

artpunk.t

ISSN: 2080-1785

Włocławek



ROULETTE DE MONTE CARLO
EMPRUNT DE QUINZE MILLE FRANCS 20 o/o
DIVISÉ EN 30 OBLIGATIONS DE 500 Francs CHACUNE

Remboursables au pair en trois ans par tirages artificiels
à partir du 1^{er} Mars 1925
(Lot du 29 Juillet 1881)

OBLIGATION DE CINQ CENTS FRANCS
AU PORTEUR 20%

N° 12

PARIS, LE 1^{er} NOVEMBRE 1924

Le Président du Conseil d'Administration Un Administrateur

Rossi Selavy *marcel D...*

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

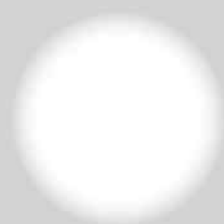
ROULETTE
DE MONTE-CARLO
OBLIGATION N° 12
Coupon d'intérêt de 25 frs

NR 19
(GRUDZIEN 2013)

SPIS TREŚCI

KONSTRUKCJA KRYTYCZNOŚCI <i>Grzegorz Klaman</i>	3
IN REAL LIFE <i>Romuald Demidenko</i>	8
WYSTAWA JAKO FILM <i>Łukasz Ronduda</i>	11
VALUE AS A READY-MADE <i>Agnieszka Grodzińska</i>	15
MUZYKA GŁOWY W PIASKU <i>Antoni Beksiak</i>	20
COŚ CZEGO BRAKUJE – I POWINNO BYĆ ROZMOWA Z MARLENE DUMAS <i>Stach Szablowski</i>	22
[... (DLA BEKI) ...] <i>Aleksander Hudzik</i>	26
W SZTUCE MARZENIA SIĘ SPEŁNIAJĄ, ALE NIE WSZYSTKIM z Agatą Zbylut rozmawiała Agnieszka Dela-Kropiowska	28
BUNTOWNIK Z ROZSĄDKU <i>Natalia Krawczyk</i>	33
DO-IT-YOURSELF ART PRACE DARSHY HEWITT <i>Łukasz Kropiowski</i>	38

NA OKŁADCE:
MARCEL **DUCHAMP**, *MONTE CARLO BOND (NO. 12)*, 1924



Grzegorz Kłaman o latach 90.

Konstrukcja krytyczności

ADAM MANDZIEJEWSKI: Naszą rozmowę chciałem rozpocząć od wysnucia pewnego przypuszczenia, mianowicie, że swoją postawę artystyczną określiłeś już pod koniec lat 80. w manifestie *Archeologii odwrotnej*. Chodzi mi tu o postulaty wyjścia poza mury instytucji i ukierunkowanie na proces. Bez wątplenia są to cechy Twojej działalności. Czy można powiedzieć, że w lata 90. wkroczyłeś jako artysta już ukształtowany?

GRZEGORZ KLAMAN: Tego nie wiem. To jest zadanie dla krytyka. Myślę natomiast, że jest wyraźna różnica między latami 80. a 90., jeśli chodzi o kontynuację pewnych rzeczy. Przede wszystkim następuje odejście od figuracji i tradycyjnej rzeźby, utrzymuje się za to praca w grupie, tworzenie miejsc sztuki jako ciąg dalszy praktyki zapoczątkowanej na Wyspie Spichrzów i w manifestie *Archeologii odwrotnej*, ale trudno mi się odnieść do takiego sformułowania, czy ktoś był ukształtowany i na ile.

A.M.: Pozwól mi przeformułować to pytanie. Widać mimo wszystko w Twojej praktyce jako artysty krytycznego w latach 90. pewne postulaty, które zawarłeś już w *Archeologii odwrotnej* – nastawienie na proces i współuczestnictwo w procesach społecznych oraz działanie w przestrzeni publicznej, poza murami instytucji. Co jeszcze składało się na Twoją postawę krytyczną?

G. K.: Wydaje mi się, że jest to przede wszystkim przededefiniowanie cielesności z poziomu rzeźbienia jej czy odtwarzania, a nawet zakopywania mięsa na Wyspie Spichrzów na poziom pracy z tkanką ludzką i preparatami anatomicznymi. Rozwijanie i posilkowanie się tezami o stosunku władzy-wiedzy-ciała Foucaulta, konkretne oparcie się na jego tezach, filozofii oraz idei społecznej i politycznej. Następnie wprowadzenie takich pojęć, jak anatomia polityczna ciała czy ekonomia ciała – były to bardzo przydatne pojęcia, które pomogły mi skonstruować tezy moich prac. To także praca z określoną formą działania, mówię o powstawaniu sporych w skali obiektów, rzeźby czy instalacji. Z drugiej strony był to okres budowania takich bytów jak chociażby Otwarte Atelier w dawnej łaźni miejskiej, potem zamienienie tego miejsca w instytucję publiczną. Tych wątków jest bardzo dużo.

A.M.: Pozostajmy na chwilę jeszcze przy kwestii cielesności i ewolucji Twojego stosunku do niej w latach 90., które symbolicznie rozpoczynają się w noc sylwestrową 1990/91, kiedy to w trakcie performance'u owinąłeś się mięsem i tak przebrany składałeś ludziom życzenia i tańczyłeś. Kilka lat później sięgnąłeś po ludzkie organy zatopione w formalinie, a pod koniec lat 90. używałeś już tylko zdjęć preparatów. Wiem, że w pewnym momencie Uniwersytet Medyczny odmówił Ci współpracy i dalszego wypożyczania zbiorów. Czy możesz podsumować swoją pracę z cielesnością? Określić punkt, do którego Cię doprowadziła?

G.K.: Wydaje mi się, że wtedy pola sztuki nie były do końca zdefiniowane. Organy, narządy, preparaty to był temat mojego doktoratu, więc współpraca między Akademią Sztuk Pięknych a Akademią Medyczną była możliwa, ponieważ nie istniała jeszcze cenzura, która określała to, co artyści mogą a czego nie mogą. Pewne obszary zostały dla artystów zamknięte w wyniku działania krytyki konserwatywnej, działania kościoła czy skrajnej prawicy, która przez całe lata 90. wypracowała taki język krytyki działań związanych z ciałem, który pozamykał takie możliwości. W 1992 r. tych problemów na poziomie organizacyjnym ani etycznym nie było, one się zaczęły, gdy ta sztuka weszła do galerii i na wystawy – razem z tym pojawiły się skoncentrowane ataki na ten rodzaj działania i pojawił się też język, który próbował takich artystów wykluczyć i zlikwidować możliwość współpracy obszarów medycyny, kultury, sztuki czy sztuki i wiedzy. Te obszary zostały poddane coraz efektywniejszej kontroli przez etykę, mówiąc krótko, katolicko-prawicową, która w bardzo ostry sposób atakowała środowiska podejmujące taką współpracę. Akademia Medyczna pod wpływem takich ataków po prostu się wycofała, uznała, że nie ma sensu ryzykować pola wiedzy dla działań artystycznych, jako że to nie jest jej główny cel ani obszar działania. Można powiedzieć, że teraz ta sytuacja wraca po 20 latach, kiedy znowu próbujemy współpracować na poziomie biologii, genetyki, biotechnologii, kiedy znowu sztuka przypomina, że te obszary są i nie ma powodu wykluczać je z domeny wspólnych działań, ale one są równie kontrowersyjne. Ten problem po prawej stronie sceny politycznej jest nadal taki sam, jak był, tzn. negatywne nastawienie do tego typu przedsięwzięć nie tylko w sferze nauki i medycyny, ale i w sferze symbolicznej, w sferze obrazowania czy po prostu w sferze działań artystów próbujących działać z naukowcami, w bio ar-

cie, sztuce mokrych mediów. Nie ma pozwolenia na wejście artystów do laboratoriów, na udostępnienie im procedur postępowania naukowego i adaptacji ich do działań artystycznych. To pokazuje, że te kwestie nie zostały rozstrzygnięte, wręcz przeciwnie – zostały szczelnie zamknięte i odseparowane, zwłaszcza w Polsce. Oczywiście, te rzeczy dzieją się cały czas, istnieją miejsca, gdzie ta współpraca trwa już od 20 lat – w Stanach Zjednoczonych, w Wielkiej Brytanii, w Australii. Ten ruch zacieśniania współpracy interdyscyplinarnej, fuzji nauki i sztuki postępuje w sposób zauważalny w postaci przyrostu wiedzy i teorii. W Polsce natomiast ten rozwój został mocno przyblokowany w ciągu ostatnich 20 lat.

A.M.: A więc podnosisz ten problem w miejscu, w którym zostawiłeś go 20 lat temu?

G. K.: Praktycznie tak. Trudno jest mi sobie wyobrazić dziś realizację tych prac, które mogły powstać na początku lat 90. To jest dość zaskakująca refleksja, że to, co było możliwe wtedy, teraz już nie jest z powodu postępu konserwatywnych wartości, które chcą zagarniać coraz większe pole życia publicznego, dotyczy to w równym stopniu sztuki jak i dyskursu o aborcji, in vitro i wszelkich działań z obszaru genetyki i biotechnologii, w których system wartości konserwatywnych narzuca nam siatkę ograniczeń. Wobec tego współpraca artystów z naukowcami będzie bardzo utrudniona, o ile w ogóle możliwa.

A.M.: W Ameryce, Australii i Europie Zachodniej te problemy są przepracowywane między innymi z tego powodu, że medycyna jako forma wiedzy-władzy dostrzega korzyści płynące z problematyzowania i rozszerzania na pole artystyczne swojej własnej działalności. W Polsce coś takiego nie następuje.

G. K.: Tak. O ile mi wiadomo, w Polsce znajdują się dwie pracownie, które zajmują się kwestiami możliwych połączeń sztuki i wiedzy. Są to: pracownia transdyscyplinarna w Poznaniu prowadzona przez Joannę Hoffman i od kilku lat moja pracownia na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Są to jedyne miejsca, w których systematycznie opracowywane są kwestie związane z medycyną, biologią i fizyką. Zdecydowanie nie należy to do normy, jeśli chodzi o uczelnie artystyczne, należy to raczej uznać za wyjątek, niszowe działanie.

A.M.: Powróćmy do tematu lat 90. Podział na dekady, rzecz jasna, nie odzwierciedla etapów Twojego rozwoju artystycznego, a jedynie dostarcza pewnej perspektywy, kąta patrzenia na sztukę. Używając tego narzędzia, możemy zobaczyć dwa nurty w Twojej twórczości w ostatniej dekadzie XX w. Pierwszy byłby połączeniem rzeźby i architektury w przestrzeni publicznej; jest to nurt, w którym analizowałeś symboliczną formę architektury jako manifestację władzy. W ramach drugiego nurtu znajdują się Twoje dociekania w zakresie cielesności i biologiczności także jako współrzędnych w systemie wiedzy-władzy. Oba te nurty łączy więc inspiracja myślą Foucaulta, o czym niejednokrotnie się wypowiadałeś. Mniej oczywistym połączeniem między tymi nurtami jest użycie architektury jako centrum znaczeniowego Twoich prac bądź jako ramy wypowiedzi, wehikułu idei. Skąd ta nośność motywu? Skąd bierze się jego systematyczne powracanie? Pytam, mając w pamięci hasło wyjścia poza mury instytucji z *Archeologii odwrotnej*.

G.K.: Jeśli wychodzi się poza galerię i muzeum, to wychodzi się gdzieś. Właściwie działania na Wyspie Spichrzów były poligonem pracy z przestrzenią publiczną, pracy, która zawsze była działaniem wobec architektury, próbą czytania architektury poprzez Foucaulta, który wiedział, do czego ona służy, kogo reprezentuje, jakie ma funkcje. My tego w latach 80. nie wiedzieliśmy, co najwyżej przeczuwaliśmy to. Wtedy właśnie zaczynałem to rozumieć, był to proces poznawczy z jednej strony wspierany przez analizy Foucaulta, a z drugiej strony realizujący się

poprzez praktykę i działania, tak jak *Wielka czarna głowa*, w której dołączam pewne elementy antropomorficzne do architektury, czy *Przypory*, które powstały w nieistniejącej już hali w PGS-ie w Sopocie w trakcie wystawy „Monumenty”, a także inne projekty, które nie zostały zrealizowane – wielkie obeliski dla Muzeum Narodowego w Warszawie, które miały być wkopane w dziedziniec, dalej – moje pierwsze realizacje na Agrykoli w Zamku Ujazdowskim w trakcie wystawy „Raj utracony”. To były działania podjęte na taką skalę po raz pierwszy w Polsce, zarazem moje pierwsze próby stworzenia paraarchitektonicznej przestrzeni zupełnie w oderwaniu od kontekstu użytkowego, od tego komu służą i czemu służą. Zdarzało się, że były odczytywane dosyć dziwnie, szczególnie obiekty na Agrykoli, o których wielu myślało, że służyć będą jako ozdoby uświetniające przyjazd papieża do Polski. To pokazuje, że nie istniały za bardzo narzędzia do odczytania takich działań, nie było sposobu rozumienia tego, do czego służy ta monumentalna architektura. Teraz mamy dość rozbudowane pojęcie sztuki w przestrzeni publicznej, które stało się workiem bez dna, gdzie wszystko można ewentualnie zmieścić. Tak jak mówiłeś, architektura była długo ramą moich wypowiedzi, interesowałem się funkcją architektury w systemach totalitarnych. Nośność pewnych motywów i form powtarzających się w wielu systemach politycznych, od Babilonu, Rzymu, przez faszyzm, nazizm i socrealizm, aż do rozdartego korporacjonizmu jest oczywista. Istnieje korpus ulubionych motywów systemów władzy, które stanowią dominantę estetyczną przestrzeni. Dominantę, która wyraźnie mówi o tym, kto rządzi i jak wygląda porządek społeczny. Sytuacja jest oczywiście dynamiczna, dziś buduje się stadiony, obiekty olimpijskie, wielkie lotniska, dochodzą więc nowe formy, skrywające w sobie starą chęć zapracowania skalą, rozmachem, wielkością. Oczywiście artysta nie jest w stanie wykonać tak gigantycznych obiektów, tworzy w skali do człowieka, do jednostki, ale w skali rozpoznawalnej jako skala architektury. Do tego zawsze tworzyłem te obiekty z bardzo lichych materiałów, miało to taki recyklingowy podtekst. Na przykład *Wieża i Brama* na Agrykoli była zrobiona z blach zdartych, zwiniętych z kościołów i instytucji publicznych, była przenicowana na drugą stronę, więc była gestem podobnym do tego, co robiłem ze swoimi rzeźbami w latach 80. – tak jak drewniane rzeźby „obdzierałem” ze skóry piłą mechaniczną, tak obiekty architektoniczne tworzyłem z płatów blachy cynkowej zdartej z budynków instytucji publicznych, co miało dla mnie wielkie znaczenie, jeśli w grę wchodziło ministerstwo lub kościół. Nakładanie tej „skóry” na moje zdestabilizowane obiekty było bardzo istotne. W moich pracach z lat 90. zawsze dochodził do głosu ten gest przenicowania materiału, którym się posługuję.

A.M.: Własnoręcznie ściągałeś blachy z tych budynków czy używałeś resztek?

G. K.: Nie ściągałem ich sam, ale to nie jest ważne. Mi zależało na tej cesze, że one są zdjęte, chodziło o gest zerwania. To były resztki zełomowane, ale wiedziałem, skąd one były wzięte. Dla mnie ważne było to, że wracają w pole architektury, że nie są zełomowane, nie wracają do huty, ale trafiają na monumentalne formy.

A.M.: Rozumiem to jako swego rodzaju ekonomię funkcji ideologicznej. A czy te działania miały wymiar ekologiczny?

G. K.: Był to po prostu recykling, z blachy można zrobić różne rzeczy. Wiesz, na pewno zyskiwała ta blacha dodatkowe życie. Z tej blachy powstał jeszcze *Labirynt*, jedna z moich największych prac w latach 90. Ten materiał dużo mówi i właśnie na poziomie idei recykling był dla mnie bardzo ważny.

A.M.: Bardzo interesujący jest dla mnie dalszy los tych prac. Były duże, wykonane z ciężkich materiałów. Co się z nimi stało? Czy istnieją w jakichś kolekcjach, może Twojej własnej?

G.K.: W latach 90. powstały skrajnie różne prace. Przecież moje obiekty w przestrzeni publicznej były budowane metodą quasi-architektoniczną i one oczywiście zostały powołane do życia na pewien określony czas, a potem zostały rozebrane



**GRZEGORZ KLAMAN, HAMIOT, 1994, 209 X 300 X 200 CM, MIXED MEDIA,
DEPOZYT MUZEUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ W SZCZECINIE,
FOT. ARCHIWUM FUNDACJI WYSPA PROGRESS**

na kawałki pierwsze i zutyliżowane – tych prac nie ma nigdzie. Nie było też powodu ich zachowywać, były to w zamierzeniu czasowe realizacje. Natomiast prace, które budowałem do skali człowieka, z blach stalowych, jak *Emblematy*, *Namiot* czy *Ekonomia ciała*, to one się zachowały i większość z nich, poza *Emblematami*, jest w kolekcjach muzealnych, zostały po prostu kupione. *Emblematy* i *Pneuma* znajdują się w mojej pracowni.

A.M.: *Emblematy* zostały ostatnio pokazane na wystawie w CSW Zamek Ujazdowski. Czy porównanie *Young British Artist* z polskim ruchem sztuki krytycznej jest dla Ciebie czytelne, przekonujące?

G.K.: Chyba tak. To zabawne, że te dwa ruchy wydarzyły się niemal w tym samym czasie. Ja poznałem Damiana Hirsta w rok po tym, jak zrobiłem *Emblematy*; i było to dla mnie zaskakującym odkryciem, że ktoś robi spektakularne prace ze zwierzętami w formalinie. Trudno mi to zanalizować, ale sądzę, że inne były powody boomu na sztukę w Wielkiej Brytanii i inne narzędzia jej kreowania niż w Polsce. Więc nie wiem, na ile dało się to podsumować, za mało było dogłębnych analiz tego, jak polska sztuka, która zresztą po raz pierwszy nabierała rozpędu, zaczynała się linkować do sztuki zachodnioeuropejskiej i światowej, współgra z pokoleniem YBA. Myślę właśnie, że to lata 90. były pierwszymi latami, w których ta generacja artystów w Polsce zaczęła mówić językiem zbliżonym do tego, który panował w europejskim świecie artystycznym. Jednak przesłanki były kompletnie inne, tam były to wyrafinowane techniki rynkowe i marketingowe, a u nas – mówiąc krótko – były to ruchy raczej oddolne i raczej wynikające z potrzeby artystów, by zmierzyć się z rzeczywistością i z możliwością otwarcia nowych perspektyw, nowych technik i obszarów, które były pozamykane do tej pory przed artystami. Zdarzały się i owszem podobieństwa, w końcu zaczęliśmy funkcjonować w miarę podobnych systemach. Pozostając przy świecie sztuki, to w Polsce nie istniał wtedy ani rynek, ani system galeryjny, ani intensywny system promocji artystów czy finansowania spektakularnych projektów. Nie wiem, w jaki sposób krytyka próbuje to ocenić poza tym, że można to skwitować stwierdzeniem, że YBA odnieśli wielki sukces, a w Polsce artyści odnieśli go w dużo mniejszym stopniu, albo tylko niewielu z nich. Ja bym raczej spojrzał na to, w jaki sposób sztuka lat 90., w tym sztuka krytyczna, wpłynęła na kondycję sztuki polskiej dnia dzisiejszego. Myślę, że to lata 90. rozpełtały w Polsce główne debaty na temat sztuki i nigdy później nie było tak istotnych debat dotyczących wolności słowa, granic sztuki itd., a te spory musiały zaistnieć, bo nie zostały przepracowane przez dziesiątki lat. Porównując do tego ostatnie lata, stwierdzić można, że nie toczy się żadna ważna dyskusja na temat kondycji sztuki czy też tego, co robią artyści. Artyści wylądowali na pozycjach przydatnych dekoratorów lub sprawnych uczestników rynków sztuki najwyższej i to jest wszystko; praktycznie wypadają z debat poza niewielkimi wyjątkami. Lata 90. były okresem gorącym, istotnym, a przede wszystkim kształtującym język i narzędzia, które pozycjonowały artystów i sztukę w społeczeństwie i rzeczywistości społeczno-politycznej. To chyba było najważniejsze.

A.M.: Wprowadzanie nowych narzędzi do poruszania przez sztukę nowych problemów może być nie do pogodzenia z dobrą pozycją na rynku artystycznym. Jest to działanie ryzykowne. Jaką rolę odgrywało u Ciebie ryzyko w podejmowanych działaniach?

G. K.: Trudno tu mówić o jakiejś roli.

A.M.: Musisz jednak przyznać, że ryzyko często wiązało się z Twoimi decyzjami. Mówię nie tylko o wyborach stricte artystycznych. Umiejscowienie praktyki artystycznej, zaplecza, warsztatu w przestrzeniach publicznych (Wyspa Spichrzów, dawna łaźnia miejska) to ryzykowna taktyka i niepewna egzystencja na ciągłym widoku. Gdy już w 2001 r. podczas nielegalnego happeningu, w trakcie którego powiewałeś swoją *Flagą dla III Rzeczypos-*

***politej* z okien ASP w Gdańsku, spotkała Cię za to kara w postaci próby zamknięcia *Galerii Wyspa* w Akademii. Ryzyko płynące z funkcjonowania jako pewien głos polityczny w przestrzeni publicznej zawsze istnieje.**

G.K.: O tym się nie myśli, ja tego nie brałem pod uwagę. Przyjmowanie jakiegoś rachunku opłacalności i ryzyka nie miało dla mnie nigdy sensu, nie o tym myślałem. Raczej próbowałem rozwiązywać jakiś problem, a te kwestie pojawiały się później. Nie próbowałem nigdy działać tak, aby naruszyć jakąś określoną sytuację, nie zwracałem się nigdy konkretnie przeciwko komuś. Jeżeli konstruuje flagę dla III RP, dodając czarny kolor, to rozpiętość interpretacyjna tego gestu jest dość spora, bo dotyczy emblematyki państwowej, dotyczy też koloru, który ma różnego rodzaju konotacje, ale generalnie negatywne. Można to rozpisać na religię, na państwo i na nacjonalizm. Dopiero kiedy ta praca pojawia się w jakiejś określonej przestrzeni, zaczyna wywoływać reakcje: raz jest to reakcja administracji ASP, która sobie tego nie życzy, innym razem jest to obawa, że chodzi o bezpodstawną bezczeszczenie symboli. Ta praca zresztą nie wywołała dość poważnych konsekwencji, ponieważ jest dość abstrakcyjna, mimo że dotyczy flagi. Ta flaga w wielu miejscach działała i myślę, że nie poruszała tylko i wyłącznie kwestii religijnej, a w Polsce wciąż najbardziej reaguje się na kwestie religijne i seksualne, bardziej nawet niż na symbolikę państwową czy polityczny status quo; jednak nie wyzwalała jednoznacznej agresywnej artykulacji. Ryzyko dotyczy też wielu innych projektów; jeżeli chodzi o obszary, które nie zostały dotknięte przez artystów, to często pozostawały one w ogóle poza debatą społeczną, tym samym nie miały statusu chronionego przez cokolwiek (tradycję, pamięć narodową, uczucia religijne itp.). Tak jakby naturalnie znajdowały się poza możliwością rewizji czy przewartościowania, jak flaga albo krzyż. Z mojej pozycji żadne akcje nigdy nie były obliczone na prowokację, te działania wynikały z pewnego następstwa logicznego. Zajmując się pewnym obszarem sfery symbolicznej, widziałem całe obszary, które były pozostawione, niepoddane żadnej pracy. I to dotyczyło bardzo wielu obszarów, nie tylko flagi, ale też na przykład Solidarności, naszej historii i pamięci, postaci symbolicznych, które kumulują w sobie potencjał krytyczny, ale są unieruchomione, blokowane przez stereotyp, poprzez przywiązanie do pewnego sposobu odczytania, albo odwrotnie – poprzez radykalną krytykę konserwatywną zostały odrzucone, zmarginalizowane i zablokowane i nigdy nie doszły do głosu. Zepchnięte w cień nigdy nie uwolniły tego potencjału symbolicznego i kreatywnego, który może uwolnić już nie tylko gest polityki, ale też artyści, który zaczyna z tym pracować. Ja tak na przykład zacząłem pracować z postacią Wałęsy, który mnie interesuje jako postać zanegowana, postać zepchnięta, która sama generuje swój zły wizerunek, jest przedziwną figurą, do pewnego tylko stopnia negatywną; mimo to posiada wielki potencjał interpretacyjny i stała się rodzajem przejścia, bramy do naszego myślenia o historii, o tym w jaki sposób kreujemy bohaterów, a w jaki ich negujemy, jak przypisujemy im różne funkcje. Tutaj właśnie jest mnóstwo działań, które musiały się pojawić z bardzo prostej przyczyny – wcześniej były zamrożone, po prostu się o nich nie mówiło. Można powiedzieć, że postromantyczna estetyka królowała w Polsce i dopiero lata 90. eksplodowały. Pierwsze przesłanki można znaleźć w nowej ekspresji w Polsce, lecz one były jeszcze uwiecznione w tradycyjnej estetyce. Dopiero lata 90. wprowadziły nowe media, nowe technologie i nowe obszary działań artystów, jak performance, body art, akcje, happeningi, działania w przestrzeni publicznej, czy działania kolektywne, samoorganizacja, tworzenie miejsc sztuki, budowanie alternatywnych struktur. Te rzeczy kielkowały w latach 80. w działaniach grup twórczych, ale dopiero lata 90. odkryły te wszystkie nowe możliwości, zaczęły je po prostu praktykować.

