słońce przynajmniej dwa razy w roku ustawia się w zenicie, historia podróży w głąb Arktyki okazała się równie mityczna co wyprawa Roberta Peary'ego, najprawdopodobniej pierwszego człowieka, który stanął na czubku Ziemi. Kiedy dzieci zobaczyły zdjęcie ukazujące artystę stojącego na zamrożonym korycie rzeki, jedno z nich stwierdziło nawet, że posiada on cudowną zdolność chodzenia po wodzie.

Praca *Where We Are Is Always Miles Away* z 2006 roku była próbą transplantacji miejsca i czasu. Z tym, że tym razem artysta przeniósł nie tylko obiekt, ale całe miejsce – miejsce parkingowe, które zostało wycięte na Crown Street w pobliżu Yale University School of Art, w New Haven, w stanie Connecticut, wraz z solidną bryłą ziemi, parkometrem i innymi znajdującymi się na nim drobiazgami, jak przyklejone do asfaltu gumy do żucia i porzucone niedopałki papierosów. Następnie „miejsce” to zostało przeniesione do galerii Luggage Store w San Francisco, mieście oddalonym od New Haven o ok. 5000 km, i wsadzone do specjalnej skrzyni we wnętrzu, gdzie odtworzone zostały warunki atmosferyczne (temperatura i natężenie światła) panujące w New Haven w tym wyjątkowym momencie, kiedy artysta drukował bilet parkingowy na Crown Street. W ten sposób Strachan dokonał przemieszczenia nie tylko w przestrzeni, ale także w czasie, bo chociaż to, co widzimy, odpowiada zapisowi na bilecie parkingowym, to Ziemia zdążyła już wielokrotnie obrócić się wokół własnej osi.

Próbą zakwestionowania klasycznej definicji przestrzeni, mówiącej o tym, iż nie ma możliwości istnienia drugiego takiego samego obiektu zajmującego daną przestrzeń w określonym czasie, była praca *The Problem of One Thing Existing Simultaneously* (2006). Artysta sfabrykował kawałek po kawałku każdy fragment znalezionej rozbitej butelki budweiser'a i wystawił w szklanej gablocie jednocześnie kopię i oryginał. Przyglądając się szczątkom butelki, widz nie był w stanie stwierdzić, który z kawałków szkła jest kopią, a który pierwowzorem. Pomimo wnikliwej obserwacji i porównań widz nie mógł zweryfikować swoich sądów, co ostatecznie stawiało go w obliczu dylematu dotyczącego unikalności, a więc pytania o to, co było najpierw i które z kawałków szkła przynależą do tamtego miejsca i czasu, w którym zostały znalezione, pozostają otwarte.

Podobne przemieszczenie pomiędzy byciem a lokalizacją występuje w pracy *I Can't Forget What I Forgotten* (2005–2006). Artysta zainstalował pod podłogą platformę cieplną o wymiarach 25 x 25 cm – była ona niewidoczna dla oczu, ale wyczuwalna w dotyku. Chociaż widz nie dostrzegał tego szczęścia ciepła, doskonale zdawał sobie sprawę z jego obecności. Strachan skonstruował sytuację, będącą metaforą poślizgu pamięci połączonego z niemożnością zapomnienia o natarczywej zagadce, której rozwiązanie zostało zapomniane. W tej pracy doświadczenie empiryczne i pamięć oddziałują na siebie – widz jest skonsternowany, nieustannie przenosząc się z przestrzeni empirycznej do mentalnej – od faktycznej pracy do jej konceptualnego tytułu.