A.M.: Te właśnie nowe metody zrzeszania się i istnienia w świecie sztuki legły u podstaw postawy krytycznej. Przemiana ustrojowa zlikwidowała jeden obieg sztuki, a kolektywne działanie spowodowało krytyczny ferment...

G. K.: Między innymi tak. To sytuacja polityczna Cię kształtuje, bo nigdy nie jesteś oderwany. Nie zajmowałem się sztuką skrajnie conceptualną czy wyłącznie analizą formy, ale kontekstem społecznym i politycznym. Towarzyszyło mi to od samego początku, od tworzenia *Galerii Rotacyjnej*, przy tworzeniu *Wyspy*, *Łaźni* i dalej ten proces postępuje. Oczywiście, inaczej się działało w czasach komunizmu, inaczej w czasach demokracji i inaczej teraz, kiedy następuje kryzys sfery publicznej, a rozmaite regulacje starają się ją kontrolować i reglamentować. Dystrybucja finansów w sferze publicznej, system grantowy, znowu zaczyna być narzędziem kontroli. Na podstawie moich obserwacji jako prezesa *Wyspy* przez ostatnie 20 lat, dochodzę do wniosku, że żadna władza nie lubi zbyt swobodnie działających organizacji, które musi jeszcze finansować, którym musi przyznać status działań obywatelskich, grup, stowarzyszeń, które krytykują tę władzę, inaczej traktują przestrzeń publiczną, dopominają się o głos różnych wykluczonych grup, nie zgadzają się na dominację jednego z kościołów czy też walczą z jedną dominującą moralnością, którą się próbuje narzucić większości. No więc wszystkie te grupy, posiadające status organizacji, w tym artystycznych, można kontrolować w jeden prosty sposób – uzależniając je finansowo. Dlatego tworzenie wszelkich narzędzi obejścia tego finansowania, w coraz bardziej urynkowionej rzeczywistości, gdzie wszystkiemu zostaje przyporządkowana wartość pieniężna; trzeba szukać nowego pola wolności, gdzie możliwa do zachowania jest pewna niezależność. Pogodzenie niezależnego działania z rzeczywistością, którą mamy, jest bardzo trudne do osiągnięcia. Te sytuacje powtarzają się w każdym systemie. Oczywiście, w systemie totalitarnym te możliwości były bardzo ograniczone, co nie oznacza, że w jakimś innym systemie te możliwości są absolutnie dostępne, bo tak nie jest. Im bardziej zajmujesz się sztuką społeczną, krytyką mechanizmów społecznych, tym bardziej musisz się konfrontować z takimi ograniczeniami ze strony władzy i instytucji.

A.M.: Wydaje mi się, że Twoja działalność w miarę upływu lat 90. coraz bardziej nabiera charakteru punktowego, innymi słowy, skierowana jest na zlokalizowane problemy i sytuacje. W początku ostatniej dekady XX w. zajmujesz się dekonstrukcją form architektonicznych jako mechanizmów władzy i reprezentacji; potem Twoja analiza przechodzi na poziom ciała, jego ujarzmienia w systemach wiedzy. W latach 1999 i 2000 Twoje działania stają się interwencjami w konkretną rzeczywistość społeczną i/lub historyczną. Tak było w Uści nad Łabą¹, a później na wystawie „Drogi do wolności” zorganizowanej w Stocznii². Są to prace, które wyprowadzają Cię z lat 90. i wprowadzają Twoją działalność w XXI w. Działalność o charakterze zlokalizowanego zaangażowania w Stocznii.

G.K.: Takie miejsca wylaniają się same w ramach nieplanowanego procesu. Najpierw wybraliśmy Wyspę Spichrzów, bo była miejscem naprawdę spektakularnym – opuszczona wyspa w centrum miasta. Dopiero teraz pojawiły się tam inwestycje, po tylu latach pustostanu i opuszczenia. To pokazuje, że to był dobry wybór. Wybraliśmy miejsce, które było bardzo blisko, a które było jednocześnie niezmiernie oddalone, niczyje, do zagospodarowania. Tam też kumulowały się wszystkie ważne procesy, jeśli chodzi o architekturę, historię, pamięć, o to, jak radzimy sobie z ważnymi dla nas, jako społeczeństwa, problemami. Dla nas Wyspa była w końcu poligonem doświadczalnym. Potem było Dolne Miasto, *Łaźnia*, organizowanie kolektywów, potem tworzenie instytucji publicznej, następnie wejście w dyskurs publiczny, a efekty tych działań były takie, że zamykano nam te galerie. Mnie zamknęto *Wyspę* na skutek procesu Doroty Nieznańskiej, po siedmioletnim procesie! W wyniku procesu zamknęto mi galerię, która istniała kilkanaście lat przy ASP jako naprawdę niezależne miejsce o dużej wartości, dzięki możliwości pokazywania ciekawych zjawisk wewnątrz akademii. Podsumowała to zresztą potem wystawa „Absolwent” w *Instytucji Sztuki Wyspa*. Tak jak mówisz, gdyby nie było decyzji zrobienia „Drogi do wolności”, których nikt nie chciał w Gdańsku zrobić z bardzo prostego powodu, otóż, oczywiście było, że ta wystawa na pewno

uruchomi jakąś z grup zainteresowanych historią Solidarności, krytyką Solidarności, historią, pamięcią i na pewno znajdą się niezadowoleni, i tak się zresztą stało. Można powiedzieć, że co kilka lat potwierdzają nam się tezy Foucaulta – jeżeli pracujesz w różnych dyskursach, w różnych porządkach, kierujesz na nie światło, kierujesz wzrok, to rzecz jasna powstaje reakcja społeczna, która albo otwiera dyskusję, albo wzbudza agresję. I ta wystawa otworzyła dyskusję, która trwa do dzisiaj i miała między innymi doprowadzić do powstania instytucji muzealnej, jaką jest *Europejskie Centrum Solidarności*, a więc zapoczątkowaliśmy proces, który trwa od 13 lat. Ta wystawa, otwarcie dyskusji w tym miejscu znowu przekierowało nas na istotne procesy, które tam następują. Ja wychodziłem z założenia, że zajmujesz się tym, co jest wokół Ciebie. Nie zajmuję się procesami w Azji, skoro tuż obok mnie dzieją się ważne rzeczy i w dodatku istnieje ryzyko, że one nie zostaną przepracowane, że zostaną kompletnie zostawione przez artystów jako nieatrakcyjne, spalone politycznie, niemodne. Ja wiem, że w Stocznii jest olbrzymi potencjał i ja z nim pracuję w sporej ilości projektów już, które możliwe do realizacji stały się po utworzeniu dyskusji w wystawie „Drogi do wolności”. Znaleźliśmy się w Stocznii w wyniku ciągłej gotowości do konfrontacji z problemami, z którymi nasi koledzy czy pozostałe instytucje nie chcieli się konfrontować, gdyż generowały niepotrzebne problemy, nie przynoszące dodatniej wartości – z czym ja się oczywiście nie zgadzam. Mimo że w wyniku tej wystawy zostaliśmy wyrzuceni z *Łaźni*, to ja nadal uważam, że warto było się tam znaleźć i zmierzyć z tym, a w efekcie trafić do Stocznii.

A.M.: Na zakończenie i nieco przekornie chciałem zapytać jeszcze raz o wybory miejsc. Bez wątpienia w momencie, w którym do nich wkraczałeś, miały one status nie-miejsca, eksterytorium. Jednak zawsze okazywało się, że te miejsca mają w sobie wielki potencjał kulturowy, rewitalizacyjny i marketingowy. *Łaźnia* jest dziś wspaniałym budynkiem i instytucją, która otwiera oddziały terenowe, by rewitalizować Nowy Port. Dopiero teraz, ale pojawiają się inwestycje na Wyspie Spichrzów, której lokalizacja bez wątpienia będzie w stanie unieść wysoko sprofilowane inwestycje. Odkąd *Wyspa* pojawiła się w Stocznii, ten teren zaczyna być odbierany jako otwarte, sprzyjające działalności, także komercyjnej, miejsce. Przykładem choćby *Klub 908*. Nie czujesz się w tym wszystkim jak forpocztą przedsięwzięć biznesowych, zwiadowca nowych terenów?

G.K.: Można z tego zrobić zarzut, że artysta jest używany jako papierek lakmuszowy, za którym idzie kapitał i robi, co chce. To może wzbudzać kontrowersje co do oceny. Na Dolnym Mieście buduje się coraz więcej, to miejsce odżywa, a my rzeczywiście byliśmy tam pierwsi. To obszar kluczowy, bardzo ciekawy i może nawet równie ważny jak Stocznia. Jest ona miejscem o niepowtarzalnych walorach industrialnego dziedzictwa, że już nie wymienię dźwięków, które określają gdański krajobraz, *waterfrontu*, pozostałej architektury przemysłowej, i wszystko to zostało całkowicie zlekceważone przez miasto, właścicieli i deweloperów. Dotychczasowe działania w kierunku ochrony tych wartości były rzeczywiście głównie inicjatywą *Wyspy*, *Kolonii Artystów* i grupy świadomych architektów, którzy od początku zdawali sobie sprawę, że to jest coś niezwykłego i że żadna kontrowersja polityczna czy własnościowa nie może zdominować wartości tego miejsca, które jest symbolicznym skarbem tego miasta. Zniszczenie terenów postoczniowych zniszczy bezpowrotnie tożsamość tego miasta. Częściowo ten proces jednak nastąpił, dlatego teraz pracujemy nad tym, żeby uzmysłowić wszystkim, że wartość tego miejsca nie jest tylko wartością materialną, albo może nawet jeżeli jest to wartość materialna, to materialna w inny sposób. Chcemy uzmysłowić miastu, że pewne procesy inwestycyjne muszą tu nastąpić (drogi, infrastruktura), ale nie musi się to dziać za cenę zniszczenia tkanki historycznej, a nawet może przywrócić mu jakości ważne a zapomniane. Pracujemy nad tym, żeby w Stocznii ujrzyć przestrzeń nie tylko komercyjną, ale symboliczną i historyczną także.

1. W trakcie Międzynarodowej Wystawy i Konferencji „Public District” w Ujściu nad Łabą, Czechy 1999 r.

2. Wystawa „Drogi do wolności” zorganizowana została przez GSW Łaźnia w Stocznii Gdańskiej w 2000 r.

In Real Life

ROMUALD DEMIDENKO

Po pierwsze musisz wiedzieć, że internet jest niesamowity – tymi słowami zaczyna się program telewizyjny dla młodzieży krążący w sieci¹. To zaskakujące, jak aktualnie to brzmi, mimo że od emisji tego filmu zmieniło się prawie wszystko. I nie chodzi już tylko o to, że inaczej wykorzystujemy ten komunikacyjny potencjał, ale przede wszystkim dlatego, że internet stał się w końcu czymś, do czego można odnieść się z dystansu, a nawet z tęsknotą. Sztuka obecna jest w internecie od samego początku, a niektórzy twórcy zdążyli już nawet przenieść swoje wirtualne doświadczenia do rzeczywistości, w której najbardziej znane elementy życia codziennego i technologia dają efekt projekcji z bliżej nieokreślonej przyszłości.

Przebrzmiała stylistyka końca lat dziewięćdziesiątych stała się ważnym odniesieniem dla artystów i projektantów, odwołując się do symbolicznego momentu – *fin de siècle*. Na pewno miały w tym swój udział serwisy takie jak Rhizome, który od początku swojego istnienia prezentował ten specyficzny nurt. Jest też może nawet bardziej wyraźny przykład w postaci DIS magazine, który rejestruje najciekawsze wydarzenia z obszaru edukacji artystycznej, mody i stylu życia, a wszystko podane w stylistyce dyskontowych reklam. DIS jest biblią, jeśli chodzi o tak zwaną *nową estetykę*², chociaż na pierwszy rzut oka wydaje się, że na ich stronie panuje po prostu chaos. Autorzy w charakterystyczny dla siebie sposób objaśniają nowe zjawiska pojawiające się w naszym otoczeniu i treści konieczne do zrozumienia niuansów różnych obszarów kultury ostatnich lat. Czym innym jest rave i techno, gdy patrzymy na to z aktualnej perspektywy, a dodatkowo bierzemy pod uwagę styl gabberów, czyli miłośników tej muzyki, żyjących gdzieś w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych w Dortmundzie lub Rotterdamie. DIS konsekwentnie zajmuje się hakowaniem znaczeń, a z pewnością opowiadaniem historii nasyconych sarkazmem i specyficznym humorem, którego być może nie rozumieją media przyzwyczajone do trzymania treści pod kontrolą. Jeden z ich ostatnich projektów pod nazwą *DIS Images* prawdopodobnie zmienił sposób, w jaki patrzymy na fotografię znaną z banków zdjęć, używanych przez prasę

i do celów reklamowych. Do projektu zostali zaproszeni wszyscy, którzy chcieli w charakterystyczny sposób udostępnić swoją pracę, pojawiły się więc portrety artystów i kuratorów przy pracy – ze smartfonami w ręku, a nawet gotowe instalacje, np. kolektywu Jogging czy Ryana Trecartina. Nie wszystkim pomysł się spodobał. Polski portal o fotografii, w ślad za artykułem w „Huffington Post”, opisał sprawę jako „dziwne zdjęcia na fotograficznym stocku”³.

Ostatnie lata pokazują, że artyści próbują zbliżyć warstwę hipertekstualności obecną wcześniej do rzeczywistego doświadczenia⁴. Przedstawicielami tego nurtu mogą być Daniel Keller i Nik Kosmas pracujący w duecie jako Aids 3D, tworzący instalacje inspirowane motywami religijnymi używając języka najmłodszego pokolenia, zdystansowanego do otaczających go odniesień. W efekcie ich praca przyjmuje formę dramatycznych scenografii, pulsujących kolorowym światłem fontann, akronimów i rzeźb. Wiele ich prac funkcjonuje fizycznie i wirtualnie. Podobnie jest z Petrą Cortright, która w swoich klipach wciela się w rolę siedzącej samotnie w swoim pokoju dziewczyny wykonującej przed internetową kamerą proste gesty. Kokieteryjnie odgarnia włosy i tańczy do znanych kawałków, a końcowy efekt udostępnia potem na YouTube. Trudno powiedzieć, do jakiego stopnia to, co oglądamy, jest zapisem jej spontanicznej ekspresji, a ile w tym sztuki. Petra została zaproszona do udziału w tegorocznych targach Frieze w kategorii filmów wideo ze swoim projektem *Bridal Show*⁵.

Ogromna łatwość w udostępnianiu treści i obrazów w internecie daje wrażenie, że artystów jest teraz znacznie więcej niż wcześniej. Łatwiej jest się im komunikować ze światem, nierzadko nawiązują do prac innych artystów. Andrew Keen w swojej książce *The Cult of the Amateur*⁶ przekonuje, że charakterystyczna demokratyzacja sztuki, która ma miejsce w internecie, jest zagrożeniem dla kultury wysokiej, jednak ta teoria już przestała być aktualna, ponieważ dzisiaj wszyscy są raczej użytkownikami, jedynie o różnym poziomie zaawansowania. Użytkownik nie jest już zresztą biernym odbiorcą treści, ale także komentatorem i współuczestnikiem, co jest charakterystyczne dla serwisów społecznościowych. To

nadpisywanie treści ma w sobie coś z ducha postmodernistycznych zawiązków i remiksów. Na zarzut, że brakuje nowych treści, można by odpowiedzieć, że ważniejszą rolę artysty nie jest już tworzenie nowych, a jedynie zestawianie już funkcjonujących w taki sposób, aby ich znaczenie się zmieniało. To potwierdza również tekst do ostatniej wystawy we Fridericianum w Kassel, do udziału w której kuratorka Susanne Pfeffer zaprosiła przedstawicieli najnowszego pokolenia, m.in. Daniela Kellera i Ryana Trecartina⁷.

Internet jest w znacznym stopniu kulturą obrazu. Wpatrując się w ekran naszych urządzeń, przeglądamy nie tylko treści, ale także niezliczoną ilość obrazów, prawdopodobnie w większej ilości niż kiedykolwiek wcześniej. W naszych przypadkowych poszukiwaniach możemy odnaleźć bardziej lub mniej ciekawe informacje, ale i dziesiątki zdjęć i reprodukcji. To nowe podejście daje możliwość przesuwania granic i znajdowania nowych możliwości rozumienia dzieł sztuki. Wpływ internetu na kulturę wizualną potwierdza Museum of Internet, czyli strona, na której pojawiają się codziennie powszechnie znane i powstałe dopiero teraz, nowe ikony kultury wizualnej⁸. Zestawione z dziełami sztuki dają czasem oszałamiający efekt, jak w przypadku logo serwisu Dropbox, utrzymanego przez Psyche na obrazie Johna Williama Waterhouse'a, jednego z prerafaelitów. Jeszcze dalej idą autorzy bloga whoworeitbetter.info, prezentując obok siebie podobne prace różnych artystów. W wielu przypadkach podobieństwo jest zamierzone, a jednak nierzadko jest dziełem przypadku. Nie jest pewne, czy Rollin Leonard, który fotografuje swoje ciało i prezentuje je następnie w formie zmultiplikowanej autoreprezentacji, zna zdjęcia Jana Smagi, którego *Skóra* z 2007 r. do złudzenia przypomina *Big Fat Face*, czyli autoportret amerykańskiego artysty. Nie o swobodny dostęp do komunikacji ani o zachwyt wynikający z doświadczania technologii, ale raczej o dynamikę w obszarze znaczeń tu chodzi.

Jakiś czas temu w artykule opublikowanym przez „New York Times” opisana została redefinicja słowa kurator, które do tej pory było zarezerwowane dla środowisk muzealnych, a obecnie oznaczać może blogera, agenta muzycznego, a nawet kogoś, kto pracuje w gastronomii⁹. Coraz więcej też mówi się o zmieniającej się roli artysty. Ten problem podejmowała wcześniej Laura Paweł, która uczyniła tematem swojej pracy problem własnego losu – młodej artystki, która zmuszona jest spełniać oczekiwania rynku sztuki, nastawionego na popyt. W innej pracy Paweł bezskutecznie próbuje ubezpieczyć swój talent, nakładając przez kilka miesięcy swoich rozmówców do udzielenia jej polisy ubezpieczającej ją od utraty zdolności do tworzenia sztuki¹⁰. Na jej list odpowiedziało kilka agencji tłumacząc, że trudno byłoby ubezpieczyć coś, co wymyka się kategoriom do tej pory tam stosowanym.

Również model fizycznej galerii, a co za tym idzie – instytucji – ulega przeobrażeniu. Po pierwsze internet jest odpowiedzią na poszukiwanie nowych przestrzeni, co szczególnie jest dla młodych artystów istotne, a po drugie – już nie tak łatwo w tradycyjnych warunkach zaprezentować obiekt artysty, który pracuje niematerialnie. Dlatego coraz więcej galerii decyduje się działać na obu płaszczyznach, a czasem wręcz ogranicza swoją obecność do jedynie internetowej wersji. Brak grawitacji i przestrzennych ograniczeń, jakie ma zazwyczaj fizyczna przestrzeń, daje nieskończone możliwości. Wielobarwne i transparentne formy mogą zmieniać swój kształt, znikać i pojawiać się. Mogą też być zbudowane z ognia, wody i innych prostych materiałów, które w rzeczywistości nie dają się w taki sam sposób wykorzystać. Ten niezwykle świat

internetu staje się coraz bardziej fizyczny, a dzieje się tak między innymi dzięki rozszerzonej rzeczywistości, nakładającej obraz wirtualny na rzeczywistość. Świetnym przykładem jest hybrydowa przestrzeń o nazwie CERMA, czyli Centre d'Art Mâtiné, działająca od pewnego czasu zarówno w internecie, jak i w rzeczywistej przestrzeni dworca głównego w Offenbach¹¹. Jako jedną z pierwszych zorganizowano wystawę będącą głosem nowego pokolenia, zawierającą wybrane dokonania net-artystów spod znaku SPAMM – Super Art Modern Museum, pierwotnie prezentowaną w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Paryżu, a obecnie przyjmującą formę rozrastającej się platformy komunikacyjnej dla artystów¹².

Moment przełomu nastąpił kilka lat temu i od tego czasu można mówić o konfrontacji net artu z rynkiem i próbie kolekcjonowania tegoż. W zeszłym roku kuratorzy z Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku stworzyli kolekcję gier wideo, w skład której weszły najbardziej znane, jak *Space Invaders* (1978), a nawet *Minecraft* (2011). Warto przypomnieć, że to samo muzeum zakupiło do kolekcji też znak @, zaprojektowany przez Raya Tomlinsona w 1971 roku. Hamburger Bahnhof w Berlinie z kolei nabyło niedawno prace Cory'ego Arcangela wcześniej funkcjonujące na YouTube. Sam internet wydaje się jednak ciągle najbardziej naturalnym środowiskiem dla wielu prac. Wiele stron internetowych tworzonych w latach dziewięćdziesiątych wciąż istnieje. Dzięki temu mamy wgląd w prace wielu takich artystów, jak Olia Lialina, która jest przedstawicielką pierwszych eksperymentów sieciowych, czy nieco młodszego Rafaëla Rozendala – autora wielu interaktywnych kompozycji w formie autonomicznych projektów, od niedawna prezentowanych też w przestrzeni.

Sztuka nowych mediów, z której internet do pewnego stopnia wyrasta, wyprzedziła epokę powszechnego dostępu do obrazu, w której żyjemy. Artyści w tamtym czasie próbowali uchwycić moment zmiany znaczeń starego, mate-

very interesting and
contemporary
internet art GIF with
words, attractive and
ideal to repost or
reblog on your
tumblr or facebook or
even for a nice
exhibition!
just awesome



rialnego, i nowego, niematerialnego, świata. Polityczne, ekonomiczne i kulturowe procesy po upadku żelaznej kurtyny sprawiły, że to właśnie w Europie Środkowej mogła nastąpić najbardziej radykalna zmiana. Kraje takie jak Polska zostały nagle dopuszczone do uczestnictwa w barwnym doświadczeniu kultury materialnej i skomplikowanej wolności. Niezbyt wiele jest jednak przykładów recepcji kultury internetu przez artystów na lokalnym gruncie. Czy świadczy to, że przegapiliśmy jakiś etap w naszej pracy?

Szczególnym przykładem wśród polskich artystów jest Piotr Łukomy, który zaczął od malarstwa i street artu i przeszedł przez fazę współpracy z artystami swojego pokolenia pracującymi w różnych miejscach na świecie, a obecnie używa w swojej pracy kontrastowych materiałów i gotowych przedmiotów, z których tworzy tajemnicze układy przypominające obrazy pochodzące z wyszukiwania internetowego. Prezentuje nie gotowe prace, ale projekty, które zdają się być nieukończone, zatrzymane w momencie powstawania, co przywodzi na myśl doświadczenia artystów takich jak holenderski duet Art and Project. Z kolei inny artysta, o kilka lat młodszy Gregor Rózański, fascynuje się internetem i neokonceptualizmem. W żartobliwy sposób prowokuje do odpowiedzi na pytanie, czy potrzebujemy nowej sztuki, a jeśli tak, to jaką powinna przyjąć formę, żeby spełniać oczekiwania współczesnego odbiorcy.

Podchody w tym kierunku robią też lokalne instytucje i galerie. Miniaturowa przestrzeń o nazwie Czarny Neser działająca przez dwa lata przy galerii Design we Wrocławiu zasługuje na osobną uwagę. Jej kurstorka, Beata Wilczek, zaprasza przedstawicieli najmłodszego pokolenia, w tym także tych już dość uznanych, jak Anthony'ego Antonellisa czy Katię Novitskovą. Inne przykłady to miejsca o nazwie New Roman z Krakowa i Galeria Czulość, której reprezentacja na ostatnich targach Vienna Fair została wyróżniona za najlepsze stoisko. Tylko tyle, a może aż tyle.

1. Mowa o filmie dystrybuowanym przez Diamond Entertainment Corporation z 1997 roku. Źródło: <http://youtu.be/AB11wiDeV6c>.

2. *New Aesthetic* to termin użyty po raz pierwszy przez Jamesa Bridle'a na określenie złożonego zjawiska nowej kolektywnej kultury wizualnej będącej wynikiem materializowania się zjawisk występujących na platformach mikroblogowych typu tumblr:

3. <http://www.swietobrazu.pl/dziwno-zdjecie-na-fotograficznym-etoceku-29004.html>.

4. Potocznie to doświadczenie określa się jako *real life*, co ma wyraźnie odróżniać wyderzenia odbywające się w *realu* od tych, które mają miejsce wirtualnie.

5. <http://goo.gl/vKQcSCA>.

6. Polskie wyd. Andrew Keen, *Kult amatorów: jak internet niszczy kulturę*, tł. Małgorzata Bernatowicz, Katarzyna Topolecka-Cherieni, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007.

7. Mowa o wystawie „Speculations on Anonymous Matters”, 29.09.2013–26.01.2014, www.fridericianum.org.

8. www.museumofinter.net.

9. www.nytimes.com/2009/10/04/fashion/04curate.html?pagewanted=all&_r=0.

10. www.leupawola.com/PL/talenty/talent.txt.htm.

11. <http://cerma.de>.

12. <http://spamm.fr>.

2. FRANCHISE GAMMA, ECSTASY DIMX

3. PIOTR ŁUKOMY, UNTITLED, 2011

4. CHRIS TIMMS, SENSUAL OBJECTS

WYSTAWA JAKO FILM

ŁUKASZ RONDUDA

Poproszony przez Łukasza Kropiowskiego o napisanie tekstu o swojej działalności kuratorskiej długo zastanawiałem się, jakiemu jej aspektowi go poświęcić. Ostatecznie zdecydowałem się skupiać nie na analizowaniu moich badawczo-naukowych zmagani z awangardą, a na opisie pewnego szczególnego zespołu performatywnych realizacji kuratorskich, które można określić jako wystawy w formie filmów. Układają się one według mnie w wyraźną narrację, determinując to co najaktualniejsze w mojej obecnej praktyce kuratorskiej. Te trzy wystawy-filmy to *Cameo*, *Projekcja kinematograficzna* oraz pełnometrażowy film fabularny *Performer*:

Cameo zrealizowałem w 2009 roku i pokazałem po raz pierwszy w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. „Cameo appearance” to w terminologii ludzi kina nazwa określająca epizodyczne, zazwyczaj kilkusekundowe, pojawienie się znanej osoby w filmie fabularnym. Przez kilka lat gromadziłem fragmenty filmowe, w których artyści polscy związani zazwyczaj z formacją awangardową występowali w rolach drugo- i trzecioplanowych w polskich filmach realizowanych w ramach profesjonalnej kinematografii. Nie były to zazwyczaj dobre filmy, nie były to też znane powszechnie osoby. Występy te traktowałem jako specyficzne performance, w których artyści ci (jako aktorzy) zajęci byli dokładnie tym, czym na co dzień gardzili w polu sztuki, czyli: uwodzeniem widza, zabawianiem go dialogiem, anegdotą, psychologią, ekspresyjną grą, empatią do postaci ludzkiej etc. Z kolei w oczyszczonej z tych jakości polu sztuki współczesnej starali się kreować opozycje dla świata generowanego przez kino.

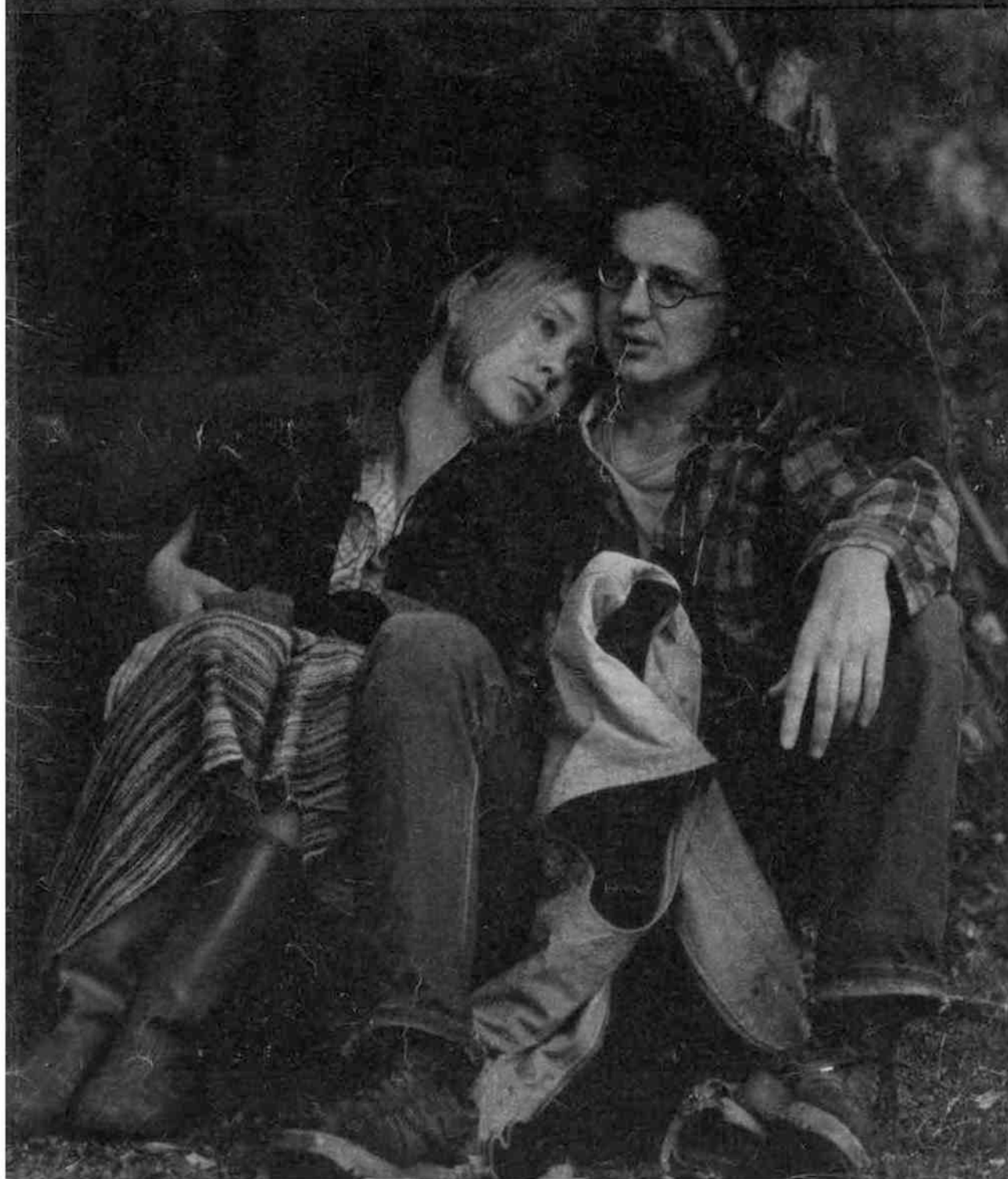
Obserwowanie, jak Edward Krasiński gra starego fotografa-erotomana czy też Tadeusz Kantor wciela się w rolę młodego artysty krytykującego dwie starsze panie proponujące plastynom cudowne kalosze mogące przenosić ich w czasie i przestrzeni, dostarczało dość perwersyjnej przyjemności badaczowi sztuki awangardowej. Analogicznie perwersyjna przyjemność pojawiała się w momencie oglądania podobnych występów Zbigniewa Warpechowskiego (chimeryczny lokator), Józefa Robakowskiego (toksyczny ojciec), Pawła Kwieka (przywódca powstania styczniowego lub ortodoksyjny żyd), Wojciecha Bruszewskiego (żołnierz), Krzysztofa Bednarskiego, Braci Janickich i innych. Wystawę można obejrzeć pod adresem: vimeo.com/23791366.

Z jednej strony – ta wystawa-film stanowiła próbę problematyzacji na co dzień odgrywanych ról, próbowała rozmyć wyraźne reguły przynależności definiujące i krępujące zarówno sztukę, jak i praktykę kuratorską. Z drugiej strony – to ukazanie artystów niejako w negatywie ich normalnej sytuacji było po prostu rodzajem słabej denuncjacji, pokazaniem ich otwartej kolaboracji z wrogiem. Artyści ci raczej nie chwalili się tymi występami i niechętnie odnosili się do projektu. Niemniej jednak *Cameo* jako found

FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY
11 X 1981 ● NR 41 (1698) ● ROK XXXVI
CENA 8 ZŁ
INDEKS: 35806 ● ISSN 0137-463X

Daria Trafankowska i Krzysztof Bednarski na planie filmu „POLANA” Jerzego Gruzy. Fotoreportaż na str. 16



footage złożony z fragmentów filmów zrealizowanych głównie w polskich wytwórniach filmowych, i do których te wytwórnie miały prawa, pozwalał na realizację wystawy bez konieczności angażowania artystów. Było to dla mnie szczególnie interesujące z kuratorskiego punktu widzenia, aby zrealizować wystawę jako wypowiedź kuratorską o sztuce czy o artystach właśnie bez konieczności współpracy z artystami. Traktowałem tę realizację jako odpoczynek i odreagowanie po wielu męczących projektach współpracy z trudnymi artystami, do których w toku mojej praktyki kuratorskiej miałem wyraźną słabość. Niemniej jednak chciałbym podkreślić, iż w *Cameo* podział ról był wciąż ten sam. Ja jako kurator pracowałem z dokumentacjami filmowymi performance'ów artystów. Następnie te krótkie dokumentacje grupowałem na wystawie, tym razem nie w przestrzeni wystawowej, ale w jednym ciągu w formie filmu found footage. Co szczególnie było dla mnie ciekawe, to fakt, iż po prezentacji *Cameo* w CSW a później w innych galeriach, w Londynie i Nowym Jorku, artyści biorący udział w tej specyficznej grupowej wystawie zaczęli wpisywać sobie ją do CV.

Chciałbym zatrzymać się tutaj chwilę przy pokazaniu wystawy-filmu *Cameo* w nowojorskiej galerii Triple Candie, specjalizującej się w tzw. kuratorskim performance. Było to dla mnie szczególnie ciekawe kuratorskie doświadczenie. Twórcy tej galerii zaprosili moją wystawę-film, gdyż wpisywała się ona w ich program tzw. *Art-less exhibitions*, organizowania wystaw jako kuratorskich wypowiedzi o sztuce ale bez posługiwania się sztuką. Galeria Triple Candie, działająca w nowojorskim Harlemie na rzecz lokalnej społeczności, stała się słynna, gdy zorganizowała wystawę Davida Hammonsa („David Hammons: The unauthorized retrospective”) posługując się kopiami i wydrukami jego prac, bez zgody artysty. To specyficzne kuratorskie apropriation było podyktowane frustracją związaną z niemożnością zorganizowania wystawy Hammonsa w Harlemie, czyli w miejscu, z którego pochodził, po tym jak stał się jedną z gwiazd świata sztuki. Wystawa miała na celu aktywizację lokalnej społeczności, która nie odwiedza muzeów czy galerii na Manhattanie. David Hammons nie podał do sądu galerii, ale nie był też zadowolony z całej sytuacji. Znacznie więcej poczucia humoru miał natomiast Maurizio Cattelan, który zachwycony swoją retrospektywą, złożoną z rekonstrukcji swoich prac, w Triple Candie, zorganizował jej zakup do kolekcji swojego kolekcjonera Dakisa Joannou, co znacznie wspomogło budżet tej niekomercyjnej galerii.

Drugą wystawą-filmem, którą chciałbym tutaj omówić, jest *Projekcja kinematograficzna/Seans kinowy*, którą kuratorowałem wspólnie z Michałem Wolińskim w 2008 roku. Polegała ona, najogólniej mówiąc, na próbie rekonstrukcji typowej projekcji filmowej, zmontowanej w jedną całość z oddzielnych elementów konstytutywnych dla konwencjonalnego seansu w kinie. Chodziło o ułożenie osobnych filmów, stworzonych przez różnych artystów w różnym czasie i przestrzeni, w zupełnie różnych celach i kontekstach, tak aby tworzyły jedną całość mimetycznie odtwarzającą wszystkie elementy projekcji kinematograficznej. Jakie są te elementy? Otóż gdy idziemy do kina, widzimy na początku jakieś trailery, później (oczywiście nie w kinach cyfrowych) widzimy numerki z rozbiegowej taśmy kinowej, później czołówkę wytwórni filmowej, później właściwy film, później napis Koniec i napisy końcowe. Wszystkie te elementy zrekonstruowaliśmy z Michałem Wolińskim sięgając po reprezentujące je filmy: rozpoczęliśmy od trailera autorstwa Pawła Althamera, później numerki z rozbiegowej taśmy filmowej pokazaliśmy jako film *Numerki* Pawła Kwieka, następnie czołówki wytwórni filmowych – czyli film *Mistic Dramatic Corporative* Maurycego Gomiciego i Ilian Gonzales. Później pojawił się właściwy film – czyli zapaliliśmy światło w kinie i przed publiczność wyszedł Zbigniew Libera powtarzający projekt filmu mówionego Pawła Kwieka z 1972 roku zatytułowany *Komentarz*. Napis koniec pokazaliśmy jako film *Koniec* Roberta Szczerbowskiego, składający się tylko z tego napisu. I wreszcie na końcu zaprezentowaliśmy napisy końcowe, credits, czyli film *W holdzie wszystkim ludziom filmu* Oskara Dawickiego.

Najprościej rzecz ujmując, punktem wyjścia do powstania *Projekcji kinematograficznej* była refleksja, iż praca kuratora zajmującego się filmem polega w przeważającej mierze na operowaniu filmami artystów, które kurator pokazuje raczej w całości. To jest podstawowa różnica w porównaniu z artystami, którzy znacznie częściej posługują się techniką found footage, czyli operowaniem fragmentem filmowym. Artystom znacznie więcej wolno. Kurator pokazuje filmy artystów w całości, może je co najwyżej podporządkować swojemu conceptowi kuratorskiemu na wystawie lub projekcji. W ramach przestrzennej narracji wystawy film artysty wchodzi w relację z innymi pracami na wystawie. W ramach programu filmowego wchodzi w relację z innymi filmami następującymi po sobie w czasowym przebiegu projekcji jeden po drugim. W przypadku *Projekcji kinematograficznej* chodziło o stworzenie, za pomocą filmów artystów, nowej organicznej całości. Podobnie jak artysta pracujący z fragmentami filmów i tworzący z nich nową całość, tak też kuratorzy w przypadku *Projekcji kinematograficznej* operujący całymi filmami artystów (postępując jak kuratorzy), traktowali je jak fragmenty w tworzonej przez siebie nowej organicznej całości. Ważny był dla nich fakt, że ta nowa, stworzona przez kuratora, całość nie jest uśpólniana przez niego na poziomie tekstu kuratorskiego towarzyszącego projekcji (a przynajmniej nie tylko na tym poziomie), ale cała projekcja tworzy odrębną formalną całość – projekcję kinematograficzną, tworzy odrębne dzieło filmowe. Tego typu bardzo formalne kuratorskie projekty jak *Projekcja kinematograficzna* mógłbym nazwać mimetycznymi. Można je sobie też łatwo wyobrazić w fizycznej przestrzeni wystawy, gdzie za pomocą odrębnych prac artystów realizujemy jakąś mimetyczną całość, na przykład dom: mamy kłamek Moniki Sosnowskiej, padające światło z okna Michała Budnego i tak dalej, aż wybudujemy i umeblujemy całe mieszkanie.

Chciałbym tutaj pozostać chwilę przy centralnym punkcie *Projekcji kinematograficznej*, czyli performance Zbigniewa Libery, który w momencie, gdy powinien pojawić się „właściwy film”, wychodził przed widzów i odgrywał powtórnie film *Komentarz* Pawła Kwieka z 1972 roku. Z tego performance'u Libery ewoluowała bowiem kolejna wystawa-film. Prezentowana tym razem na łamach powieści *W połowie puste*. Przypomnijmy, Libera odtwarzał film radykalnie tekstualny, obywatelski sięgający bez taśmy i projekcji, istniejący jedynie w formie słownego komentarza. Paweł Kwiek, którego Libera naśladował, wykonywał swój performance stojąc przed publicznością i improwizując na żywo opowieść o jego fabule. Odbывало się to przy zapalonym świetle w sali projekcyjnej. Owa treść była zlepkiem schematów i klisz charakterystycznych dla kina głównego nurtu. Kwiek chciał uruchomić tym mechanizm „mentalnej” projekcji (wizualizacji tekstu w wyobraźni widza). Zgodnie z praktyką Warsztatu Formy Filmowej, radykalnie odrzucający kino oparte na literaturze, formułował tezę, że po co kręcić film, skoro można go opowiedzieć. WFF, podobnie jak nowofalowi reżyserzy Grzegorz Królikiewicz i Andrzej Żuławski, oskarżali polskie kino lat 70., że zaniedbuje formę filmową, nadmiernie podporządkowując warstwę obrazową opowiadaną historii (wg Żuławskiego np. kino moralnego niepokoju było nie kinem, a radiofonią). Ponadto *Komentarz* był radykalnym odrzuceniem zapośredniczonej przez film komunikacji kinematograficznej na rzecz bezpośredniej komunikacji z widzem. W tym kontekście performance Libery w ramach *Projekcji kinematograficznej* to była próba rewitalizacji konceptualnych filmów mówionych, mających prowokować mentalną projekcję w wyobraźni widza. Tego typu filmy były tworzone w Polsce w latach 70. przez Pawła Kwieka, Jana Świdzińskiego, Ewę Zarzycką i Andrzeja Dłużniewskiego. Tradycja tego typu filmów sięga pierwszej awangardy modernistycznej, szczególnie jej dadaistyczno-surrealistycznej odmiany reprezentowanej m.in. przez belgradzką grupę Hypnistów i jej radio-kinematograficzne poematy, ale również przez doświadczenia poetów futurystycznych ujmujących pisanie jako rodzaj kinematograficznej praktyki.

Projekcja kinematograficzna uzupełniona o filmy mówione Dłużniewskiego, Świdzińskiego, Kwieka i innych artystów prezentowana była jako instalacja na

wystawie. Na przykład podczas Willa Tokyo w 2011 roku, tym razem każdy z wchodzących w skład *Projekcji kinematograficznej* filmów został pokazany na odrębnym monitorze, poczynawszy od trailera Pawła Althamera, poprzez numerki Pawła Kwieka itd. Na centralnym monitorze, przy wyciemnionym ekranie, przez słuchawki można było wysłuchać fragment powieści *W połowie puste* opowiadający o festiwalu konceptualnych filmów mówionych, na którym – oprócz filmów Dłużniewskiego, Świdzińskiego i Kwieka – Oskar Dawicki prezentuje swoją pracę *Zerwany film*. Chciałbym tutaj przytoczyć fragment tego fragmentu: „Pokaz »Konceptualne filmy mówione – projekcje mentalne« otwierał występ Pawła Kwieka. Artysta ten zaprezentował klasyczny już swój performans kinematograficzny zatytułowany »Komentarz« z 1972 roku. Wyszedł przed publiczność z intencją, jak sam uprzedził, zapowiedzenia własnego filmu o dziewczynie, chłopaku i przeszkodach na drodze do ich miłości. »Rodzice chłopca są przeciwko temu związkowi, a wakacje niedługo się skończą« – kontynuował Kwiek. Mimo iż nie było projekcji na ekranie, po kilku minutach zorientowaliśmy się jednak, że na sali istnieje coś, co można by nazwać specyficznym odbiorem opowiadanego filmu i że my sami jesteśmy autorami obrazów mknących w naszej wyobraźni, przywołanych słowami Kwieka. Ten mechanizm autor wyzwalał operując zrutynizowanymi chwytami komunikatywnymi aż do znudzenia, rodem z »Samotności w sieci« czy innej komedii romantycznej. Jednocześnie artysta zmuszał nas do dystansu, co chwilę kompromitując naiwny styl narracji. W spiętrzeniu naiwności odbioru, zgody na nią, uzyskiwania dystansu i znów utożsamiania się z wyobrażonymi sytuacjami, zaczęliśmy zastanawiać się – na przemian w atmosferze własnych wybuchów śmiechu, to znów chwil powagi – czym jest w istocie komercyjne kino? Atakuje nas przecież takimi samymi banalami, jakie celowo zostały uruchomione w »projekcje« Kwieka – i podobnie, tyle że na serio degraduje kulturowo... Seans Kwieka stawia najbardziej ryzykowne pytanie: czym powinien i czym nie powinien być film?

Tuż po występie Kwieka na scenę wszedł Andrzej Dłużniewski, kolejny weteran sztuki konceptualnej, prezentując podobną w formie, ale inną w wymowie filmową realizację mówioną z 1975 roku zatytułowaną »Zdania o liczbach, ludziach i przestrzeni«. Na wstępie zastrzegł, że projekcja mentalna, którą rozpoczął Kwiek trwa, ale wchodzi teraz w inny, bardziej esencjalny wymiar. O ile u Kwieka mogliśmy za pomocą rzucanych przez niego hasel uświadomić sobie, jak bardzo jesteśmy przeżarci przez tandetne obrazy, cyrkulujące w otaczającej nas kulturze wizualnej, u Dłużniewskiego mieliśmy poznać prawdziwą siłę naszej wyobraźni, zdolnej przeciwstawić się sile spektaklu. Artysta wskazując na pusty, ledwo widoczny ekran w sali kinowej, zaczął wolno: »Ekran białoszary. Balansuje człowieczek. Szara sylwetka nieco ciemniejsza od przestrzeni zamkniętej w ekranie. Krąży, znika poza ekranem, wychyla się, cofa. Obszar jego ruchów jest większy od ekranu. Przesuwa się poziomo, skośnie, pionowo, głową w dół, bokiem. Krąży. Obraca się. W pozycji głową w dół rysuje poziomą linię, szarą, nieco ciemniejszą od tła. Nisko, w niedużej odległości od dolnej krawędzi ekranu i przez całą jego długość. I wtedy spada. Wstaje, znika to z lewej to prawej strony ekranu...«. Dłużniewski kontynuował swoją psychoaktywną opowieść filmową około dwudziestu minut. Projekcja mentalna, rozwijająca się na poziomie wyobraźni widzów, miała zgodnie z jego intencją produkować idealnie zdematerializowane konceptualne dzieło sztuki, które tylko wtedy jest najczystsza idea – »nagim życiem sztuki« – gdy uwolni się od jego autorskiej intencji, a jeszcze nie zdąży zostać przez nas, widzów, wyobrażone, skonsumowane.

Tuż po ostatnich obrazach z filmu Dłużniewskiego, będących wizualizacjami słów »Kula, której promień jest dowolny i której wewnętrzna powierzchnia jest idealnym lustrem«, na scenę wniesiono Oskara Dawickiego, który miał wystąpić następny. Tytuł jego performans filmowego brzmiał »Urwany film« i był swoistą współczesną kontynuacją poprzednich konceptualnych realizacji z lat 70. Artysta, kompletnie pijany, w charakterystycznej brokatowej marynarce [...]”.