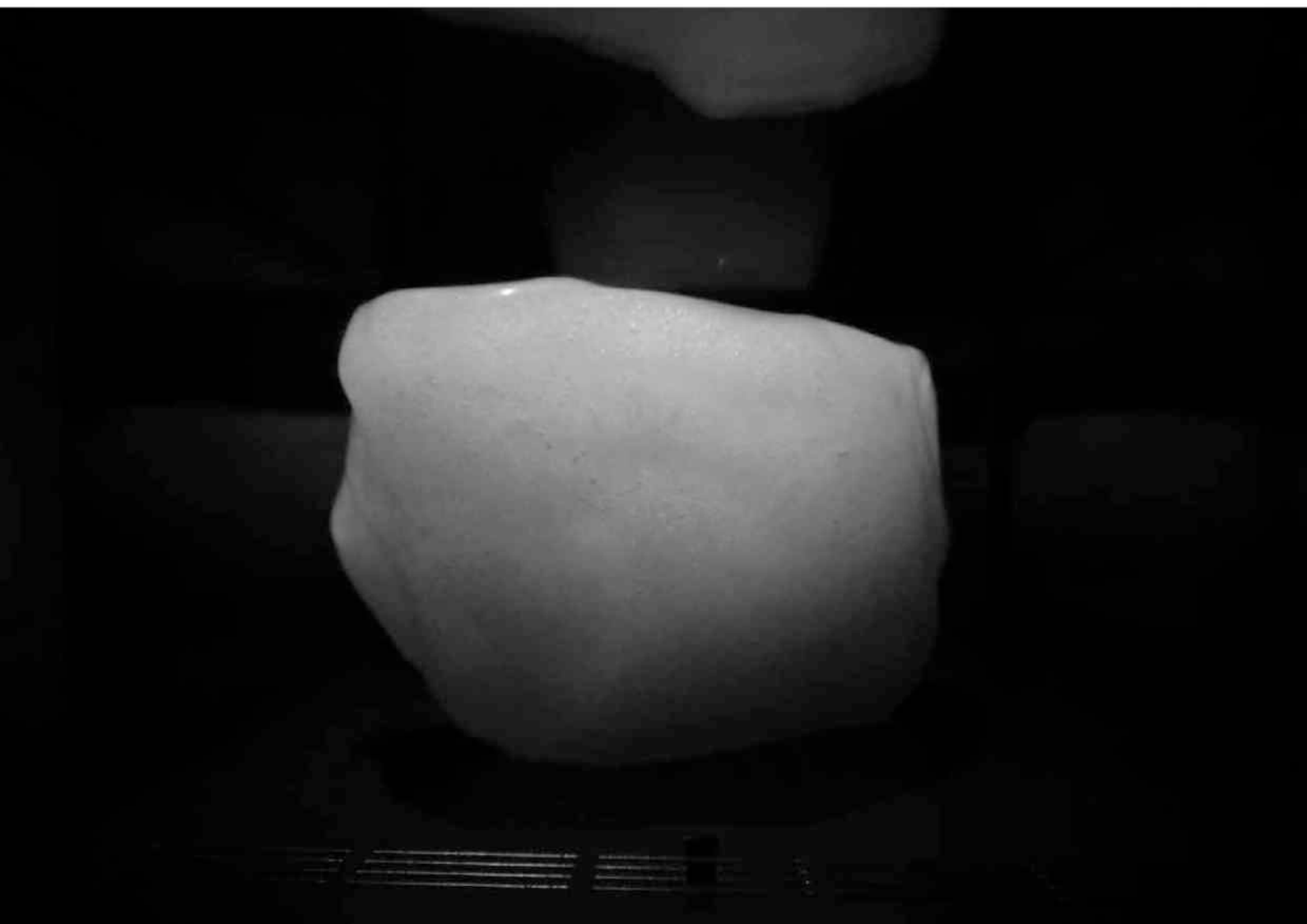
Artysta bardzo często posługuje się poetyką inwersji po to, aby pokazać, że granica między przeciwieństwami jest płynna. Wyjątkowo wyraźnie strategia ta przejawia się w pracy *Homeostatic Feedback Loop #1* (2006). Chociaż znajdujące się w tytule słowo homeostaza, oznaczające „stanie w miejscu”, „nieporuszanie się”, może sugerować, że dotyczy czegoś nienaruszalnego, niepowtarzalnego, unikatowego, to jednak jego gra ze słowem Loop (zapętlenie, powtarzalne zakończenie) ponownie odsyła widza do kwestii przesunięcia, przewijania, powtarzania. Praca ta składa się z kilkudziesięciu butelek wypełnionych krystalicznie czystą wodą, starannie ułożonych na półkach w specjalnie zbudowanej komorze chłodniczej. Zanim jednak wodę tę zabutelkowano, przemierzyła drogę przez układ pokarmowy artysty i oddana w postaci uryny została poddana destylacji. Usuając z cieczy chemiczne odpady wydalone przez ciało i doprowadzając ją do stanu czystego H₂O, Strachan pokazuje płynną granicę pomiędzy antonimami, takimi jak zanieczyszczenie i czystość, prowadzi również odbiorcę od intymnych doświadczeń własnej fizjologii do globalnej podstawy egzystencji, nie tylko człowieka, ale wszystkich żywych istot.