W tym miejscu chciałbym przejść do opisu kolejnej wystawy – filmu, który przygotowuję (bowiem wciąż jesteśmy w fazie montażu). Chodzi rzecz jasna o pełnometrażowy film fabularny *Performer* (współreżyseria: Maciej Sobieszczański). Punktem wyjścia do scenariusza była powieść *W połowie puste*, którą napisałem wspólnie z Łukaszem Górczycą, i która dotyczy życia i twórczości Oskara Dawickiego. Film o Oskarze stanowił naturalny efekt refleksji nad jego strategią performerską, która polegała na coraz ściślejszym powiązaniu gry aktorskiej z performance. Widać to szczególnie w filmie *Drzewo Wiadomości*, który wygląda jak fragment jakiejś większej całości, jak scena z jakiegoś filmu. Widzimy bohatera, jak przeskakując przez ogrodzenie, zakrada się do jabłonki i zaczyna obgryzać owoce, następnie wlatuje ponad jabłoni, aby dosięgnąć jabłek znajdujących się na szczycie. Dawicki nie tylko w tym dziele rozmywał granicę pomiędzy grą aktorską i performance, w Polsce granicy szczególnie przestrzeganej. Performance był tutaj zawsze antytezą aktorstwa, antidotum. Wydawało się, że film fabularny złożony z szeregu podobnych performance’ów Oskara będzie najlepszą metodą prezentacji jego pracy. Chodziło o stworzenie filmu-wystawy, gdzie poszczególne performance Oskara, polegające na rozmyciu granic pomiędzy aktorstwem a performance, wyznaczają ściśle fabułę filmu, są elementami napędzającymi akcję, budującymi emocje, determinującymi dramaturgiczny kształt filmu. Generalnie chodziło o to, aby kształt filmu wyznaczała sekwencja poszczególnych dzieł, następujących jeden po drugim performance’ów Oskara. Zazwyczaj w przestrzeni wystawy też mamy do czynienia z sekwencją poszczególnych dzieł, ale są one połączone za pomocą przestrzennej narracji ekspozycyjnej, zazwyczaj dyskursywnie na poziomie tekstu kuratorskiego. W przypadku filmu *Performer* poszczególne dzieła w przestrzeni filmu następujące jedno po drugim powiązane są dramaturgicznie, fabularnie i emocjonalnie, czyli za pomocą podstawowych narzędzi filmu fabularnego. Niemniej jednak wciąż stanowią wystawę, ale realizowaną innymi środkami.

Value AS A READY-MADE

„Mój kapitał to czas, nie pieniądze”¹

„[...] bycie malarzem to kopiowanie i multiplikowanie tych kilku idei, które miałeś kiedyś lub masz obecnie. [...] Od czasu stworzenia rynku dla obrazów wiele zmieniło się na polu sztuki. Spójrz, w jaki sposób oni [malarze] produkują. Czy myślisz, że to lubią? Malować pięćdziesiąt, sto razy, tę samą rzecz? Wcale, produkują nawet nie obrazy, lecz czeki”².

Marcel **DUCHAMP**

Ekonomia sztuki pozycjonuje jej wartości według własnych, ustanowionych przez siebie reguł. W przestrzeni umownie nazywanej przez nas rynkiem sztuki dzieło zazwyczaj przyjmuje formę wysoko cenionego produktu, którego unikatowość wyznaczona była/jest przez rękę i podpis artysty oraz określoną sytuację historyczną i kulturotwórczą. Przejęcie mecenatu przez klasę średnią na początku XX w. zbiegło się z narodzinami rewolucji technicznej pozwalającej na wykonanie dowolnej mechanicznej reprodukcji i włączenie jej w rynek na tych samych zasadach, na jakich funkcjonowały w nim inne przedmioty i usługi. W tym określonym momencie (lata 20. i 30. XX w.) stało się jasne, że sztuka nie uniknie sprzymierzenia się z systemem mechanicznego wytwarzania, pociągając za sobą coraz bardziej kontestujące działania zmuszające ją do redefinicji dotychczasowych konwencji.

Pojawienie się obiektów ready made – wykonanych seryjnie przedmiotów gotowych do zaadoptowania na potrzeby sztuki – okazało się problematyczne również z punktu widzenia kolekcjonera, budząc szereg pytań krytycznych dotyczących wartości i wartościowania, ceny i oceny tak wykonanej pracy.

Nominowanie do rangi sztuki przedmiotu seryjnego, posiadającego funkcje lub skojarzenia ze sferą pozaartystyczną, odbywało się więc na zasadzie tytułowania i podpisywania przez artystę danej rzeczy. Późniejsze funkcjonowanie w obiegu kolekcjonerskim pokazywało, jak dychotomiczny mógł być jego odbiór (od skrajnej negacji z jaką odrzucano np. *Fontannę* czy *Koło rowerowe*, do przeciwstawnej jej afirmacji związanej z kultem podpisu artysty, gdy każda sygnowana rzecz stawała się dziełem sztuki). W przypadku praktyki artystycznej Duchampa, którego prace w znacznej mierze oparte były na przedmiotach gotowych, możemy dodatkowo zaobserwować zainteresowanie artysty tym właśnie ekonomicznym wymiarem ich istnienia. Duchampa fascynowało, w jaki sposób dzieło nabiera wartości (artystycznej/komercyjnej) przyjmując „wartość” wygenerowaną mu przez system wymiany. Taka „produkcja wartości” miała dla niego wymiar zarówno społeczny, jak i spekulacyjny i była utożsamiana z coraz większą rolą widza i rynku we współczesnym odbiorze sztuki.

Usankcjonowanie ready made jasno komunikowało, że od tej pory wartość dzieła nie powinna już wypływać z manualnego sposobu produkcji. Sam Duchamp wielokrotnie powtarzał, że chce uciec od odręcznego rysowania, czemu towarzyszyły wykonywane przez niego eksperymenty z pismem technicznym, drukiem, fotografią, obiektem gotowym czy też włączenie przypadku w techniczny proces tworzenia.

W ciągu całego swojego życia Duchamp prowadził z odbiorcą intrygującą grę polegającą na odsłanianiu przed nim czysto spekulatywnego konceptu artystycznej produkcji. W sytuacji kontaktu z ready made (które sam zwykł uważać nie za rzeźbę, lecz za „wizualną i lingwistyczną maszynę”³) dzieło miało być oceniane przez rewaloryzację intelektualnego potencjału mechanicznej reprodukcji. Niemalże wszystkie jego działania zdają się badać, jak to pojęcie technicznej reprodukcji (opartej na zasadach ekonomicznego wytwarzania i wydatkowania) sytuuje się wobec koncepcji technicznego i seryjnego wytwarzania sztuki.

Niezwykle wymowne okazują się zwłaszcza faksymile Duchampa, będące produkowanymi przez niego rozmaitego rodzaju dokumentami, często także finansowymi. Czeki, obligacje, karty członkowskie, monety (medale), listy gończe są intrygującym przykładem działań usytuowanych na pograniczu ready made i typowej dla Duchampa konwencji artystycznego żartu. Ich wielowymiarowe odczytanie wydaje się niemożliwe bez odwołania się do nie-zwykłego dla niego stosunku do pieniędzy, który niejednokrotnie przekładał się również na życiowe i artystyczne decyzje.

Przeglądanie się sposobom zarabkowania artystów zawsze jest niezmiennie fascynujące, prowokuje bowiem szereg pytań o naturę samej sztuki, dotyczących sposobu jej wartościowania i związanych z tym silnych argumentów dotyczących jej komercjalizacji. Czy sytuacją bardziej komfortową jest dla artysty utrzymywanie się ze sztuki (idąc raz po raz na rynkowe kompromisy), czy też podejmowanie działań zarobkowych poza tym obszarem, wypracowując sobie pełną niezależność i nietykalność sfery artystycznej?

N^o 864

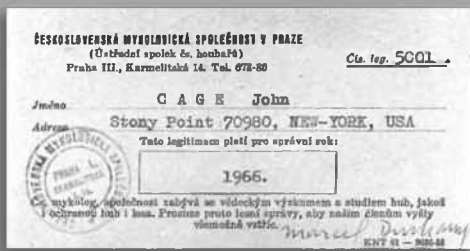
Paris December 3rd 1919

The Teeth's Loan & Trust Company, Consolidated
2 Wall Street.
New York.

Pay to the Order of Daniel Tzanck
one hundred fifteen and ^{no}/₁₀₀ Dollars

\$ 115. ^{no}/₁₀₀

R I
Marcel Duchamp



WANTED



\$2,000 REWARD

For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name RROSE SÉLAVY



seule la photo et la ligne en noir

WANTED

Wielu twórców zdaje się łączyć oba systemy, wykonując sztukę poza pracą i zasilając domowy budżet gratyfikacją z jej jednostkowej i okazjonalnej sprzedaży. Historia zarobkowania Duchampa wydaje się nie mniej fascynująca, pokazuje bowiem, jak wiele wątków miało wpływ na jego twórczość i życiową filozofię.

Rozpoczynając artystyczne życie w Paryżu Marcel Duchamp, podobnie jak jego dwaj bracia: Jacques Villon (malarz) i Raymond Duchamp-Villon (rzeźbiarz) oraz siostra Suzanne Duchamp-Crotti (malarka), byli finansowani niewielką comiesięczną pensją wypłacaną przez ojca. Eugene Duchamp, który z zawodu był notariuszem, prowadził rejestr owych wydatków, które następnie miały zostać odliczone od dziedzicznego przez dzieci spadku. Sam Duchamp zarabiał w tym czasie wykonując szkice paryskich ulic do magazynów „Courriere Francaise”, czy „La Sourire”, oraz pracując jako asystent w bibliotece Saint Genevieve. W tym samym czasie sprzedawał kilka swoich prac (m.in. *Akt schodzący po schodach*, za 240 \$ w 1912 r.), oraz wszedł w układ z kolekcjonerami Louise i Walterem Arensbergami (1916 r.), którzy zgodzili się płacić czynsz za jego pracownię w zamian za *Wielką szybę*. W tym przypadku artysta wykazał się typową dla siebie bez troską, uznając transakcję z kolekcjonerem za wymianę, a nie sprzedaż: „[...] szczerze mówiąc nie sprzedawałem jej (*Szyby*), ponieważ nigdy nie dotknąłem pieniędzy Arensbergów. Oni po prostu płacili mój czynsz przez dwa lata”⁴.

W tym czasie Duchamp próbował sił również w spółce farbiarskiej założonej wraz z przyjacielem Leonem Hartletem, w której zajmował się księgowością. Po sześciu miesiącach interes upadł, a Duchamp stracił pożyczone od ojca pieniądze.

Przeprowadzka do Nowego Jorku okazała się kolejnym wyzwaniem finansowym, gdyż mimo mniejszych niż w Paryżu kosztów utrzymania, w 1917 r. podjął etatową pracę jako osobisty sekretarz kapitana francuskiej armii we French Purchasing Commission (w godz. 9–17), dodatkowo udzielając dorywczo lekcji języka francuskiego. Po sześciu miesiącach pracy jako asystent Duchamp uznał swego pracodawcę za idiotę i odszedł, utrzymując się już tylko ze sporadycznie dawanych lekcji i jeszcze rzadziej sprzedających się dzieł.

Od połowy lat 20. artysta zaczął sam wchodzić w sferę rynku sztuki, bawiąc się okazjonalnie sprzedażą prac swoich przyjaciół artystów. W 1926 r. kupił od Picabii 8 obrazów, z zamiarem sprzedania ich na aukcji w Hotelu Doucet. Zmienił pracom ramy oraz wydał ich reprodukcje w postaci katalogu, opatrzonego wstępem swojego artystycznego alter ego – Rose Selavy (co może symbolizować jego zaangażowanie zarówno osobiste, jak i artystyczne). Aukcja organizowana pod hasłem *Sale of Picabias by Picabia* okazała się sukcesem (choć prace kupili głównie przyjaciele obu artystów: A. Breton, J. Doucet, H. Roche), a sam Duchamp uzyskał z niej 10% zysku, którym podzielił się z Picabią. Rok później artysta został na pewien czas marszandem rumuńskiego rzeźbiarza Constantina Brancusiego wykupując część prac, a następnie nadzorując ich transport i sprzedaż w Nowym Jorku.

Pomimo sukcesów w sprzedaży dzieł sztuki Duchamp w dalszym ciągu zarabiał niewiele. Kilka lat wcześniej porzucił malarstwo, a na obiekty ready made

nie było wielu chętnych nabywców. Około roku 1927 otrzymał od marszanda Knoedlera propozycję 10.000 \$ rocznie w zamian za powrót do malarstwa. Duchamp ofertę odrzucił, a w późniejszym czasie wielokrotnie pytany o swoją motywację odpowiadał: „[...] nie porzuciłem malarstwa z racji postanowienia lub podejścia. Nie decydowałem o niczym! Po prostu czekam na ideę. Miałem trzydzieści trzy idee i namalowałem trzydzieści trzy obrazy. Nie chcę kopiować się tak jak inni”⁵. Podejście Duchampa do malarstwa pokazuje jego szerszy stosunek do sztuki i rynku. Za przełomowy w tym względzie uznawał moment, w którym impresjoniści – przymierający głodem i niemogący utrzymać się ze swojej pracy – stali się niemalże bogaczami. „Od tego momentu ta fala powiększa się, trwając dziś w tym strasznym punkcie”⁶. Wydaje się, że Duchamp pogardzał nie tyle estetycznym, siatkówkowym odbiorem malarstwa (*retinal painting*), ile koniecznością powielania wypracowanych motywów i idei w celu utrzymania malarskiego stylu. „[...] Idea powtórzenia jest dla mnie jako artysty formą masturbacji. W dodatku, to bardzo naturalne, [...] to masturbacja olfaktoryczna (zapachowa). Każdego ranka malarz potrzebuje, oprócz swojego śniadania, zaciągnąć się terpentyną, a jeśli nie terpentyną to olejem, więc to jest olfaktoryzm. To forma wielkiej przyjemności, niemalże onanistycznej”⁷.

Oprócz powrotu do malarstwa Duchamp odrzucił także inną intratną propozycję – zostania dyrektorem galerii sztuki nowoczesnej w Nowym Jorku (za co Joseph Brummer oferował mu w 1928 r. 1000 \$ miesięcznie i pokrycie kosztów przyjazdu). Artysta, którego w tym czasie dużo bardziej interesowały rozgrywki szachowe (grywał w turniejach, napisał książkę⁸ o szachach wraz z Vitalym Halbersadtem oraz opracował własny prototyp kieszonek szachów magnetycznych) uważał, że „nie ma powodu, dla którego miałbym czynić jakiegokolwiek wysiłki w kierunku «większych pieniędzy», jeśli tak niewiele kosztuje mnie mój obecny styl życia”⁹.

Wyjątek w tej mierze robił dla przyjaciół artystów i marszandów – w 1924 r. pracuje dla Bretona montując pierwszą amerykańską wystawę surrealistów, dla Arensbergów kupuje prace artystów w Europie (Mondriana, Miro, Dalego), a w 1938 r. instaluje dla Peggy Guggenheim wystawę Jeana Cocteau. Te kolejne wystąpienia w roli marszanda i kuratora przeplatały się z próbami sprzedaży skonstruowanych przez siebie obiektów (jak np. *Pudelko w walizce* czy *Rotoreliefy*). Podczas niemieckiej okupacji Paryża Duchamp zatrudnił się nawet jako fikcyjny sprzedawca serów, aby bez problemu podróżować po Francji na odpowiednich papierach, przygotowując jednocześnie transport *Pudelka w walizce* do Ameryki. Z kolei jako wynalazca odniósł dużo mniejszy sukces – skonstruowane i opatentowane przez niego rotoreliefy miały być maszynami służącymi do rozmaitych celów optycznych. Duchamp zaprezentował je na targach *Inventor's Trade Show* w Paryżu, lecz w ciągu miesiąca sprzedał tylko jeden egzemplarz.

Określone poglądy na aspekt zarobkowania oraz na finansowe wartościowanie sztuki stają się szczególnie widoczne w faksymilach stwarzanych przez artystę, takich jak *Tzank Cheque*, *Bruno Cheque* czy *Obligacje Monte Carlo*.

Tzank Cheque (1919) to wykonany odręcznie rysunek tuszem i gumowym stemplem, o wymiarach nieco większych niż zwykły czek. Duchamp zaoferował go swemu dentyście, Danielowi Tzank, jako pokrycie należności za jego usługi. Czek wystawiony został przez fikcyjne *Teeth's Loan and Trust Company, Consolidated* na sumę stu pięćdziesięciu dolarów. Doktor Tzank był także kolekcjonerem sztuki, przyjął więc podpisane „dzieło”. Duchamp, pytany w jednym z wywiadów czy dentysta zgodził się na taką zapłatę, odpowiedział: „Dlaczego miałby jej nie przyjąć? To nie był fałszywy czek, ponieważ został w całości wykonany i podpisany przeze mnie”¹⁰ (jak jakiegokolwiek inne, hipotetyczne dzieło sztuki). Gest ręcznego sfabrykowania czeku wydaje się tu niezwykle ciekawy, sam Duchamp, który niejednokrotnie odznęwał się od manualnego tworzenia, postanowił z niego skorzystać w działaniu mającym na celu „podrobienie” maszynowo produkowanej rzeczy. Ta symboliczna i inwersyjna transakcja, w której to nie artysta wystawia czek, ale wymyślona przez niego „Kompania Zębowa”, podkreśla skomplikowane zależności zachodzące pomiędzy Duchampem a dentystą-kolekcjonerem w owej „wymianie wartości” świadczonych przez siebie usług.

Podpis jest więc tu nie tylko gwarancją autentyczności, ale i poświadcza, że tak, jak w przypadku banku, w sztuce również artystyczna reputacja i wartość nadawana twórcy są gwarantem znaczenia i zaufania. Kilka lat później Duchamp odkupił od dentysty czek za sumę kilkakrotnie większą, aby zreprodukować go w dwudziestu czterech egzemplarzach przeznaczonych do *Pudełek w walizce*.

W przypadku *Cheque Bruno* (1965) Duchamp podpisał z kolei pusty czek, wystawiony przez tajemniczy *Banque Mona Lisa* na Phillipa Bruno. Bezcenna wartość najsłynniejszego obrazu była zarazem analogią do nieograniczonej sumy tego *carte blanche*, gwarantem ekwiwalentu finansowej wartości sztuki. Paradoks tego ironicznego żartu tkwił w tak wielkim wartościowaniu Mona Lisy, że staje się ona w pewien sposób bezcenna, wskazując tym samym na rozmaitego rodzaju spekulacje i przewartościowania zachodzące w wycenie wartości słynnych i kultowych dzieł sztuki.

Ostatnim z serii czeków jest tzw. *Czech Cheque* (1965) wykonany dla przyjaciela Johna Cage'a. To, co odróżnia go od wcześniejszych prac tego typu, to fakt, że nie jest on czekiem w dosłownym znaczeniu, ale stworzoną przez Duchampa kartą członkowską, wydaną na adres Cage'a przez *Czechosłowackie Stowarzyszenie Grzybiarzy* (*Czechoslovakian Mushroom Society*). Sam Cage po otrzymaniu swojej karty zauważył wiele różnych podpisów i stwierdził, że podpis Duchampa również powinien się tam znaleźć. Gdy poprosił go o sygnaturę, Duchamp zgodził się, jak mówi Cage: „wyglądało to, jakby sam był jednym z owych Czechów”. Po krótkim czasie Cage spieniężył swój „czek” za 500 \$ podczas aukcji mającej sfinansować Foundation for Contemporary Arts and Performing. Gdy poinformował o tym Duchampa, proponując stworzenie repliki, ten odparł niewzruszony: „nie ma problemu, ten także podpiszę”¹¹.

To symboliczne przejście notarialnej, ojcowskiej praktyki było dla Duchampa zabawą z konwencją najsurowiej strzeżonych dokumentów prawnych, które (będąc jedynie kawałkiem papieru) funkcjonują jako waluta tylko poprzez swoją wartość

nadaną, podobnie jak funkcjonują przedmioty ready made poprzez artystyczną nominację do roli obiektu artystycznego. Tworząc „fałszywy czek” w ramach konwencji sztuki Duchamp uczynił go „czekiem prawdziwym” – wymiernym i procentującym, z czasem coraz większe sumy pieniężne.

Zaufanie odbiorcy, dzięki któremu jego wartość jako artysty (a tym samym wartość prac) rosła, wydaje się pochodnym jego często powtarzanego stwierdzenia o roli widza w istnieniu i sankcjonowaniu danej pracy. Duchamp uważał, że „[...] nie ma czegoś takiego, jak aktualne istnienie dzieła sztuki. Istnienie to zawsze oparte jest na dwóch polach: odbiorcy i wykonawcy, oraz na iskrze, która wychodzi z tego dwubiegunowego działania, nadając czemuś życie – niczym elektryczność. Nie można twierdzić, że artysta jest wielkim myślicielem, ponieważ coś produkuje. Artysta nie produkuje nic, dopóki odbiorca nie powie: wyprodukowałeś coś fantastycznego. To odbiorca ma tu ostatnie słowo”¹².

Sposób, w jaki Duchamp balansował na granicy pomiędzy sztuką a niesztuką, jego rozliczne wypowiedzi mówiące o świadomym zarzuceniu jej tworzenia, wydają się artystyczną dezercją, obawą przed uznaniem za klasyka i inicjatora określonych środowisk artystycznych. Uczestnictwo w działaniach rozgrywanych na polu sztuki – według znanych i raczej przewidywalnych zasad – mogło znużyć artystę do tego stopnia, że postanowił oficjalnie wycofać się z branży. Jak pisał w liście do przyjaciela w 1929 r.: „[...] nie ma możliwości, by moje życie stało się znowu życiem artysty, zrezygnowałem z tego 10 lat temu. Tak długi czas jest dowodem na to, że mój zamiar wyjścia poza krąg działań artystycznych jest trwały”¹³. Znając „prace” Duchampa wykonywane w latach 50./60./70., moglibyśmy śmiało powiedzieć, że artysta nie wytrzymał przy swoim założeniu, wiele z nich bowiem bez wahania wpisujemy w poczet uznanych obiektów artystycznych (jak *Czech Cheque*, *Boite-en Valise*, *Sink Stopper/Shower Medal*). Z drugiej strony nie mają one wiele wspólnego z ówczesnym, wciąż jeszcze klasycznie pojmowanym działaniem artystycznym – nadawanie rzeczom nominacji sztuki, które zajmowało Duchampa w latach 1918–1933, mogło dla jego współczesnych istotnie nie mieć wiele wspólnego ze sztuką. Taka rozbieżność jawi się jako konsekwencja całkiem logicznego rozumowania, w myśl którego ostatnią barierą, jaką można w sztuce przekroczyć, jest tworzenie jej przeciwieństwa – niesztuki. Z dzisiejszego punktu widzenia to rozumowanie wydaje się nie mieć już racji bytu, gdyż przywykliśmy pojmować ją jako dowolny, świadomy (a często i nieświadomy) wytwór artysty – jak choćby według stwierdzenia B. Naumana: „jeśli byłem artystą i byłem w pracowni, to wszystko co tam robiłem – było sztuką”¹⁴. Tego typu postrzeganie, wsparte niezwykle silną pozycją rynku, który natychmiastowo zagarnia w swą przestrzeń każde niemal działanie, tworzy wspólnie dla artystów niezwykle patową sytuację, uniemożliwiającą im tworzenie niesztuki, lub też – nietworzenia w ogóle. Historycznie rzecz ujmując – Duchamp był ostatnim, któremu to zamierzenie w znacznej części udało się zrealizować.

Taka dezercja nie mogła jednak przejść bez echa w środowisku artystycznym, a sam artysta był niezwykle często prowokowany do tłumaczenia się ze swojej decyzji i nakłaniany do jej zmiany. Ironiczną odpowiedzią wydaje się w tym kon-

tekście jego praca *Wanted / \$ 2000 Reward* – przedstawiająca go jako poszukiwanego przestępcę, za którego wyznaczono 2000 dolarów nagrody. To ostatnie amerykańskie rady made wykonane przed wyjazdem do Paryża zaświadczało zarówno o chwilowej ucieczce, jak i stało się rodzajem ukrytego autokomentarza do jego odwrócenia się od sztuki, co symbolicznie sugerował dokument nadający mu status oszusta i przestępcy. Wykorzystując znaleziony na ulicy list gończy poszukiwany niejakiego G. W. Welcha (znanego także pod pseudonimem Bull czy Pickens), Duchamp postanawia przeretuszować go, podstawiając zamiast zdjęć poszukiwanego – swoją twarz i zmieniając jeden z jego pseudonimów na własne alter ego – Rrose Selavy. Ta próba autodenuncjacji staje się jednak kolejnym żartem – przestępca ten jest bowiem „wart” dużą jak na tamte czasy ilość pieniędzy, będącą „przypadkowo” taką samą kwotą, jaką nowojorska marszandka K. Dreier zapłaciła za jedno z jego dzieł – *Wielką szybę*¹⁵.

Spekulacje i obrót fikcyjnymi wartościami Duchamp wykorzystał także w *Obligacjach Monte Carlo* (1924/25) wyprodukowanych w ilości 30 egzemplarzy (po 500 franków), które opierały się na wyliczonym przez Duchampa systemie matematycznym dotyczącym ilości rzutów w ruletce, oferując nabywcy gwarancję 20% dywidendy rocznie. Większą część spadku po ojcu artysta przeznaczył na ten cel, pragnąc „wykorzystać zmechanizowany umysł przeciw maszynie”¹⁶. W tym przypadku nabywcy zgodnie twierdzili, że „ten dokument finansowy jest tak dokładnie sfalszowany, że trudno tu mówić o ready made”.

Choć pewne wątki biograficzne wydają się rozjaśniać niektóre działania Duchampa, to nie możemy mówić o dosłownym przenoszeniu ich w prace; bliżej im bowiem do tego, co on sam nazywał grą pomiędzy „Ja” a „Mnie”, mówiąc, że zawsze wołał „wymyślać, niż wyrażać samego siebie”¹⁷. „[...] Nigdy nie interesowało mnie spoglądanie na siebie w lustrze estetycznym, pragnąłem zawsze od siebie uciec, chociaż dobrze wiedziałem, że siebie wykorzystuję”¹⁸.

Sytuacja pojawienia się postaci Duchampa w kontekście fabrykowanych przez niego dokumentów finansowych przez wielu uważana była za niesmaczną; K. Dreier, jego nowojorska marszandka, nie chciała, aby nazwisko artysty było kojarzone z oszustwem (*Tzank Cheque, Czech Cheque*) i hazardem (*Obligacje Monte Carlo*), natomiast A. Breton, który bardzo ceniał Duchampa, nie mógł nadziwić się, dlaczego „człowiek tak inteligentny traci czas i energię umysłu na błahostki”¹⁹.

W tym przypadku najbardziej racjonalne wydaje się, że sam artysta podchodził do nich na zasadzie żartu, traktując czek i obligację jak rodzaj gry, która w najgorszym przypadku skończyłaby się brakiem zysków, w najlepszym zaś – przyniosła mu artystyczną renomę i realny dochód. Ironista Duchamp dobrze znał zasady, którymi kieruje się sztuka, nieraz jawnie obnoszącą się z irracjonalnymi sytuacjami przyznawania „wartości” określonym dziełom i artystom.

Przywołanie finansowego kontekstu sztuki miało doprowadzić do podobnej rewolucji, jaką wywołały Duchampowskie obiekty gotowe (zmieniające autonomię dzieła), sugerując zarazem inne możliwości jej funkcjonowania w obliczu coraz bardziej ekspansywnej ekonomii sprzedaży i popytu. Użycie pieniędzy (lub

ich ekwiwalentu) jako materiału artystycznego było tak naprawdę wskazaniem na nie jako na pierwsze²⁰ historycznie ready made. Te fizycznie bezwartościowe przedmioty (będące kawałkiem metalu lub papieru) były przez nas powielane i nominowane już wiele lat temu, jako znacznik określonych wartości służących społecznej wymianie. Przynależna pieniądзом waga i prawna „nienaruszalność” może zostać zakwestionowana i podważona jedynie na polu sztuki, realizując w tym umownym i nieograniczonym obszarze nawet najbardziej spektakularne czy utopijne działania subwersywne. Podważenie statusu dokumentu finansowego jest przede wszystkim wskazaniem na możliwość innego pojmowania „wartości finansowej” niż to, które przyjęliśmy automatycznie i niejako z przyzwyczajenia. „Ciężko to zrozumieć, lecz paradoksalnie [...] dzieło sztuki nie posiada wartości, żadnej, to, co jest esencją, to jego obecność”²¹.

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

1. Calvin Tomkins, *Duchamp. Biografia*, przeł. Irena Chlewińska, wyd. Zysk i S-ka, Poznań 2001, s. 243.
2. „You know, to be a painter is to copy and multiply the few ideas one has had now and then. [...] Since the creation of a market for paintings, everything has changed radically in the field of art. Look how they produce. Do you think they like that...enjoy painting fifty times, a hundred times the same thing? Not at all, they are not even producing paintings but cheques”. Ze: Tony Marcus, *Marcelconomics*, dostępny [http://www.galeriasimpson.com/userfiles/marcel/pdf\(1\).pdf](http://www.galeriasimpson.com/userfiles/marcel/pdf(1).pdf), dostęp 7.11.2013.
3. *Art and Economics. From Urinal to the Bank*, University of California Press, dostępny <http://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft3w1005ft&chunk.id=d0e4675&toc.depth=1&brand=ucpress>, dostęp 7.11.2013.
4. Tomkins, *Duchamp...*, s. 315.
5. Marcus, op.cit.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. „Pogodzone przeciwieństwo i sąsiadujące pole” (*Opposition and Sister Squares Are Reconciled*), 1932.
9. Tomkins, *Duchamp...*, s. 263.
10. Marcus, op.cit.
11. *Art and Economics. From Urinal to the Bank...*
12. Calvin Tomkins *Afternoon Interview with Marcel Duchamp*, Bedlands Unlimited, New York 2013, s. 31.
13. Idem, *Duchamp...*, s. 263.
14. *Bruce Nauman*, Wikipedia, dostępny http://pl.wikipedia.org/wiki/Bruce_Nauman, dostęp 9.11.2013.
15. Dreier odkupiła *Szybę* od Arensbergów za 2000 \$.
16. Marcus, op.cit.
17. Tomkins, *Duchamp...*, s. 230.
18. Ibidem.
19. Ibidem, s. 239.
20. Monety wybijane stemplem lub z matrycy, a następnie pieniądze papierowe mogą być uznane za pierwsze przedmioty nominowane do wyższej rangi i wartości, niż posiadają ich fizyczna struktura.
21. Duchamp w wywiadzie z Georgesem Charbonnier, Paryż 1961.

ANTONI BEKSIĄK

MUZYKA

GŁOWY W PIASKU

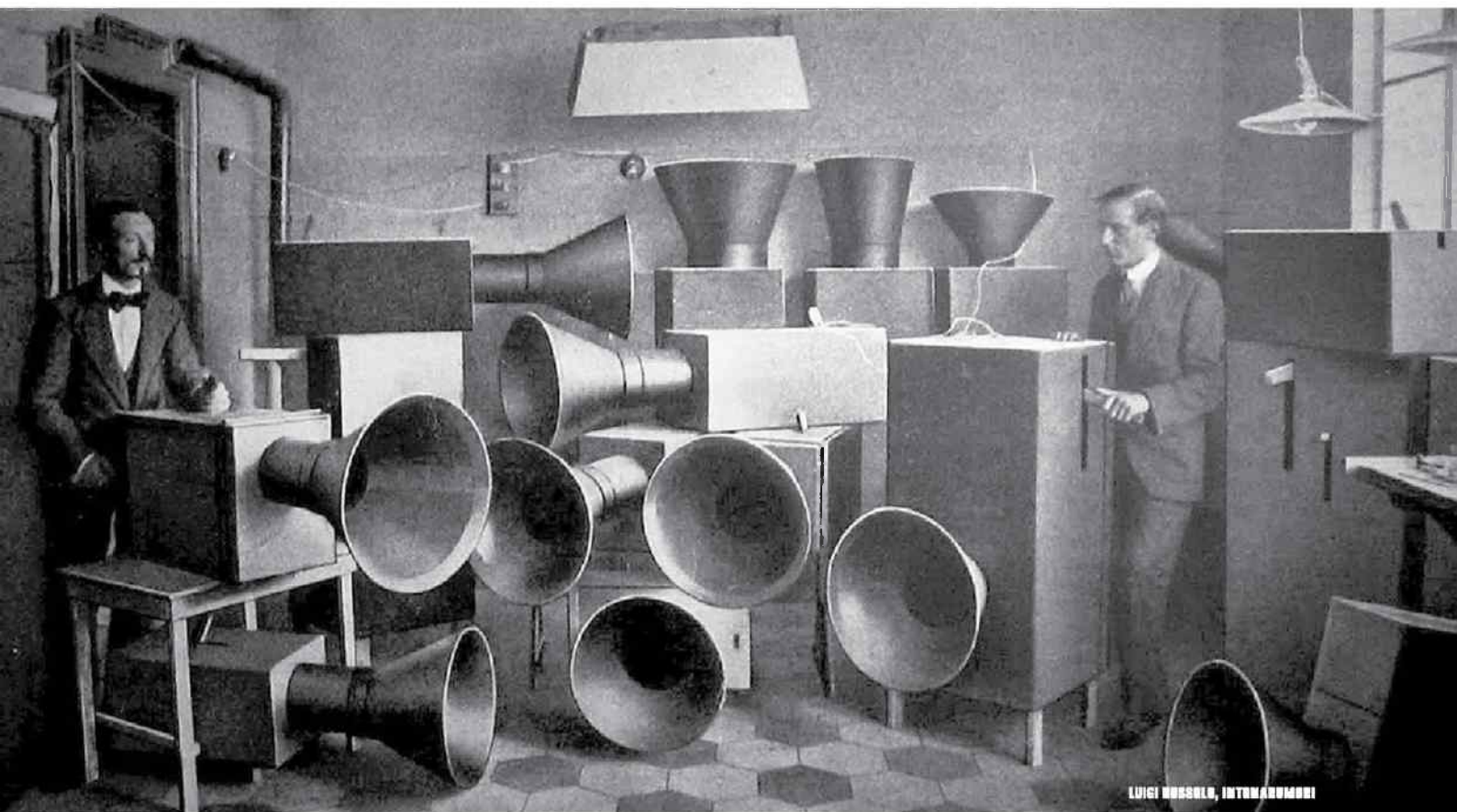
W kontekście wzmiankowanych w numerze 15 trudności ze zdefiniowaniem obszaru i charakteru sztuki dźwięku trzeba powiedzieć, że jej aspekt performatywny jest jeszcze bardziej ezoteryczny. Z jednej strony można wyróżnić użycie najrozmaitszych przedmiotów w miejsce instrumentów, jest to jednak tradycja odwieczna. Jakkolwiek instrumenty były – od ich narodzin – z reguły bardziej pożądanymi narzędziami muzykowania, zarówno intencjonalne, trwałe przystosowywanie przedmiotów do funkcji muzycznej, jak i granie na tym, co akurat jest pod ręką – zwłaszcza w roli perkusyjnej – jest charakterystycznym wyznacznikiem zaradności „człowieka starodawnego” (Andrzej Biełkowski).

Nawet jeśli ograniczymy się do „wysokiej” muzyki Zachodu i jej XX- i XXI-wiecznych konsekwencji, stajemy wobec niknącego w przeszłości łańcucha antenacji. „W 1766 roku, kiedy futurystyczne maszyny do produkcji hałasu zostały zaprojektowane przez Donato Stopaniego w teatrze Drottningholm w Sztokholmie? A może kilkadziesiąt lat wcześniej, gdy podwaliny muzyki minimalistycznej w postaci tonów kombinowanych zostały opisane przez Giuseppe Tartiniego? Czy może w wieku XIII, kiedy Cage’owska idea «przy-padku» została zawarta w legendarnych figurach logicznych Raymonda Lulla?” – piszą autorzy cyklu wykładowo-artystycznego „Avant Avant Garde”.

Nie można jednak zapomnieć, że dopiero w wieku XX nastąpił przewrót, który – w szczególności za sprawą twórczości kompozytorskiej, ale przy wsparciu licznych innych nurtów – doprowadził do uprawomocnienia takiej twórczości, symbolicznie poczynawszy od *intonarumori* Russola. W zakresie wykorzystania źródeł nieinstrumentalnych sztuka dźwięku jest nieodłączną składową muzyki awangardowej (w najszerszym rozumieniu) XX i XXI wieku.

Biorąc pod uwagę aspekt performatywny można przyjąć, że najbardziej charakterystyczne dla festiwalu sztuki dźwięku i pokrewnych jest użycie zaskakujących przedmiotów, konstrukcji, urządzeń stosowanych niezgodnie z przeznaczeniem – w roli źródeł dźwięku. Tak bywa na „Audio Arcie” w Krakowie, istniejącym od 1993 roku najważniejszym zdarzeniu tego nurtu w Polsce, tak bywało na szczecińskim „Musica Genera” (2002–2009), kluczowym festiwalu swobodnej improwizacji (improwizacji nieidiomatycznej), która chętnie eksploruje granice muzyki. To z reguły zasadnicza różnica w stosunku do imprez poświęconych współczesnej twórczości kompozytorskiej, na których przeważają instrumenty tradycyjne. Przedmioty codziennego użytku, zabawki, narzędzia rzemieślnicze i przemysłowe, historyczne urządzenia audio i wideo, dary natury, najrozmaitsze konstrukcje własne, a w szczególności rozmaite pomysły na nowe zastosowanie – na repurposing. Wszystko to z reguły amplifikowane w poszukiwaniu niekonwencjonalnej brzmieniowości. Johannes Bergmark gra na strunach fortepianowych, na których jest podwieszony (tworząc w *Stringed Stirrups* „instrument akrobatyczny”), Christof Migone używa „strzelania” w stawach wykonawców (*Crackers*), Staffan Mossenmark komponuje na 100 harleyów zgromadzonych na miejskim placu (*WROOM*). W interpretacji *Bohemian Rhapsody* autorstwa bds94 partię Freddiego wykonuje skaner.

Symptomatycznym zjawiskiem jest pożytkowanie głośnika jako urządzenia mechanicznego, na którego membranie umieszczane są rozmaite przedmioty. „Zwykle mamy do czynienia z eksperymentami dźwiękowo-kinetycznymi, ale w niektórych przypadkach efekty uzyskiwane w wyniku takich interakcji mają więcej wspólnego z poetyczną implikacją zetknięcia dźwięku i materii” (Manuel Rocha Iturbide).



LUIGI RUSSOLO, INTONARUMORI

Można przy tym zaobserwować następującą tendencję: im bardziej nietypowe źródła, tym częściej występ idzie w stronę widowiska. To także obszar sztuki dźwięku, w którym niejednokrotnie następuje wyrzucie z pierwiastków estetycznych, przynajmniej w rozumieniu muzycznym, albo redukcja do czystych jakości brzmieniowych. Może aspekt cyrkowy wykonawstwa, będący plagą festiwalu jazzowych (gra na trzech gitarach naraz, wyścig prędkości i trików wśród perkusistów), należy również uznać za przejaw sztuki dźwięku?

Nurtem z pogranicza muzyki jest *noise*. Wywodzi się z brutyizmu, zjawiska z kręgu twórczości kompozytorskiej (futuryści włoscy, Cage, Xenakis), ale także z rubieży muzyki pop (Lou Reed, muzyka industrialna, metal) ze źródłem między innymi w gitarowym sprzężeniu i przesterowaniu. Jakkolwiek może mieć arcy-ciekawe wartości muzyczne (tak bywa w twórczości Zbigniewa Karkowskiego, Merzbow, Helmuta Schafera), bywa także praktyką dźwiękową, której celem jest jedynie jak najsilniejsze, „fizyczne” oddziaływanie dźwiękiem na odbiorcę – i ma publiczność, która właśnie tego oczekuje.

Wreszcie dojść musimy do odrębnego użycia dźwięku: do mowy. Poezja konkretna/poezja dźwiękowa to dziedzina sztuki „na ziemi niczyjej pomiędzy dźwiękiem, poezją a muzyką” (Daniel Rozenhall), wywiedziona z futuryzmu, w tym rosyjskiego „języka pozarozumowego” (заумный язык), dadaizmu, letryzmu. Ultraletrysta François Dufrêne słynął ze wspaniałego głosu i techniki, a występował przede wszystkim z mikrofonem. Termin „poezja konkretna” ukuł Öyvind Fahlström wzorem muzyki konkretnej; można to rozumieć jako rozpoznanie procesu twórczego od akustycznego brzmienia słowa. Z jednej strony reprezentują ją znokomienieni performerzy, jak Jaap Blonk i Valeri Scherstjanoi, z drugiej silnie rozwinięty nurt „muzyki na taśmę”, zainaugurowany przez Henriego Chopina, rozwinięty w *text-sound composition* w Szwecji, pokrewny sztuce

radiowej. Chopin mówił: „ugniataj materię języka” i – by nie ograniczać się tylko do głosu – „ciało jest fabryką dźwięków”. Dziedzin, które można odczytywać w kategoriach sztuki dźwięku, jest wiele: aktorstwo głosowe w kreskówkach i teatrze lalkowym, naśladowanie głosów zwierząt, fonetyka egzotyczna (te akurat zjawiska starał się rozpoznać kierowany przeze mnie festiwal wokalny „Gębofon”).

Wreszcie aspektem performatywności w sztuce dźwięku jest czynny udział odbiorcy w procesie twórczym. „Większość odmian [...] wymaga intensywnego słuchania w postaci świadomego siebie i twórczego procesu, nie jedynie nastawienia odbiorczego” (Mandy-Suzanne Wong). Przejawia się to w przypadku odbioru dzieł statycznych lub semi-statycznych, w tym wpisanych w przestrzeń, spacerów dźwiękowych, prac interaktywnych, rzeźb-instrumentów, ale także egalitarnych postulatów w rodzaju *circuit bending*, które wywodzą się z etyki „zrób to sam”. Odsyłam do poprzednich tekstów w niniejszym cyklu.

Koniec końców – jak mam nadzieję można było w kolejnych tekstach wyczytać – sztuka dźwięku to dziedzina problematyczna. Tak oto w roku 2000 swoimi wątpliwościami dzielił się Max Neuhaus:

„W skrócie «sztuka dźwięku» jawi się jako kategoria, która zawierać może wszystko, co [...] wydaje dźwięk, a czasami nawet go nie wydaje. [...] Niekiedy wystawy «sztuki dźwięku» nie popełniają błędów, który polega na włączaniu absolutnie wszystkiego pod słońcem, ale wówczas z reguły wybrana zostaje po prostu muzyka, albo urozmaicony zbiór muzyk, pod nową nazwą. To asekurancja. [...] Tak jakby w pełni kompetentni kuratorzy sztuk wizualnych na słowo «dźwięk» nagle tracili rozsądek. [...] W odpowiedzi nie możemy chować głów w piasek i określać tego, co w gruncie rzeczy jest nową muzyką, innym mieniem – *sound art*. [...] Wiele z tego, co mieni się «sztuką dźwięku», nie ma wiele wspólnego ani ze sztuką, ani z dźwiękiem”.

COŚ CZEGO BRAKUJE – I POWINNO BYĆ

Rozmowa z MARLENE DUMAS

Marlene Dumas mówi, że malarstwo jest prymitywne – i stąd płynie jego siła. W malarstwie południowoafrykańskiej artystki siły nie brakuje i rzeczywiście jest w nim mowa o rzeczach „prymitywnych”: o seksie, pożądaniu, ciele, może najwięcej o śmierci. To twórczość na swój sposób konserwatywna w tym sensie, w jakim konserwatywna jest każda sztuka dotycząca kategorii podstawowych. Dumas dochodzi więc do polityki przez ciało, do reprezentacji poprzez aktualizację tradycji malarskich tematów takich jak akt czy portret, a tożsamości szuka pomiędzy egzystencjalnymi biegunami narodzin i umierania. Rodziną Afrykę Południową porzuciła na progu kariery artystycznej, od trzech dekad mieszka w Amsterdamie, w 1995 roku reprezentowała nawet Holandię na Biennale w Wenecji, ale wciąż przyznaje się do specyficznej, afrykanerskiej wrażliwości. Na przyszły, 2014 rok, Stadelijk Museum i Tate Modern szykują jej wielką retrospektywę.

Okazja do rozmowy z artystką nadarzyła się w zeszłym roku w Zachęcie, przed otwarciem jej indywidualnej wystawy „Miłość nie ma z tym nic wspólnego”.

NIEBEZPIECZNE SŁOWA

Lubię słowa – mówi Marlene Dumas. – Lubię i uważam na nie; są niebezpieczne. I są bardzo obecne, kiedy patrzy się na obrazy. Jeżeli nie mówisz o swojej pracy, inni zrobią to za ciebie, wytłumaczą ci, o co chodzi w twojej własnej twórczości. Ludzie myślą, że malarz to człowiek „niemy”, który wyraża się obrazami, nie potrafi mówić ani pisać – ale to nieprawda. Nie chciałabym być wyłączona z pisania swojej własnej historii. Być może ta potrzeba uczestnictwa wynika z moich południowoafrykańskich doświadczeń. W kraju, z którego pochodzę, politycy zawsze ulegali pokusie przemawiania w imieniu tych, którym odebrali prawo głosu. Obiecywali bronić twojej tożsamości, tak jakby znali ją lepiej od ciebie.

POD STRAŻĄ DRAKULI

Wiele mówi się o śmierci malarstwa. Marlene napisała na ten temat krótkie opowiadanie – *Gotycką historię*. Jej bohaterami są malarz i gwiazda filmowa. Malarz chciałby być gwiazdą, gwiazda pragnie być artystką; oboje kłóć się, czy malarstwo jeszcze żyje. Spór przerywa niespodziewane pojawienie się wampira. „Dajcie spokój histeryzowaniu – powiada upiór. – Co to za bzdury o tym umieraniu? Malarstwo nie może umrzeć. Należy do świata, który nie umiera. Jest na to za stare, zbyt prymitywne i zbyt przyjemne. A strzeże go hrabia Drakula, który nie odbija się w lustrach i nie pojawia się na fotografiach. Ale muszę już lecieć, robi się tu zbyt ciasno i jasno. Przede mną inna gratka – o wiele ważniejsza schadzka”.

ŚMIERĆ (I ŻYCIE) AUTORA

„Mierząc swój własny grób” – tak Marlene Dumas nazwała swoją pierwszą wielką amerykańską wystawę, którą w 2008 roku pokazywała w nowojorskim MoMA. To artystka kojarzona z gotyckim mrokiem, z fascynacją śmiercią. Jest dziewczyną ze wsi, wychowała się na farmie w Afryce Południowej, ale w jej malarstwie jest mało przestrzeni. Obrazy są ciasno, klaustrofobicznie skadrowane, bez reszty skoncentrowane na ludziach, twarzach, ciałach. Wiele z tych obrazów to przedstawienia innych wizerunków, gazetowych fotografii, pornograficznych obrazków, archiwalnych materiałów. Wśród bohaterów Marlene są ludzie, których malarka знаła osobiście, i tacy, których znały wszy-



ŚMIERĆ AUTORA, 2002, KOLEKCJA JOLIE VAN LEEUWEN, FOT. PETER COX, MATERIAŁY PRASOWE ZACHĘTY MANUOWEJ GALERII SZTUKI

scy: martwy Celine (obraz pt. *Śmierć autora*), wnuczka Ernesta Hemingwaya, Margoux, pozująca nago do „Playboya” czy Winnie Mandela, Pauline Lumumba, Betty X i inne kobiety – żony uwięzionych lub zamordowanych przywódców politycznych.

– Nie ma czym oddychać, prawda? – śmieje się Marlene Dumas, komentując duszną atmosferę swoich prac. Malarka tryska energią; na przekór pracom można o niej powiedzieć wszystko, tylko nie to, że jest posępna. Zresztą gotycki charakter jej twórczości też okazuje się tylko stereotypem: w tym malarstwie jest dużo śmierci, lecz jeszcze więcej życia. Wystarczy spojrzeć na utrzymany w różowych tonacjach, blady, a jednocześnie osobiście intensywny portret zatytułowany *Emily*. Hanna Wróblewska, kuratorka wystawy w Zachęcie, pisze, że obrazy Dumas są „niewygodne”, zawsze jakby albo za duże, albo za małe. Ten wydaje się właśnie „za duży”; twarz Emily, niczym oblicze ogromnej zjawy, wpatruje się w widza spojrzeniem, które jest jednocześnie melancholijne i przenikające na wylot.