W ostatnich latach Strachan stworzył serię prac skupiających się na zagadnieniu tolerancji hipotonii, definiowanej jako zdolność organizmu do uniknięcia nadciśnienia i wytrzymania ciśnienia podczas stresu grawitacyjnego, wywołanego często przez zbyt szybkie podniesienie się z pozycji siedzącej. Naturalnie, w akcjach artysty sytuacje te wywoływane były w znacznie bardziej radykalny sposób: jak unoszenie się ponad stratosferę lub zanurzenie w głębi mórz i oceanów. Eksperymenty w tych ekstremalnych warunkach były punktem wyjścia do stworzenia cyklu prac pt. *Orthostatic Tolerance*. Pierwsza z prac z podtytułem *You Can Do Whatever You Like* prezentowana była w 2008 roku w Pennsylvania's Institute of Contemporary Art w Filadelfii; druga – pokazywana w kolejnym roku w Kansas City – opisana była jako *Launching into an*

Infinite Distance, a ostatnia – pokazana w 2010 roku – dotyczyła prostego, aczkolwiek poruszającego stwierdzenia *It Might Not Be Such a Bad Idea if I Never Went Home*. Badanie zdolności organizmu do szybkiej aklimatyzacji w zupełnie odmiennym miejscu jest jedną z głównych osi, wokół której skupiają się działania artysty. Zagadnienie to łączy się również z intensywnie eksplorowaną przez niego kwestią przynależności oraz jego skupieniem na zagadnieniach przestrzeni i miejsca. W ramach studiów nad hipotonią artysta trenował zarówno jako nurek głębinowy na Karaibach, jak i jako astronauta w Centrum Szkolenia Kosmonautów im. Jurija Gagarina pod Moskwą. W roku 2009 zainicjował utworzenie na Bahamach Centrum Eksploracji Przestrzeni Powietrznej i Badań Głębinowych (Bahamas Aerospace and Sea Exploration Center), wpisując w program swój pierwszy projekt: stworzenie i wystrzelenie szklanej rakiety, wykonanej z wyspiarskiego piasku, napędzanej niezwykle skompresowanym paliwem z lokalnie uprawianej trzciny cukrowej. Jak dotąd wystrzelone rakiety osiągnęły wysokość 25 do 30 km. Ostatecznym celem projektu jest wystrzelenie artysty w kosmos :P

Wszystkie te pozornie absurdalne działania Strachana, jak pogoń za biegunem, chłodzenie arktycznych brył lodu za pomocą baterii słonecznych, uczenie dzieci tradycji społeczności z drugiej części świata, zamiana moczu w wodę pitną, konserwacja miejsca i czasu, lot w kosmos szklaną raketą napędzaną trzcina cukrową, w gruncie rzeczy podejmują tematy dotyczące całej ludzkości, jak globalizacja, globalne ocieplenie, ekologia, energia odnawialna, zrównoważony rozwój. Nie ma tutaj jednak demagogii i straszenia apokalipsą. Strachan nie określa jednoznacznie swojej pozycji – zwolennika lub przeciwnika – jest raczej obserwatorem, który z dziecięcą wiarą w cuda konfrontuje teorie z rzeczywistością, a ta potrafi być zaskakująca.

TAVARES STRACHAN, *ME AND YOU*, 2013, FRAGMENT INSTALACJI, PAWILON WSPÓLNOTY BAHAMÓW NA BIENNALE W WENECJI 2013, FOT. ARTPUNKT



www.galeriaopole.pl

redaktor naczelny:

Łukasz **KROPIOWSKI**
lkropiowski@galeriaopole.pl

zespół redakcyjny:

Agnieszka **DELA-KROPIOWSKA**, Natalia **KRAWCZYK**
info@galeriaopole.pl

konsultacja merytoryczna:

Anna **POTOCKA**
anna.potocka@galeriaopole.pl

korekta:

Ewa **DAWIDEJT-DROBEK**

projekt, opracowanie graficzne,

skład, łamanie:

Patrycja **KUCIK**
design@galeriaopole.pl

druk: Studio Reklamy AGENDA

nakład: 1 500 egzemplarzy

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych. Zastrzegamy sobie prawo skracania i redagowania tekstów oraz zmiany ich tytułów

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

wydawca:



Galeria Sztuki Współczesnej
pl. Teatralny 12, 45-056 Opole
tel. 77 402 12 35
e-mail: info@galeriaopole.pl
www.galeriaopole.pl

Galeria finansowana jest z budżetu Miasta Opola

25/10
—24/11
2013

jerzy nowosielski

byty subtelne

galeria
sztuki
współczesnej
w opolu

www.galeriaopole.pl

Kuratorka: Agnieszka Dela-Kropiowska

Przestrzeń wystawy: Anna Maria Karczmarska, Mikołaj Małek

ORGANIZATOR:



Galeria Sztuki
Współczesnej



WSPÓŁORGANIZATOR:

FUNDACJA NOWOSIELSKICH



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

„Dofinansowano ze środków Narodowego
Centrum Kultury w ramach Programu
Narodowego Centrum Kultury – Kultura
– Interwencje”

Realizacja projektu „Klasyki sztuki współczesnej – Jerzy Nowosielski”.