– Moja Emily to Emily Dickinson. Fascynuje mnie jej poezja, ale także sposób w jaki tworzyła – mówi Dumas. – Młoda Dickinson praktycznie nie opuszczała domu swoich rodziców, później rzadko wychodziła nawet ze swojego pokoju; niewiele wiemy o jej znajomości świata i doświadczeniach miłosnych. Czy w ogóle je miała?? A jednak potrafiła tak wiele objąć wyobraźnią, opowiedzieć w swojej sztuce. W jakimś sensie się z nią utożsamiam.

Na wystawie w Zachęcie z portretem Emily Dickinson skonfrontowane były dwa inne wizerunki, dyptyk przedstawiający mężczyznę i starszą kobietę – niewielkie i niemal monochromatyczne, czarno-białe obrazy.

– To Pier Paolo Pasolini i jego matka – wyjaśnia malarka. – Wyrósłam na filmie, zawsze kochałam kino. W RPA mojej młodości obowiązywała rygorystyczna cenzura. Z filmów wycinano wszystkie rozbieżne sceny. Nie było szans, aby reżyser taki jak Pasolini pokazywany był w kinach. Jednak w szkole, w której studiowałam sztukę, działało takie wewnętrzne stowarzyszenie filmowe i organizowało zamknięte projekcje. U Pasoliniego znalazłam wiele wątków, które są



2

2. NIE BĘDĘ MIEĆ ROŚLINY DONICZKOWEJ, 1977, KOLEKCJA DE ATELIERA, AMSTERDAM,
FOT. PETER COX, MATERIAŁY PRASOWE ZACHĘTY NARODOWEJ GALERII SZTUKI
3. SHELLY, 1975, FOT. PETER COX, MATERIAŁY PRASOWE ZACHĘTY NARODOWEJ
GALERII SZTUKI

dla mnie najważniejsze: seksualność, zmysłowość, relację między religią i polityką. Pasolini kochał matkę, głęboko wierzącą katoliczką. On był ateistą, ale zrobił *Evangelie według św. Mateusza*, bodaj najlepszy film o Jezusie jaki kiedykolwiek nakręcono. Własnej matce powierzył w nim rolę Marii Panny...

Jest jeszcze Celine; postać, która obrasta w skrajne opinie – genialny pisarz, antysemita, kolaborant z czasów II wojny światowej, we Francji uznany za giganta literatury i jednocześnie za zdrajcę. Dumas namalowała go martwego; Celine oczy ma zamknięte, twarz do połowy przykrytą prześcieradłem. Tytuł obrazu pożyczony jest ze słynnego tekstu Rolanda Barthes'a *Śmierć autora*.

– Z moim partnerem, który również jest malarzem i jednocześnie wielkim admiratorem prozy Celine'a, wiele razy nad tym dyskutowaliśmy: czy zły człowiek może być dobrym artystą? – komentuje malarka wpatrując się w obraz.

NATURA W DONICZKIE

Cztery dekady temu Dumas stworzyła ekspresyjny rysunek na papierze; praca przedstawia doniczkę i wyrastającą z niej roślinę, która wygląda niczym eksplozja. Rysunek uzupełniony jest napisem: „nigdy nie będę miała roślin doniczkowych”. Dlaczego?

– Kiedy przyjechałam do Holandii, uderzyło mnie, że wszyscy trzymają w oknach te rośliny doniczkowe – odpowiada Dumas. – Udomowiona natura; w Afryce Południowej tego nie mieliśmy. Zamieszkałam na squacie, żyli tam ludzie, którzy funkcjonowali na marginesie społeczeństwa, kontestowali, niektórzy przebywali w kraju nielegalnie, ale nawet oni uważali, że należy mieć w oknie kwiatki – choćby ze względu na sąsiadów. Strasznie tęskniłam za chaotyczną, nieopanowaną naturą Afryki.

W 1976 roku Marlene Dumas po raz pierwszy w życiu opuściła Afrykę. Miała 23 lata; wyjechała na stypendium do Holandii. Wybrała ten kraj trochę na chybił trafił, głównie ze względu na język; ojczystą mową malarki jest afrikaans, który wywodzi się z holenderskiego.

– Holandia w latach 70. była tak różna od Południowej Afryki! Kultura afrykanerska jest bardzo purytańska – wspomina malarka i pokazuje mi *Shelley*, jedną ze swoich najwcześniejszych prac, którą namalowała jeszcze przed wyjazdem. Pograżona w czerni twarz wypełnia niemal cały kadr i wyglądałaby jak maska, gdyby nie „żywe” oczy. – Ten obraz to portret mojej koleżanki z Kapsztadu; w szkole artystycznej była gwiazdą, potem wyjechała do Europy studiować u Josepha Beuysa. Ale w jakimś sensie jest to również portret Afryki Południowej tamtych czasów. W latach 70. sztuki wizualne nie miały w RPA mocnej pozycji, apartheid był w zenicie, w swojej najokropniejszej fazie. Wszyscy mniej lub bardziej dręczeni byliśmy poczuciem winy. W Holandii znalazłam się w innym świecie; artyści mieli tu świeżo w pamięci rewolucję roku 1968, rozpasane lata 70., wyzwolenie obyczajowe; nikt nie używał słowa „wina”, ponieważ nikt nie czuł się za cokolwiek winny.

Wyjazd oznaczał konfrontację z ogromną masą obrazów, na którą Dumas nie była przygotowana; trwała rewolucja conceptualna, na scenę wkraczało wideo i nowe media, muzea były pełne europejskiej spuścizny kulturalnej, a ulice liberalnego Amsterdamu zakazanej w RPA pornografii.

– Nie wyrosłam wśród sztuki. Mój ojciec był farmerem, robił wino. Podejrzewał, że może się to tak skończyć, że zostanę artystką; ciągle rysowałam. Rodzina mawiała, że nie ma sensu mnie nigdzie zabierać, bo „Marlene i tak usiądzie gdzieś w kącie i będzie rysować”. Kiedy jednak znalazłam się w Europie, nie wiedziałam jeszcze, co tak naprawdę chcę robić w sztuce. Uświadomiłam sobie ciężar tradycji. Czułam się przytłoczona wszystkimi tymi aniołami, ukrzyżowaniami, całym tym bogactwem, które zlało się w moich oczach w jedną masę kultury. Teraz jestem o wiele bardziej zainteresowana sztuką dawną, ale zaczynałam od fascynacji amerykańskimi abstrakcjonistami ekspresyjnymi z lat 50. i od nich zaczynałam moje wycieczki w historię.

PYTAM CZY NIGDY NIE MYŚLAŁA O POWROTCIE DO RPA.

– Cały czas. Nigdy nie zmierzałam jej opuścić, moje życie w Holandii miało być czymś tymczasowym. Przez pierwsze lata nie byłam tam zresztą szczęśliwa. Południowoafrykańscy politycy z czasów apartheidu lubili nazywać nas, Afrykanerów, Europejczykami, ale ja przecież nie jestem Europejką, przed wyjazdem do Amsterdamu nigdy nie byłam w Europie. Pochodzę z Afryki. Jednak z biegiem czasu moje życie jakby samo z siebie budowało się w Holandii. Zaczęto zapraszać mnie na wystawy, urodziłam córkę – i nie chciałam, aby wychowała się w kraju, w którym jest apartheid. Myślałam więc ciągle: OK, jeszcze nie teraz, jeszcze nie czas na powrót – i w końcu przeżyłam w Amsterdamie tyle lat, że decyzja o powrocie stałaby się czymś dziwnym – pomimo że ilekroć mowa jest o Afryce, wzruszam się, i płaczę na *Królu Lwie*, którego akcja przecież wcale nie toczy się w RPA.

Merlene prawie nigdy nie maluje Afryki; jeżeli przedstawia krajobraz, jest to pejzaż ludzkiego ciała, twarzy, czasem również duszy – jakkolwiek by to patetycznie brzmiało. I tak jak obiecuje malarka – jest to bardzo „prymitywne” malarstwo, fizyczne, niemal namacalne, intensywnie obecne. Jak robi się takie obrazy?

– Kiedy robisz sztukę, tworzysz coś, czego nie ma. Coś czego brakuje – i powinno być – odpowiada Dumas.





[...[dla beki]...]

Jaram się Marią, nie dlatego, że jest za darmo. Dlatego, że jest na poważnie. Kim jest Maria? Matką Jezusa, a śpiewa o niej Ada Karczmarczyk, śpiewa tak jak potrafi, i robi to na poważnie... tylko nikt nie chce w to uwierzyć. Przecież wszystko może być ironicznie, a sztukę tak jak nieśmieszne dowcipy komentuje się „dla beki”. Po takim wstępie należy się sporo wyjaśnić, już z nimi śpieszę.

Pewnie większość z państwa, nawet nie zaznajomiona z internetową terminologią, słyszała o nadużywanym sloganie „hipsterskiej ironii”. Łatka wyjątkowo nieprzyjemna, ale celująca w środek. Zostawmy tymczasem hipsterów, którymi dziś nazywa się wszystkich, od miłośników techno z lat 90. po chłopaków w koszulkach flanelowych i wojskowych butach. Mowa o ironii, której pełno w sztuce i to już od dawna. Ironii, która dziś wkradła się do krytyki. Ironii, którą dziś najprościej wyrazić zwrotem „dla beki”, które jak pokerowe „karta stół” kończy rozdanie, zamyka interpretację. I mowa tu nie o samym artyście, jego działaniu, a o interpretacji. Ironii, którą widzimy wszędzie.

A jak to wygląda w praktyce? *The Room* amerykańskiego reżysera Tommy'ego Wiseau. Wiseau nagrał film tak zły, że nie do przełknięcia (tym, którzy znają i dotrwali do końca, serdecznie gratuluję i współczuję). Dostał za to, rzecz jasna, po głowie od krytyków, ale ktoś wreszcie stwierdził, że musiało być na żarty, to taka gra, wyczuł ironię i Wiseau zrozumiał, że właśnie ma kartę przetargową w ręku. Odtąd ludzie oglądają *The Room*, śmiejąc się z filmu zabawnie parodiującego nudę dramatu psychologicznego. Szkoda tylko, że o tym pastiszu reżyser dowiedział się od krytyków, bo sam tego nigdy nie zakładał.

Wróćmy jednak do Marii. Ada Karczmarczyk latem tego roku otwierała wystawę w CSW na temat religijności i najtrudniejszych jej problemów. Jednak, co zaskakujące dla intelektualnego mainstreamu świata sztuki, obwarowała się na pozycji zgodnej z nauczaniem Kościoła, zmieniając tylko blichtr zakorzeniony w baroku na złoto raperskich teledysków. Niedawno opublikowała na portalu YouTube teledysk do piosenki *Jarej się Marią*. Artystka zapowiada tym samym swoją płytę, która – jak mówi – mogłaby służyć za nowy śpiewnik katolicki, bo piosenka (co nie wróży niczego dobrego) świetnie odnalazłaby się wśród utworów „oazowych”. Na Facebooku posypały się komentarze, że to świetny żart, że strasznie wesoło, i w pewnym momencie nawet Ada Karczmarczyk zaczęła przyjmować ten punkt widzenia. Miejmy nadzieję, że odbieranie jej sztuki jako czegoś właśnie „dla beki” nie zdominuje myślenia samej artystki i nie popchnie jej w rejony, w które kiedyś zapędzili Tommy'ego Wiseau krytycy sztuki. Ada chce manifestować wyraźnie i choć wielu nie po drodze z religijnością, to skoro wciąż duża część społeczeństwa uznaje się za religijną, to dobrze, żeby ta religia choćby w najmniejszym stopniu funkcjonowała w świecie sztuki.

O działaniu ironii chciałem przekonać się na własnej skórze, założyłem więc z kolegą eksperymentalny kolektyw DJ'ski, jak nam się wydawało żalosny i co najważniejsze efemeryczny. Pierwszą imprezę zagraлиśmy w jednym z (przepraszam za epitet) alternatywnych klubów w Warszawie, Eufemii na Akademii Sztuk Pięknych, zagrałiśmy hity rodem z „30 ton lista lista przebojów”: Budka Suflera, Benny Benassi. Wszystkie hity z lat 90., wszystkie z naszego punktu widzenia straszne. Jakże zdziwiło nas, że te „ironiczne kawałki” rozbijały tłuszcze szybciej



ANA KARCZMARCZYK, JANAJ SIĘ MARIA, WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?v=7EZPQ0DFVY0

niż pocący się za konsolą poprzednicy. Jeszcze bardziej zdziwiło nas to, że już po kilku dniach mieliśmy kolejną propozycję, a w przeciągu pół roku zagraliśmy w warszawskim CSW i paru dużych klubach. Okazało się, że to, co ironią miało być, było nią tylko na powierzchni. Stało się skorupką, pod którą jak w najlepszym *creme brulee* kryją się wstydliwe przyjemności każdego muzycznie wyedukowanego bywalca klubu. Tyle że gdy chcieliśmy puścić coś, co lubimy „na poważnie”, nikt nam nie chciał uwierzyć. Jak w historii o chłopaku, który wołał Wilki. Żartowaliśmy tyle razy, aż prawda też została obrócona w żart.

„Ciężko nie być ironicznym, wiele idei dziś można uważać za skompromitowane, dlatego brak ironii może zostać odebrany jako bycie naiwnym”. Komentował swoje prace Gregor Różański, tłumacząc, że postawiony pod ścianą mógłby zawsze zasłonić się ironią, powiedzieć – „nie zrozumieliście konwencji?”, obrócić wszystko w żart. I Różański świetnie tą konwencją gra. Mistrzem takiej ironii, ciągłego nabierania jest Oskar Dawicki, który, chociaż jest bohaterem książki w *Połowie puste*, robi wystawy z bałwanami w lodówce i krowimi placzkami na podłodze galerii (retrospektywa w galerii Art Station Foundation), sam, w rozmowie z Magdą Ujmą publikowanej swego czasu na *Obiegu*, przyznawał, że ironię traktuje śmiertelnie poważnie. Niestety, natłok podobnych postaw doprowadził do pewnego rodzaju paradoksu: skoro wszystko może być ironią, to co nią nie jest. W którym momencie artysta szczerze przekazuje treści, a kiedy bada naszą wobec nich postawę. Logiczne wysnuwanie wniosków jest niemożliwe, bo przesłanki mogą być przecież dokładnym zaprzeczeniem samych siebie. Nie chodzi mi o nachalność radykalnej szczerości wyjętej z katalogu prac The Kra-

snals. Chodzi o odpowiedzialność, jaką artysta powinien brać za swoją pracę, a krytyk za swoje słowa, bo inaczej jakkolwiek z postulatów, którymi sztuka toruje drogę, będzie brany „dla beki”. Ani Maria Ady Karczmarczyk, ani jakiegokolwiek zaangażowanie w problemy społeczne nie może być skuteczne bez wystawienia się, zaryzykowania tego że ktoś nazwie nas naiwnym, czy śmiesznym. Stara prawda, ale dziś wyjątkowo aktualna.

I tak krytyka goni w piętę, nakładając kolejne warstwy ironicznego buforu na niewygodne tematy, zwłaszcza takie jak polityka i religia. Nie bez powodu na Facebooku zaroilo się od profili, które zachęcają do czytania, oglądania lub słuchania czegoś (dla beki). Interpretacja staje się rzeczą niemożliwą, bo przecież jednym słowem można skreślić cały najbardziej poważny wywód.

Przypomina mi się scena z czasów liceum. Ostatnią uwagą, jaką troskliwa polonistka udzieliła nam przed maturą, było „uważajcie na wycucie ironii”. I chyba tak bardzo uważaliśmy na to, by ją wylapać, że dziś widzimy ją wszędzie, nawet tam gdzie jej nie ma. A szkoda, bo dobrze jest czasem coś powiedzieć na serio, bo tak prościej.

W SZTUCE MARZENIA SIĘ SPEŁNIAJĄ, ALE NIE WSZYSTKIM

z AGATĄ ZBYLUT rozmawiała
AGNIESZKA DELA-KROPIOWSKA

A.D.-K.: W sztuce marzenia się spełniają, ale nie wszystkim – nawiązując do tytułu Pani pracy, możemy odnieść go do obecnej – bardzo medialnie nagłościonej – sytuacji Trafostacji Sztuki w Szczecinie. Co odczuwa kuratorka jednej z najlepszych kolekcji sztuki w kraju w zaistniałej sytuacji?

A.Z.: „Nie tylko dobro przychodzi z góry” – to hasło umieścił Hubert Czerepok w pracy nawiązującej wizualnie do napisów umieszczanych nad bramami wejściowymi do niemieckich obozów koncentracyjnych. Praca ta również należy do naszej Kolekcji, chociaż nie będzie można jej zobaczyć w Opolu. I tak też się dzieje, im bliżej podchodzimy do ośrodków władzy, tym wyraźniej widzimy, jak wiele decyzji jest podejmowanych błędnie i jakie mechanizmy za nimi stoją. Trafostacja Sztuki była ideą, która bynajmniej nie narodziła się w magistracie. Była potrzebą środowiskową, scalającą oczekiwania wielu osób. Pracowaliśmy bardzo ciężko, aby ją wcielić w życie. Po drodze spotkałam wielu mądrych i życzliwych ludzi – polityków, przedstawicieli mediów, sympatyków. Prezydent miasta udowodnił nam jednak, że nie musi się liczyć ze zdaniem środowiska, nawet wówczas gdy realizuje cele przez nas stawiane. Ludzie kultury zazwyczaj nie sprawiają problemów – są kulturalni. Podejrzewam, że nie odważyłby się np. wybudować stadionu i oddać go w ręce innego zespołu niż Pogoń Szczecin. W sferze kultury takie decyzje przychodzą łatwo – zbyt łatwo.

A.D.-K.: Jaki klucz doboru prac zastosowała Pani konstruując tę kolekcję?

A.Z.: Początki Kolekcji sięgają roku 2004 i euforii, jaka towarzyszyła nam w związku z wprowadzeniem Narodowego Programu Kultury „Znaki Czasu” przez Waldemara Dąbrowskiego, Ministra Kultury. Opracowanie profilu Kolekcji było pierwszym ważnym zadaniem Stowarzyszenia. Wzięliśmy pod uwagę zbiory, które są już w regionie zgromadzone – kolekcję Muzeum Narodowego w Szczecinie i Kolekcję Osiecką powstającą w wyniku plenerów, które odbywały się w Osiekach i w Łazach w latach 1963–81. W Muzeum Narodowym w Szczecinie, tak jak w pozostałych placówkach tego typu, sztuka współczesna, zwłaszcza ta powstała po roku 1989, była bardzo słabo reprezentowana. Stąd pomysł, aby Kolekcja stała się zbiorem, który ogniskuje się wokół najbardziej istotnych zjawisk w sztuce polskiej powstałych właśnie po roku ‘89, punkcie zwrotnym w kontekście politycznym, który stworzył nas na silniejsze interakcje ze sztuką europejską oraz z towarzyszącą jej refleksją teoretyczną.

Ważnym aspektem było również doprecyzowanie pojęcia „regionalizmu” Kolekcji, który w naszym rozumieniu miał nie tyle katalogować twórczość powstającą w województwie zachodniopomorskim, co stać się swoistą „lekcją polskiej sztuki współczesnej” zgromadzonej w regionie. Decyzja ta w dużej mierze podyktowana była uwarunkowaniami geograficznymi Szczecina, który jest najdalej wysuniętym na zachód dużym miastem w Polsce i największym miastem w Euroregionie Pomerania, a tym samym staje się ważnym ośrodkiem kulturalnym nie tylko dla mieszkańców województwa zachodniopomorskiego, ale również dla mieszkańców Euroregionu w części niemieckiej i szwedzkiej. „Regionalizm” Kolekcji od początku był również rozumiany jako miejsce zachowania śladów po najważniejszych projektach artystycznych odbywających się w województwie. Stąd zbiór jest uzupełniany o dzieła artystów biorących udział w Bałtyckim Biennale Sztuki Współczesnej, Festiwalu Współczesnego Malarstwa Polskiego i organizowanym przez nas Festiwalu Sztuki Młodych Przeciąg. Wraz z powstaniem Akademii Sztuki w Szczecinie staramy się sukcesywnie powiększać zbiór o dzieła artystów, którzy podjęli w niej pracę.

Od samego początku Kolekcja była również intermedialna, otwarta na jak najszersze spektrum gatunków i mediów jakimi posługują się współcześni artyści. Stąd w Kolekcji oprócz malarstwa, tradycyjnej rzeźby, fotografii analogowej i cyfrowej znajdują się filmy video, videoinstalacje, obiekty, neony itp. Ta różnorodność podnosi potencjał ekspozycyjny i edukacyjny Kolekcji.



Z KOLEKCJI SZCZECIŃSKIEJ ZACHĘTY: NATALIA LL, SZYKA KONSUMPCYJNA, 1972, FOTODRAFIA ANALOGOWA, CZARNO-BIAŁA, 20 FOTODRAFII, 250 X 240 CM, (CAŁOŚĆ)

A.D.-K.: Gdzie ostatecznie znajdzie się miejsce w Pani mieście dla kolekcji szczecińskiej Zachęty?

A.Z.: Kolekcja jest zdeponowana w Muzeum Narodowym w Szczecinie, które przechowuje ją nieodpłatnie a w zamian może wykorzystywać dzieła we własnych projektach. Tu pojawił się pierwszy problem. Muzeum zabiegało o prowadzenie programu w regionie, co po wielokroć odbijało się nam później czkawką. Niemniej Kolekcja powinna pozostać w MNS. Była budowana z myślą o mieszkańcach miasta i regionu, wpisuje się w ich tożsamość.

A.D.-K.: Chciałam porozmawiać również o Pani twórczości. Jest Pani główną bohaterką swoich prac. Co prowokuje taką strategię artystyczną?

A.Z.: Używam własnego wizerunku od studiów. To bardzo wygodne. Pracuję z ciałem, które mam zawsze pod ręką, z ciałem, które się nie nudzi niekończącymi powtórkami i jest skłonne do poświęceń. Nie muszę się też zastanawiać nad tym, jak powinna wyglądać osoba na moich zdjęciach. Nie bez znaczenia jest dla mnie również zależność, jaka się rodzi pomiędzy modelem i autorem zdjęcia. Autor posiada władzę nad swoim modelem. Przesądza o ostatecznym kształcie wizerunku, wypełnia go treścią i decyduje, w jakim kontekście zostanie umieszczony. W akt fotografowania wpisana jest władza. Zależność ta zanika, gdy autor i model są tą samą osobą, i to mi odpowiada.

Samo pojęcie „autoportret” wiąże się kształtowaniem statusu twórcy, który z rzemieślnika przekształcał się w artystę. Twórca, do tej pory malujący wizerunki innych, uzyskuje samoświadomość, która każe mu zachować własną podobiznę. Początkowo artyści portretowali się na marginesach ksiąg, nadawali własne rysy postaciom biblijnym czy historycznym, rzeźbili je w mniej eksponowanych partiach architektonicznych dekoracji kościołów. Z czasem portret jako taki przestał być istotnym tematem w sztuce, którą zdominowały autoportrety. I chociaż nie można zapominać o narcystycznej przyjemności patrzenia na siebie samą, punkt ciężkości jest w innym miejscu. Raczej używam własnego wizerunku, niż go kreuję. Staram się komunikować poprzez moje ciało, które staje się narzędziem. Granice są oczywiście płynne a pomiędzy poszczególnymi pracami, powstającymi w różnym czasie, buduje się niezależnie dodatkowa historia.

A. D.-K.: Jakimi tematami społecznymi interesuje się Pani obecnie, czy nadal ma to silny związek z feministycznym podejściem do sztuki?

A.Z.: Interesują mnie banały, pragnienia i emocje. Zarówno te, które mam w sobie, jak i te, które obserwuję u innych – najczęściej u kobiet, chociaż nie tylko. Lubię kobiety, lubię na nie patrzeć, słuchać, fascynują mnie ich historie. Wysłuchuję opowieści dziewczyn zawieszonych pomiędzy rolami, podejmujących kolejne życiowe decyzje. Dziewczyn, które wciąż wierzą, że uda im się zmienić swoją codzienność, jakkolwiek banalnie by to brzmiało. I tak budzą się któregoś dnia z poczuciem braku, niespełnienia i z pytaniem „Czy to naprawdę wszystko?”. Większość tych dziewczynskich narracji kończy się próbą znalezienia szczęśliwego zakończenia. Próba rozpaczliwą, gdy spojrzeć na nie z dystansem. I to jest fascynujące!

W warszawskiej Galerii Program pokazuję cykl zdjęć *Moję wszystko*. To fotografie, na których postać kobieca wygina się jak kobieta guma. Zdjęcia są pokazane w ruchu. Jedynym stabilnym elementem są zbyt wysokie szpilki – fetysz, który tu staje się ryzykownym, ale jedynym punktem oparcia. Jednym z dwóch bohaterów innej pracy jest Lawrence Walters, Amerykanin, który 2 lipca 1982 roku wzbił się w powietrze na krześle, do którego zamontował napelnione helem balony meteorologiczne. Spełnił w ten sposób swoje dziecięce marzenie, jakim było latanie. Po 45 minutach lotu zaczął być

mijany przez podchodzące do lądowania liniowce pasażerskie. Wylądował szczęśliwie. Zapytany, dlaczego to zrobił, odpisał: „Człowiek nie może tylko siedzieć”. Złamał wiele przepisów i zyskał nawet chwilową sławę. 15 lat później popełnił samobójstwo.

W mojej pracy Larry Walters pojawia się dwukrotnie. Raz – wbity w sufit, z którego wystają mu tylko nogi, i drugi raz – w animacji video, przelatując nad oficyną, którą widzę z okna pracowni. Inspiracją do przygotowania tej pracy był przedziwny teatr, który ukazał się moim oczom, w wykonaniu sąsiadki – pani Helenki. Szykowała się niezwykle starannie do swojego codziennego rytuału – wyglądaną przez okno na podwórzu studnię, na którym naprawdę nie dzieje się nic. Mimo to kobieta siada w oknie i patrzy godzinami. Ta praca też może być odczytana w kontekście feministycznym, jeżeli weźmiemy pod uwagę społeczne oczekiwania związane z płcią – jej bierność i jego determinację.

Nigdy nie założyłam sobie, że będę tworzyła sztukę feministyczną, ale mój ogląd świata jest dokonywany poprzez kobiece ciało. Stąd refleksja, że płęć nie jest neutralnym komponentem i wpływa na to, jak jestem traktowana również w tych sferach, w których teoretycznie konstytucja gwarantuje mi równość.

Feminizm przede wszystkim daje ludziom prawo do autentycznej równości zarówno w sferze publicznej, jak i prywatnej. Dąży do tego, aby każdy z nas miał jak największe szanse na konstruowanie własnego życia w zgodzie z własnymi upodobaniami. Feministki i femiński popierają zarówno kobiety, które domagają się równego traktowania w pracy, jak i te, które decydują się na macierzyństwo i życie domowe. Wspierają mężczyzn, którzy chcieliby więcej czasu spędzać z rodziną, i osoby homoseksualne, które pragną stworzyć trwałe związki.

A.D.-K.: Czy coś zmieniło się wśród kobiet i mężczyzn w wyobrażeniach o szczęściu idealnym? Pytam o to w nawiązaniu do Pani wcześniejszych projektów *Najpiękniejszy dzień w życiu* czy *Gdy dorosnąć chcę być piękna*, ukazujących określone stereotypy społeczne związane z upragnioną przyszłością.

A.Z.: Trzeba naprawdę dużo dobrej woli, aby mnie uznać za eksperta od szczęśliwych związków! Nie o tym były cykle fotograficzne *Najpiękniejszy dzień w życiu* i *Tak czyli Nie*. Oba powstały na bazie oryginalnych zdjęć ślubnych. W pierwszym wypadku to były zdjęcia zrobione przez gości weselnych, a w drugim przez profesjonalnego fotografa. Wiele dokumentacji ślubnych, w których postać panny młodej została zastąpiona moją osobą, połączono w jedną historię. Kilku panów młodych i jedna panna, która przymierza ich tak, jak przymierza się suknię. Wszyscy „leżą” równie dobrze, więc jak dokonać wyboru? To również praca o pragnieniach, do których jesteśmy socjalizowani od najmłodszych lat. Tyle że czasami to po prostu nie są nasze pragnienia.

A.D.-K.: Obecnie przygotowuje Pani razem z kuratorem GSW – Łukaszem Kropiowskim dużą wystawę pt. *NIEZGODNIE Z INSTRUKCJĄ* zaplanowaną na styczeń 2014 roku. Nawiązując do tytułu ekspozycji – jakie prace w Pani kolekcji wymykają się przyjętym normom społecznym? Które z nich zobaczymy w Opolu?

A.Z.: Serdecznie dziękuję pani Annie Potockiej za zaproszenie Kolekcji do Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu. Dziękuję również panu Łukaszowi Kropiowskiemu, który wykonał lwią część pracy, po pierwsze wychodząc z inicjatywą pokazu, a po drugie wymyślając tytuł i konstruując cały szkielec wystawy. Tytuł został bardzo trafnie dobrany do dzieł, które zostaną pokazane w Opolu, ale przewrotność, którą w sobie zawiera, również ide-



2

3





spełniając swoje dziecięce marzenie o lataniu

AGATA ZBYLUT, PANI MELEKKA, 2012, WIDOK, ORIENT

alnie przystaje do Kolekcji. Tak jak wspominałam, składa się ona głównie z dzieł powstałych po roku 1989, gdy w sztuce polskiej dominował nurt krytyczny, a naszą ambicją było zatrzymanie specyfiki działań współczesnych artystów. W Kolekcji znajdują się również prace powstałe wcześniej, tak jak zdjęcia Natalii LL *Sztuka konsumpcyjna* z roku 1972 czy *Fiat 126P* Zygmunta Rytki z 1976 r. Już tylko te dwie prace – pierwsza przedstawiająca ponętą dziewczynę jedzącą banana, a druga przedstawiająca kobietę w imponujących butach wciśniętą w cud polskiej motoryzacji – pokazują niedopasowanie do ówczesnych realiów i ambicji. Takie przykłady można by było mnożyć. Nabyliśmy również wiele prac, które w sposób niezwykle dowcipny komentują zastaną rzeczywistość, choć czasami może to być „śmiesznie przez łzy”.

A.D.-K.: Czy planowane są kolejne zakupy w szczecińskiej Zachęcie, czy doświadczenia ostatnich miesięcy wpłyną na przyszłość budowania/poszerzania kolekcji?

A.Z.: Oczywiście planujemy dalszą rozbudowę Kolekcji. Na rok 2014 zaplanowaliśmy również kilka wystaw, poza tą w Opolu. Konstruując ten zbiór, od początku mieliśmy misję budowania jakości, która nas przetrwa. Przez te dziewięć lat udało nam się stworzyć jedną z najbardziej rozpoznawalnych marek w dziedzinie sztuk wizualnych w regionie. Naturalne jest również to, że w tym czasie musiało się zmienić Stowarzyszenie. Nie jest łatwo utrzymać entuzjazm, który towarzyszył nam na starcie, przez tyle lat. Proszę pamiętać, że praca w trzecim sektorze to przede wszystkim praca społeczna, wykonywana poza oficjalnym miejscem zatrudnienia, za to wykonywana z pasją!

A.D.-K.: Dziękuję za rozmowę.

w sztuce marzenia się spełniają, ale nie wszystkim

NATALIA KRAWCZYK

BUNTOWNIK Z ROZSĄDKU

Do lutego 2014 roku w nowojorskim MoMA PS1 można oglądać gigantyczną retrospektywę Mike'a Kelleya – buntownika/dzikusa z Los Angeles, jednego z najbardziej wpływowych współczesnych artystów. Wystawa zorganizowana we współpracy z Mike Kelley Foundation for the Arts rozpoczęła swoje światowe tournée już w połowie grudnia ubiegłego roku. Inauguracją tej podróży było otwarcie wystawy w nowym skrzydle Stedelijk Museum w Amsterdamie, następnie ekspozycja została przeniesiona do paryskiego Centre Pompidou. Teraz prezentowana jest w Nowym Jorku, skąd powędruje jeszcze do Museum of Contemporary Art w Los Angeles, gdzie będzie można ją oglądać od marca przyszłego roku.

W początkowym zamyśle miała to być wystawa tematyczna, niemniej jednak po samobójczej śmierci artysty, 31 stycznia 2012 roku, kuratorka wystawy Ann Goldstein wraz z zespołem zdecydowała się stworzyć ekspozycję pokazującą cały dorobek Kelleya. W efekcie powstała monumentalna realizacja – porażająca swoim rozmiarem. Na powierzchni ok. 4 tys. m kwad. (MoMA PS1) zgromadzonych zostało ponad 250 prac wykonanych z chyba wszystkich dostępnych materiałów (papier, glina, szkło, drewno, metal, plastik, jedwab, plusz, bawełna, ceramika, silikon...) i we wszystkich znanych technikach (malarstwo, rysunek, rzeźba, grafika, szkło, ceramika, snycerstwo, fotografia, wideo, audio, instalacja, performance). Pojawiają się także różne wątki: klasa społeczna, kultura popularna, plastyczność pamięci, produkcja mitu, prawdziwość fikcji, czarny humor, groteska, antyformalistyczny rygor, sceptycyzm zmysł moralny.

Œuvre Kelleya ukazuje niezwykle zdolności transgresyjne sztuki w sensie ogólnym. Kuratorka wystawy podkreśla geniusz i błyskotliwość Kelleya polegające na jego niezwyklej umiejętności eksploracji produkcji, reprezentacji i konstrukcji kultury, przy jednoczesnym zastosowaniu kombinacji wyrazistego humoru, poetyckiej formy oraz niesamowitej mocy asocjacyjnej. „W jego sztuce nie jest święte – ani tzw. kultura wysoka, ani historia, literatura, filozofia, psychologia, religia czy edukacja. W swoim zainteresowaniu tzw. niską kulturą – od rzemiosła do komiksu – i badaniu kwestii tożsamości i seksualności był niezwykle odkrywczy” – komentuje Ann Goldstein¹.

Mike Kelley urodził się i wychował w katolickiej rodzinie robotniczej na przedmieściach Detroit, Michigan. Jego buntownicza natura ujawniła się do-

syć wcześniej. Młody artysta przeciwstawiał się realizacji modelu życia klasy robotniczej. Protestując przeciwko kultywowaniu normatywnego zachowania, zamiast uprawiać sport nauczył się szyc i zaczął chodzić do szkoły w sukienkach. O tej niezwyklej umiejętności przypomina na wystawie praca *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* z 1987 roku. Jest to gobelin stworzony z ręcznie robionych pluszowych zabawek i szmacianych lalek, które Kelley kupował w secondhandach i na pchlich targach. To jedna z pierwszych prac, w których Kelley powraca do „prawdziwego materiału”, odwołując się również do kwestii rękodziela. Jednak główna kwestia przywoływana tutaj przez artystę to polityka/ekonomia *gifts giving*, czyli obdarowywania. Według Kelleya, wbrew ogólnemu przekonaniu, prezenty bynajmniej nie są darmowe, lecz domagają się rewanżu. Jego zdaniem najbardziej krępujące są zaś te, które nie wiadomo jak spłacić. W przypadku *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* pytanie brzmi: ile godzin miłości poświęciły kochające babcię, które uszyły te kukielki, i czy praca ta oraz zaangażowanie zostały wynagrodzone? Prezenty zawsze przypominają o zaplacie poprzez nawiązanie bezpośredniej, empatycznej relacji z obiorcą, która wywołuje poczucie winy. Jednak przez niektórych poetyka tych form kojarzona była jednoznacznie z wykorzystywaniem seksualnym, i chociaż Kelley zaprzeczał tym podejrzaniom całe swoje życie, problem ten istniał w publicznej dyskusji związanej z jego sztuką. Ostatecznie zmusiło go to do porzucenia tych materiałów, gdyż – jak sam pisał – „nie było niczego, co mógłbym zrobić, żeby uciąć te perwersyjne psycho-biograficzne interpretacje. Postanowiłem więc wykorzystać tę społeczną rolę, która była mi narzucana, i stać się tym, kim ludzie chcieli, żebym był – ofiarą”².

SZTUKA JAKO EFEKT UBOCZNY MOLESTOWANIA³

Odgrywanie roli ofiary staje się dla Kelleya główną strategią artystycznej produkcji. Rekonstruuje on własną biografię zręcznie manipulując popularnymi stereotypami i teoriami psychologicznymi. Jego ulubioną jest *Repressed Memory Theory* (teoria wyparcia), obecnie zdyskredytowana popularna psychologiczna koncepcja, która w latach 80. przywoływana była do wyjaśniania wszystkiego – od satanistycznych rytuałów do uprowadzeń przez kosmitów. Teoria głosiła, że traumatyczne wspomnienia mogą być całkowicie wymazane ze świadomości, a następnie odkryte po latach. Kelley traktuje tę teorię jak figurę dialektycz-

MIKE KELLEY, Z CYKLU KANDORS, MOMA 2013







ną implikując, że z drugiej strony wszystkie dziury w pamięci są rezultatem skrywanego molestowania – amnezja jest jednoznacznym dowodem traumy! W 1995 roku Kelley stworzył pracę pt. *Educational Complex*. Jest to makietą architektoniczną będącą rekonstrukcją budynków wszystkich szkół, do których artysta uczęszczał przez całe swoje życie. Powstał model jednej superszkoły, której forma przypomina modernistyczną architekturę. W modelu tym wszystkie partie, których autor nie był w stanie sobie przypomnieć, pozostały puste. *Educational Complex* był bezpośrednią odpowiedzią na publiczną obsesję związaną z syndromem wyparcia traumy z dzieciństwa udawaną przez setki podobnych spraw oraz popularyzację terapii, której zadaniem było przywrócenie przykrych i bolesnych wspomnień związanych najczęściej z molestowaniem seksualnym. Kelley wnioskuje, iż wszystko, co zostało zapomniane, jest pustką po wypartych przykrych doświadczeniach. W trakcie rekonstrukcji budynków szkół opartej tylko na danych zapisanych w pamięci okazało się, że artysta nie pamiętał zasadniczej większości (ok. 80%) przestrzeni architektonicznych, w których spędził większość swojego życia. Naturalnie model sam w sobie nie zdradza żadnych oznak dysfunkcyjności, wprost przeciwnie, wygląda na dobrze zorganizowaną, logiczną i funkcjonalną przestrzeń. Jednak przez pryzmat teorii wyparcia „oznacza dokładnie to, że większość tych miejsc była przestrzenią jakiejś wypartej traumy”⁴.

PRAWDZIWE PRZECZUCIE NIEWIARY

Pozostając z tak ogromną pustą przestrzenią, Kelley ma niezwykle pole do działania, zwłaszcza że w tle pozostaje sugestia tajemniczych, dramatycznych wydarzeń. Konsekwencją wypełniania tych potężnych wyrw w pamięci jest składająca się z 365 obrazów wideo seria *Extracurricular Activity Projective Reconstruction*. Są to filmy, które stanowią rekonstrukcję utraconych przez pamięć dramatycznych epizodów. Scenariusze do filmów zainspirowane zostały zdjęciami z roczników szkolnych, ukazującymi uczniów w kostiumach karnawałowych.

Postaci na zdjęciach przebrane są za wilkołaki, duchy, wiedźmy, potwory, kryminalistów etc. Zdjęcia dokumentują momenty pozanaukowej szkolnej aktywności, jak bale kostiumowe, Halloween, „Dzień niewolnika” itp. Kelley zgromadził niezwykłą kolekcję takich wizerunków, które starannie posegregował pod względem typologicznym. Działanie to jest czymś w rodzaju antropologicznego badania amerykańskiego folkloru, który tak jak sztuka jest bardzo zrytualizowany i w tym sensie, jako wykraczanie poza normatywne zachowanie, jest do niej bardzo podobny. Ponieważ społeczna funkcja sztuki – jak twierdzi artysta – polega na przyzwoleniu na pozostawanie poza konwencją, robienie z siebie głupca, bycie nienormalnym, paranoicznym, psychopatycznym, skrzywionym, zaburzonym⁵.

Cykl *EAPR* powstaje jako uzupełnienie pracy *Educational Complex*, ta zaś pomyślana jest jako wyraz instytucjonalnej indoktrynacji, mentalnego molestowania. Historie w filmach z serii *EAPR* oparte zostały na tych opisanych w literaturze związanych z teorią wyparcia. Kelley uzupełnił je o szczegóły z własnej biografii zmiksowane z epizodami z popularnych filmów, kreskówek i literatury. Osobiste doświadczenie i kultura masowa traktowane są jako równorzędnie wiarygodne fakty. Pretekstem do odtworzenia scen związanych z wypartą traumą były zdjęcia z pozaedukacyjnych akcji szkolnych, które celowo zostały wybrane z roczników szkolnych w taki sposób, żeby nie do końca było wiadomo, w jakich okolicznościach powstały. Wiele z tych zdjęć ma charakter rytualny, kultystyczny, perwersyjnie seksualny. Kelley zatrudnił profesjonalnych aktorów, żeby z całą powagą odegrali role, które wcześniej przybrane były na niby przez amatorów. W efekcie granica między tym, co działa się naprawdę, a fikcją całkowicie się rozmyła. Nie ma możliwości jednoznacznego ustalenia, co w tej amorficznej magmie – jaką stanowi pamięć – jest prawdziwe, a co tylko projekcją. Warunkiem przetrwania w tym groteskowym świecie Kelleya nie jest zawieszenie, lecz podtrzymanie niewiary – sceptycyzm – świadomość fikcji.

„POSTRZEGAM WSZYSTKO JAKO RODZAJ FIKCJI”⁶

Kelley bada, jak kultura popularna produkuje mity i rytuały, eksplorując głównie tematy związane z pamięcią, tożsamością oraz oddziaływaniem autorytetów. W dyskurs ten włącza się realizowany od 1999 roku projekt pt. *Kandors*. Jest to seria obiektów, instalacji i wideo, tworzących immersyjne środowisko, odwołujące się do nieznanego ojczyzny Supermana. Kandor to stolica planety Krypton, z której pochodził „człowiek” ze stali, pojawia się ona w okresie srebrnej ery komiksu. Miasto Kandor zostało zminiaturyzowane i skradzione przez złego Brainiaca na krótko przed wybuchem planety. W pewnym momencie Superman wszedł w posiadanie pomniejszonego miasta i ukrył je pod szklaną kopułą w sławnej „Twierdzy samotności” znajdującej się na biegunie północnym. Superman ukrywa i chroni miniaturowe miasto i jego mieszkańców w nadziei na to, że kiedyś znajdzie sposób, żeby przywrócić je do naturalnych rozmiarów.

W przypadku *Kandors* Kelley również posługuje się poetyką restytucji, skrupulatnie zbierając dane dotyczące oczywistej fikcji. Przeszukując ikonografię wieloletniej, pisanej przez wielu autorów, niekończącej się historii najbardziej znanego bohatera, Kelley kolekcjonuje zmieniające się wizerunki miniaturowego miasta i przenosi je w trzeci wymiar. W konsekwencji powstaje kilkadziesiąt samodzielnnych modeli wykonanych z barwnego szkła o różnorodnych formach – od modernistycznych i futurystycznych, aż do organicznych. Jaskrawe, kolorowe i błyszczące wieżowce chronione są przez szklane ściany butelki, w której się znajdują. Pod tą przeźroczystą ochroną, będącą jednocześnie szklaną klatką, miasto to staje się niedostępną i nieprzenikalną utopią – symbolem nostalgii – tęsknoty za nieznaną przeszłością.

W *Kandors* Kelley gra z freudowską koncepcją wymiany między popularną nieświadomością i nieświadomą popularyzacją, pokazując Kandor jako dosłowny symptom dziecięcej traumy Supermana. Pod wieloma względami praca ta rozrasta się ponad odczytanie mitu Supermana. Przywołując Kandor i uznając wartość złożonej natury dziedzictwa Supermana, Kelley podkreśla napięcie pomiędzy obiektywną reprezentacją przeszłości i portretowaniem naszej popkulturowej pamięci jako zmieniającej się, amorficznej, podatnej na wieloraką interpretację magmy. Postrzegany w tym świetle cykl *Kandors* jest udaną grą z elastycznością tego rodzaju kulturalnej wiedzy i jej esencjalnym brakiem obiektywnej prawdy. Kelley pokazuje, że akt obiektywnego odtworzenia historii w zderzeniu z kaprysami pamięci i fantazją fikcji jest jałowy i bezcelowy. „Czasami trudno rozróżnić między osobistą a kulturową pamięcią, bo na przykład w tym, co piszę, wiele wywodzi się z moich osobistych doświadczeń, jednak trudno oddzielić od nich wspomnienia z filmów, książek, kreskówek, spektakli. Wszystko się miesza. Nie staram się więc tego rozdzielać, ale postrzegam wszystko jako fikcję”⁷.

1. Ann Goldstein, Stedelijk Museum, <http://www.stedelijk.nl/en/exhibitions/mike-kelley>, dostęp 8.11.2013.

2. Cyt. za Kelly Crow, *The Escape Artist*, „The Wall Street Journal”, <http://online.wsj.com/news/articles/SB10001424127887324678604578340322829104276>, dostęp 08.11.2013.

3. Kelley określa sztukę jako „efekt uboczny wypartej traumy” cyt. z wywiadu z artystą: Mike Kelley (Full) 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=D6DBImIYyc>, dostęp 8.11.2013.

4. Mike Kelley opisuje pracę *Educational Complex*, Whitney Museum, http://whitney.org/WatchAndListen/Artists?play_id=437, dostęp 8.11.2013.

5. Cyt. z wywiadu z artystą: Mike Kelley (2004) Full, <http://www.youtube.com/watch?v=D6DBImIYyc>, dostęp 8.11.2013.

6. Cyt. za Florian Duijsens, *Mike Kelley Kandors*, „Whitehot Magazine”, <http://whitehotmagazine.com/articles/2007-mike-kelley-jablanka-galerii/1093>, dostęp 8.11.2013.

7. Ibidem.



Do-it-yourself art

PRACE DARSHY HEWITT

Odkąd w 1979 roku firma Sony wypuściła na rynek przenośny miniaturowy odtwarzacz kaset zaopatrzony w lekkie słuchawki, nazwany chwyliwie *Walkman*, wydatnie poszerzone zostały możliwości „odcięcia się” od otoczenia – cywilizacyjnych hałasów, jeśli ktoś jest mieszkańcem metropolii, lub, alternatywnie, odgłosów przyrody, jeśli ktoś znajduje się na jej łonie. Nic dziwnego, że urządzenie odniosło ogromny sukces.

W 2006 roku kanadyjska artystka Darsha Hewitt skonstruowała *Personal Soundtrack Emmitter* – urządzenie, które można określić jako antywalkman. *PSE* jest wykonany ręcznie, ma drewnianą obudowę, przypomina formą odtwarzacz MP3. Jego funkcją jest wychwytywanie i wzmacnianie odgłosów otoczenia. Użytkownik intensywnie i „na żywo” doświadcza środowiska dźwiękowego, w którym przebywa, łącznie z intymną „ścieżką dźwiękową” własnego ciała.

Personal Soundtrack Emmitters to projekt doskonale ukazujący pole sztuki Darshy Hewitt: fascynację technologią a przy tym wykorzystywanie jej odmienności, na własny, osobisty, użytek, zainteresowanie fizycznym otoczeniem, kształtowanie świadomości jego specyfiki, badanie sposobów odczuwania go i możliwości kontaktu z nim, oraz związane z tym zagadnienia percepcji i komunikacji.

Świadome „uczestnictwo” – aktywna interakcja z otoczeniem (zarówno naturalnym, jak i cywilizacyjnym) oraz świadomy „odbior” – doświadczenie świata to kwestie kluczowe dla artystki. Jej projekty podkreślają, że aktywne uczestnictwo wiąże się z inwencją badawczą skierowaną ku środowisku i własnemu w nim rozwojowi. Natomiast odbior jest procesem wymagającym zaangażowania ciała i umysłu, gdyż samo „patrzenie na coś” nie wystarcza, by percypować. John Dewey w swoich pismach przeciwstawia percepcję „rozpoznaniu”¹. Rozpoznanie to patrzenie, które poprzestaje na zidentyfikowaniu i zaklasyfikowaniu przedmiotu – przyklejeniu „odpowiedniej etykiety”, by móc „wykorzystać przedmiot do zwykłych celów”. Nie trzeba dodawać, że takie „etykiety” bywają mylące. Natomiast percepcja jest „zbliżaniem się”, „badaniem”, „widzeniem”, „troszczeniem się”. „Rozpoznanie kogoś na ulicy wystarczy w zupełności, by się przywitać, nie wystarcza jednak, by na tej podstawie np. określić szczegóły czyjegoś wyglądu, wymagałoby bowiem żywej percepcji, aby móc określić kształt twarzy tej osoby. Wymagana byłaby świadoma percepcja, która przyniosłaby szczegóły, dzięki którym moglibyśmy stwierdzić, że widzimy tę osobę w nowy sposób, który jest płodny w nowe, do tej pory niedostrzegalne konsekwencje”².

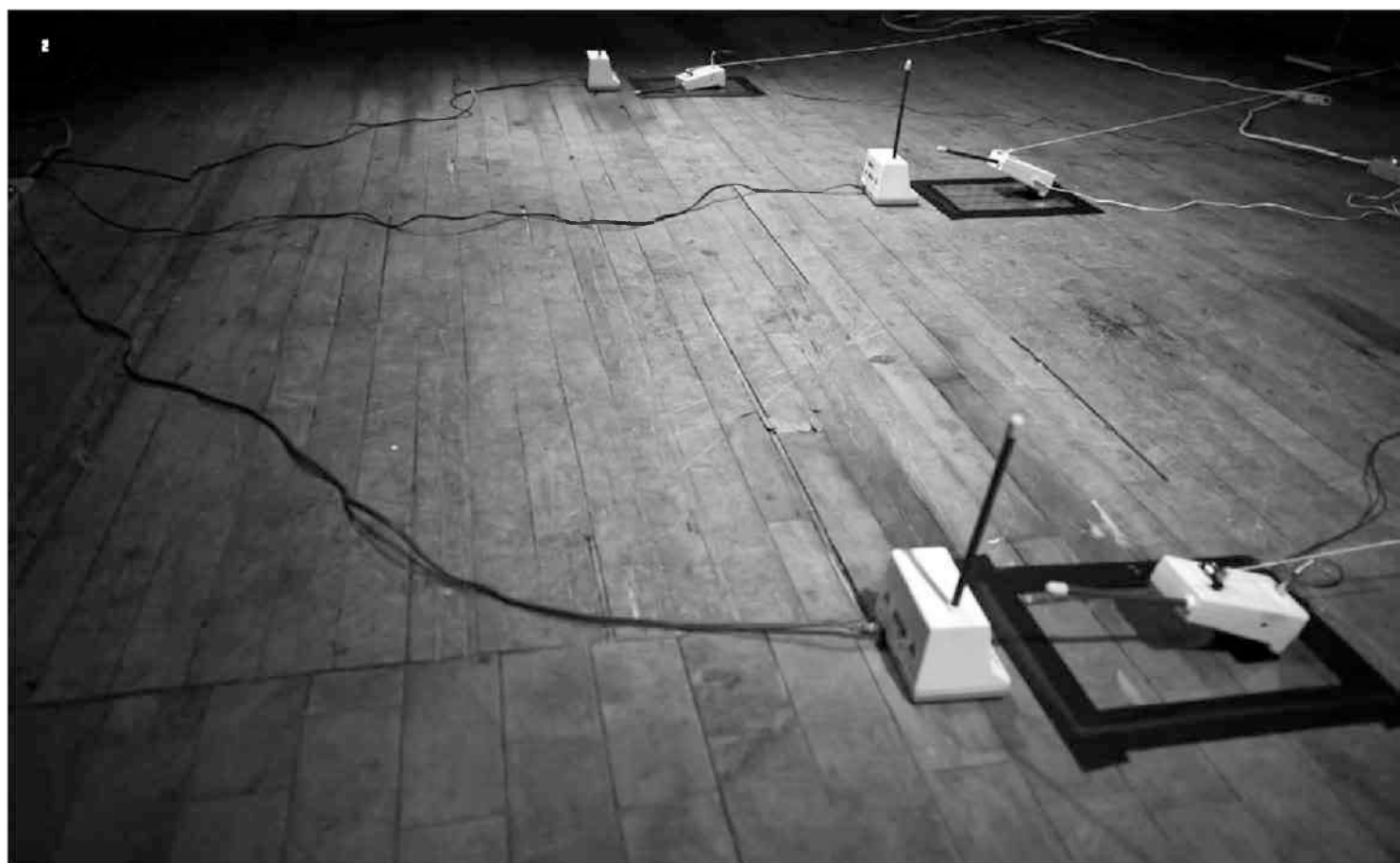
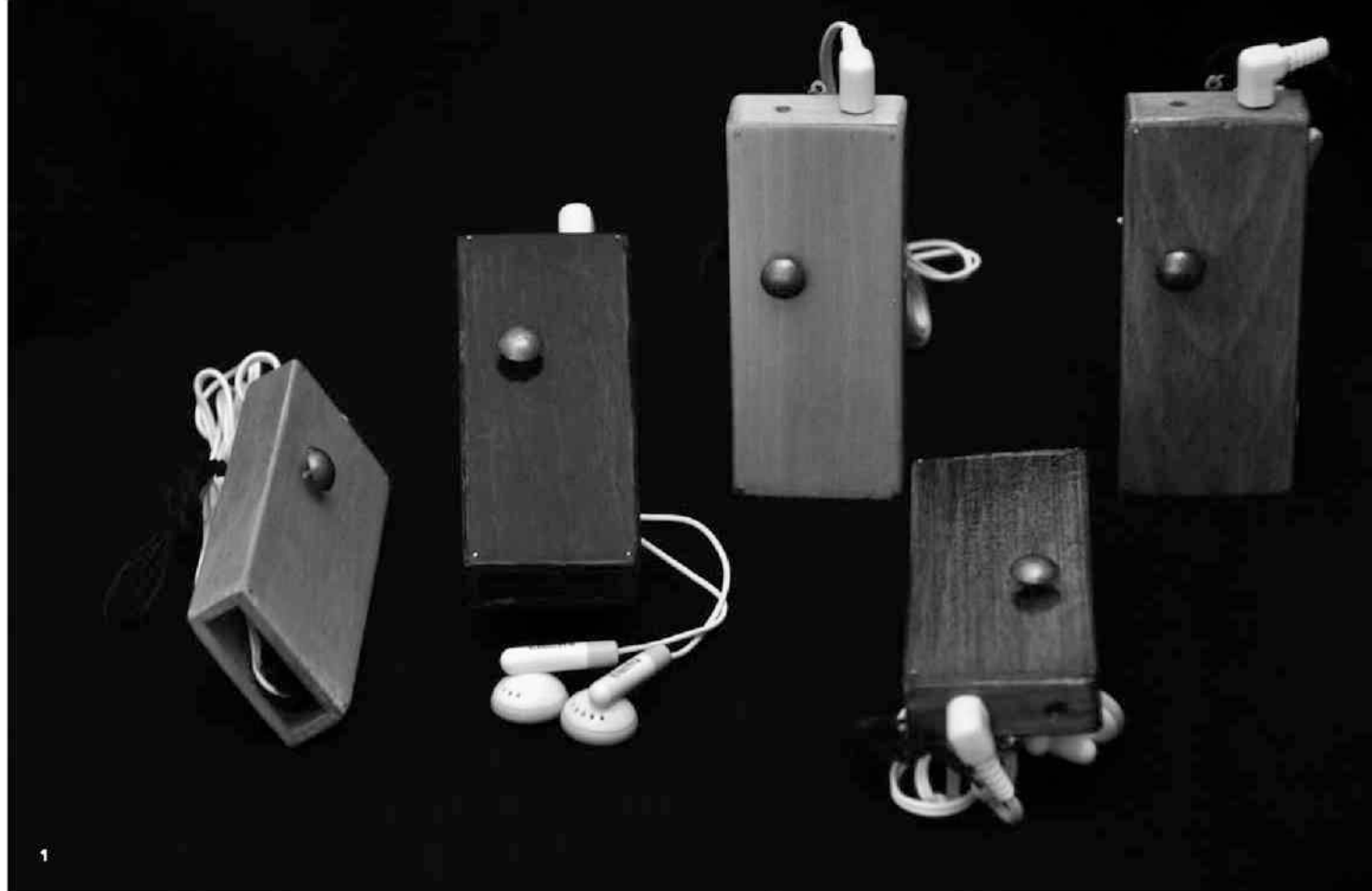
Wspomniany *PSE* jest modelowym przykładem zarówno aktywnej inwencji, jak i zaangażowania percepcyjnego; zbliżony profil mają również projekty: *Tin Can Telecom* (2008), *Notes on Building Electronics* (2009) oraz *Mini Engineer's Notebook* (2011).

Pierwszy z nich to typowe dla artystki wykorzystanie technologii na własny użytek. *Tin can telecom* to przenośna antena wykonana z puszki (*cantena*) służąca do wykrywania sieci Wi-Fi. Również swoistym żartem artystki jest kierowanie użytkownika *TCT* połączonego już z Internetem na stronę prezentującą prawidłową postawę ciała przy pracy na komputerze.

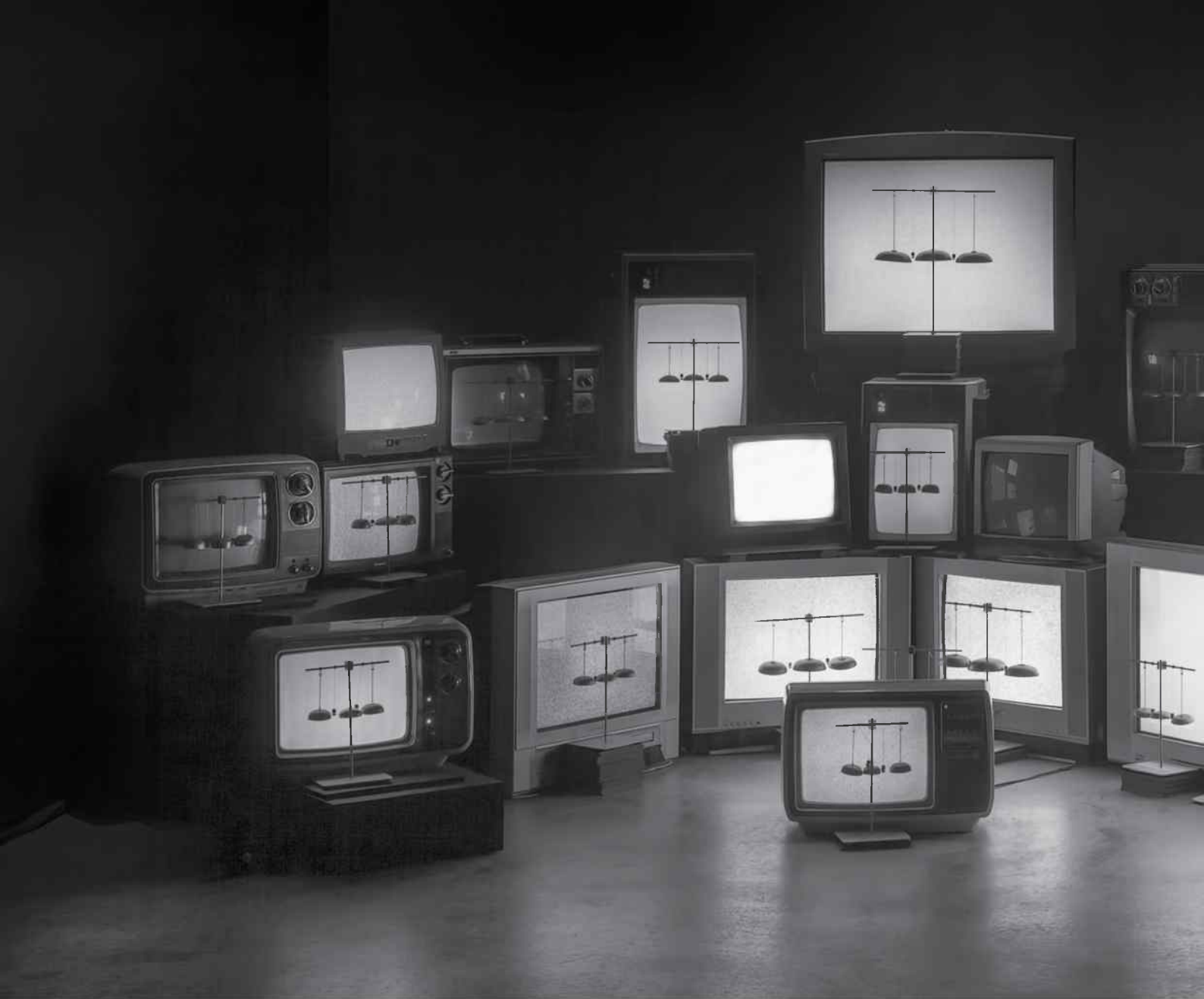
Pozostałe dwa projekty to książeczki typu „zrób to sam” – zeszyty, w których autorka rysuje przebieg eksperymentów ze sprzętem elektronicznym i schematy przydatnych jej urządzeń, odmiennych od produktów oferowanych na rynku. Szkicowniki utrzymane są w stylu retro i stanowią hold złożony Forrestowi Mimsowi – naukowcowi amatorowi i autorowi popularnych książek zawierających pomysły na prostą konstrukcję urządzeń elektronicznych.

Jednak w swoim dorobku artystka ma również wiele prac o nieco odmienności, bardziej metaforycznym, charakterze. *Rotarian Choir* (2007) i *Feedback Babies* (2011) to instalacje dźwiękowe, podobnie jak szkicowniki wykorzystujące estetykę retro. Pierwsza z nich składa się z telefonów z tarczą numerową i mechanicznym dzwonkiem – technologii, która wyszła z użycia w erze elektronicznej, zyskując jednak wartość kolekcjonerską. „Chór” wiszących i stojących telefonów prezentuje urozmaicony repertuar – wykonuje melodie radosne i ponure, harmonijnie podzwania lub metalicznie stuka i „mruczy”. Druga składa się z zestawów „elektronicznych niań” z początku lat 80. – systemów radiowych pozwalających rodzicom oddalić się od łóżeczka niemowlaka pozostając jednak w kontakcie komunikacyjnym. Instalacja wykorzystuje specyficzny efekt sprzężenia zwrotnego – kiedy nadajnik i odbiornik znajdują się blisko siebie, urządzenie wydaje dźwięk zbliżony do płaczu dziecka.

Prace te są spojrzeniem na błyskawiczny rozwój technologiczny i spowodowane nim zmiany kulturowe nawyków. Sprzęty używane przez artystkę to zarówno „gadżety” w starym stylu, jak i reprezentanci najnowszej historii rozwoju cywilizacyjnego – technologie te mają ledwie trzy dekady. W tych instalacjach obecna jest pewna ambiwalencja – wyraźna fascynacja możliwościami i estetyką techniki, ale również pewna sugestia nadmiaru i zbytniego pośpiechu współcze-



1. DARSHA HEWITT, STÉPHANIE BODDEEN, PERSONAL SOUNDTRACK EMITTERS, 2006, FOT. STÉPHANIE BODDEEN
2. DARSHA HEWITT, FEEDBACK BABIES, 2011-2012, FOT. EASTERN BLOC + EMILY GAN



snej cywilizacji. Hewitt zawsze prezentuje pozytywne aspekty postępu technicznego – w tym przypadku urządzenia ułatwiające komunikację, umożliwiające niemal stały kontakt z bliskimi osobami, nie unika jednak pytań dotyczących kierunku rozwoju i efektów wykorzystywania nowych technologii. W jej pracach wydaje się obecna natarczywa myśl o generowaniu wirtualnych barier i oddalaniu od świata wraz z intensywną produkcją elektroniki. W przypadku omawianych prac pojawia się problem: czy na pewno tego typu technologiczna komunikacja pozwala nam być zawsze blisko, czy raczej jest pretekstem, by móc być daleko?

Dwie najnowsze instalacje artystki bazują na prostej konstrukcji pierwszych elektroskopów i są jakby alternatywnymi wersjami jednego konceptu. *Electrostatic Bell Choir* (2012) składa się z kilkunastu telewizorów kineskopowych oraz ustawionych przed nimi zestawów dzwoneczków. Emitowane przez automatycznie włączane telewizory pole elektrostatyczne sprawia, że dzwonki melodyjnie brzęczą. W *Electrostatic Birds* (2012) dzwonki zastąpione są przez prostokąt-

ne skrzydełka z folii metalowej umieszczone w przezroczystych slojach. W tym przypadku pole elektrostatyczne powoduje poruszenie skrzydełek.

Instalacje te mimo prostoty użytych środków są bardzo efektowne – nierównomierny blask i szum telewizorów nastawionych na „pusty kanał”, kryształiczny dźwięk dzwoneczków i delikatnie ożywiane „ptaki” działają zaskakująco intensywnie. Hewitt znów posługuje się estetyką wypartej technologii, „nostalgiczny” wydźwięk wzmacnia konstrukcja dzwoneczków wykonanych ze starych zegarów dziadka artystki i części telefonów tarczowych. Przy całym ładunku emocjonalnym i efektownej formie prace te są przede wszystkim niecodzienną prezentacją doświadczania fizycznego otoczenia – działania elektromagnetyzmu – jednego z czterech fundamentalnych oddziaływań fizycznych, którego wykorzystanie umożliwiło tak szybki rozwój cywilizacyjny.

Elektrostatyczne dzwony nie są wynalazkiem artystki, zostały wynalezione już w połowie XVIII wieku i były pierwszym urządzeniem konwertującym energię



BARBARA HEWITT, ELECTROSTATIC BELL CHOIR, 2012–2013, FOT. BLACKWOOD GALLERY
+ TONI WAFERSCHEIN

elektryczną w energię mechaniczną, stosowano je także powszechnie do wykrywania elektryczności statycznej w powietrzu wskazującej na zbliżającą się burzę. Prace te, o specyficznej poetyce, doskonale łączą zagadnienia kluczowe dla twórczości Hewitt: odczuwanie otaczającego środowiska oraz swego rodzaju kontakt i komunikację z nim.

Trzeba również zwrócić uwagę na bardzo wyraźne fizyczne analogie obecne w pracy. Instalacjom towarzyszy odgłos emitowany przez pusty kanał telewizji analogowej, poprzedzający brzmienie dzwonków i poruszenie skrzydeł pobudzanych polem elektrostatycznym, jest to tzw. szum biały – szum akustyczny o całkowicie płaskim widmie (ang. *static*). Równomierny szum – zarówno wizualny, jak i akustyczny – nawiązuje do dwóch zjawisk z dziedziny neurobiologii i kosmologii. Pierwszym z nich są fale alfa – drgania elektromagnetyczne o zakresie częstotliwości 8–12 Hz, będące wynikiem synchronicznej i spójnej aktywności elektrycznej komórek rozrusznikowych wzgórza mózgu. Tego typu fale mózgowe

obserwuje się w stanie czuwania, u zrelaksowanych osób, są także charakterystyczne dla praktyk medytacyjnych. Drugim jest mikrofalowe promieniowanie tła – promieniowanie wypełniające niemal jednorodnie cały wszechświat, będące pozostałością po Wielkim Wybuchu.

By dopełnić korespondencji, można jeszcze dodać, że elektroskopy, których budowa jest inspiracją instalacji, były używane nie tylko do wykrywania ładunku elektrycznego, ale także w odkrywaniu promieniowania kosmicznego. Instalacje te są swego rodzaju odbiornikami fizycznego środowiska, odkrywają jego kolejne warstwy i fascynujące symetrie między nimi oraz pokrewieństwa sił fizycznych, kosmosu i ludzkiego ciała.

Metaforyczność czy nawet swego rodzaju surrealistyczna poetyka przytoczonych projektów zajął się z poznawczą aktywnością i kształtowaniem świadomości. Jak przekonują George Lakoff i Mark Johnson, metafora jest punktem łączącym rozum i wyobraźnię: „Rozum, przynajmniej częściowo, wią-



DARSHA HEWITT, ELECTROSTATIC BELL CHAIN, FRAGMENT INSTALACJI, 2012–2013,
FOX BLACKWOOD GALLERY + TONI HAFKENSCHIED

że się z kategoryzowaniem, implikowaniem i wyciąganiem wniosków. Jednym z aspektów wyobraźni jest widzenie czegoś w terminach czegoś innego – jest to coś, co nazwalibyśmy myśleniem metaforycznym. A więc metafora to racjonalność imaginatywna. Ponieważ kategorie naszego powszedniego myślenia są w większości metaforyczne, a rozumowanie opiera się na metaforycznych implikacjach i wnioskach, codzienny racjonalizm wymaga wyobraźni³. A w dalszej części książki stwierdzają: „zdolność pojmowania doświadczeń za pośrednictwem metafory jest kolejnym zmysłem, jak wzrok, dotyk czy słuch, a metafora dostarcza jedynego sposobu postrzeganie i doświadczanie znacznej części świata rzeczywistego”⁴.

Darsha Hewitt w swej twórczości wykorzystuje analogie między polem sztuki i dyscyplinami naukowymi; a – jak twierdził wspomniany już John Dewey – „sztuka i nauka ze względu na obecność procesów porządkowania i opanowywania doświadczenia są do siebie podobne”⁵. Analizując oraz stymulując złożone procesy poznawcze, autorka łączy możliwie wiele różnorodnych poziomów: taktyki artystyczne i metody naukowe, inwencyjność życia codziennego i zaawansowaną technologię, organizm (ciało i umysł) i jego otoczenie (fizyczne i biologiczne), osiąga przy tym niezwykłą integralność, potwierdzając, że „dzieła sztuki dostarczają nowych kształtów doświadczeniowych, a stąd też nowych koherencji. [...] Doświadczenie estetyczne nie ogranicza się do uznanego świata sztuki. Może zaistnieć w każdym aspekcie naszego życia codziennego – zawsze kiedy zauważamy lub tworzymy dla siebie nowe koherencje, które nie są częścią skonwencjonalizowanego sposobu percepcji czy myślenia”⁶.

1. S. Stankiewicz, *Estetyka pragmatyczna – projekt otwarty*, Kraków 2012, s. 137.

2. Ibidem.

3. G. Lakoff, M. Johnson, *Metafory w naszym życiu*, przeł. T. Krzaczowski, Warszawa 2010, s. 251.

4. Ibidem, s. 305.

5. Ibidem, s. 305.

6. S. Stankiewicz, op. cit., s. 66.

7. G. Lakoff, M. Johnson, op. cit., s. 302.

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

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 NIE- ZGOD- NIE Z 11 12 13 14 STRUK- CJA 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

17.01.2014

02.03.2014

GALERIA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
PL. TEATRALNY 12 / OPOLE

ADAM ADACH, KUBA BAKOWSKI, OLAF BRZESKI, BOGNA BURSKA, HUBERT CZEREPOK, ARTI GRABOWSKI, WOJCIECH DUDA, ANETA GRZESZCZYKOWSKA, ELŻBIETA JABŁOŃSKA, BARTOSZ KOKOSIŃSKI, MACIEJ KURAK, KONRAD KUZYSZYN, NATALIA LL, ZBIGNIEW LIBERA, ROBERT MACIEJUK, ARTUR MALEWSKI, JOHAN MUYLE, ANNA ORLIKOWSKA, EWA PARTUM, JÓZEF ROBAKOWSKI, ZYGMUNT RYTKA, JADWIGA SAWICKA, ALEKSANDRA SKA, KLAUDIA WOJCIECHOWICZ, JULITA WÓJCIK

ORGANIZATOR:



WSPÓŁORGANIZATOR:



Zakup dzieł do Kolekcji Regionalnej Zachęty Sztuki
Współczesnej w Szczecinie dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

GALERIA FINANSOWANA JEST Z BUDŻETU MIASTA OPOLA

PATRONI MEDIALNI:

Art&Business

fermat



O.pl

