

# artpunkt

#23

GRUDZIEŃ

ISSN: 2080-1785





# Spis treści

|   |    |
|---|----|
| PEJZAŻ INSTYTUCJONALNY 3 / KRYTYKA. MIĘDZY POLSKĄ<br>A ŚWIATEM<br><i>Karol Sienkiewicz</i>                                      | 02 |
| SZTUKA INTERNETU – OD NET.ARTU DO KULTURY<br>POSTINTERNETOWEJ 4 / SZTUKA W KULTURZE<br>POSTINTERNETOWEJ<br><i>Ewa Wójtowicz</i> | 05 |
| PLOTKA MIĘDZY MIESZKAŃCAMI, O PRACY ARCHITEKTKI<br>ALEKSANDRY WASILKOWSKIEJ<br><i>Romuald Demidenko</i>                         | 10 |
| NOWY DUCH / PIOTRA BOSACKIEGO UMIŁOWANIE FIZYKI /<br>PENERZY DUCHA CZ. I<br><i>Przemysław Chodań</i>                            | 18 |
| ARTYSTA I CAŁA „RESZTA”. O TWÓRCZOŚCI JANA BERDYSZAKA<br><i>Mateusz Bieczyński</i>  | 22 |
| AUTOPORTRET W CZASIE I PRZESTRZENI<br>NOWE SERIE FOTOGRAFICZNE MARKA SZYRYKA<br><i>Elżbieta Łubowicz</i>                        | 27 |
| O ŻYCIU „POMIĘDZY”<br><i>z Joanną Rajkowską rozmawia Agnieszka Dela-Kropiowska</i>  | 33 |
| CZY ZNAJĄ PAŃSTWO...? / INTERNETY<br><i>Aleksander Hudzik</i>   | 36 |
| READ AND DIE / KNOWLEDGE AND SHAPING OF ARCHIVES /<br>ARCHIVES AND THE SHAPING OF KNOWLEDGE<br><i>Agnieszka Grodzińska</i>      | 38 |
| DEKADA CODZIENNOŚCI. YOUNG BRITISH ARTISTS I LATA 90.<br><i>Małgorzata Micuła</i>   | 43 |
| CURATOR-RUN / O ZROBIENIU WŁASNEGO MŁOTKA<br><i>Aneta Szyłak</i>  | 48 |
| BTW BWA. POPLENEROWY RAPORT<br><i>Ewa Tatar</i>   | 53 |



NA OKŁADCE:  
MAREK SZYRYK, FOTOGRAFIA Z CYKLU *ATLAS FORM*  
*PRZETRWAŁNIKOWYCH*, FRAGMENT



# PEJZAŻ INSTYTUCJONALNY

## POLSKA SZTUKA 2000–2010 ///// 3

# KRYTYKA.

## MIĘDZY POLSKĄ A ŚWIATEM

*Karol Sienkiewicz*

**P**rzy okazji wrześniowego numeru „Artforum” (z jedną ze starszych prac Jeffa Koonsa na okładce) amerykański krytyk Jerry Saltz pisał o swoim corocznym, nieco „nienormalnym” rytuale analizowania właśnie tego otwierającego nowy sezon numeru pisma, uchodzącego za najważniejszy periodyk poświęcony sztuce na świecie. Nazywając je „pornografią świata sztuki”, Saltz skupia się na reklamach wystaw, głównie w ogłaszających się w „Artforum” prywatnych galeriach.

„Artforum” właśnie z tego słynie, że w natłoku reklam trudno tu odnaleźć właściwą zawartość. Jest tu kwadratowo, kolorowo i gładko. Zazwyczaj kartkuję je raz, zaginając rogi w miejscach, gdzie znajdują się teksty, do których chciałbym wrócić i dokładniej przeczytać – by później łatwiej było mi wyłowić. Saltz podliczył, że na 410 stron we wrześniowym numerze aż 287, czyli 70 procent, zajmują pełnostronicowe reklamy. Aż 73 z nich reklamuje wystawy i galerie nowojorskie, a z tych 73 zaledwie 11 dotyczy artystek<sup>1</sup>. Statystyki te mówią wiele o strukturze świata sztuki i rozkładzie sił.

Ale „Artforum”, niemal oficjalny organ *art worldu*, pokazuje też na dłoni, jak zmieniała się i czym stała krytyka sztuki. Obrazuje jej wielokrotnie obwieszczany „kryzys”. Lane Relyea w swojej najnowszej książce *Your Everyday Art World*, wydanej w 2013 roku, wskazuje na „Artfo-

rum” jako jeden z przejawów procesu, który przekształcił strukturę świata sztuki, i to jak dziś funkcjonuje. Strukturę świata sztuki Relyea opisuje przede wszystkim jako sieciową. W skrócie, w świecie sztuki liczysz się o tyle, o ile możesz wskazać jak najwięcej powiązań z innymi aktorami. Liczy się mobilność, zdolność przemieszczania się, budowania połączeń, linków. „Akumulacja prestiżu, kontaktów i informacji przez tych, którzy są »międzynarodowi« i nieustannie latają z miejsca w miejsce, rutynowo odbywa się kosztem tych pozostawionych z tyłu: asystentów, adiunktów, pracowników niższej rangi czy mniej znanych profesjonalistów – często świeżo upieczonych absolwentów, ale także starszych praktyków czy wykładowców”<sup>2</sup>. W tej perspektywie krytyk, zwłaszcza niezależny, na scenie artystycznej jest graczem słabo spowinowaconym, oferuje niewiele połączeń, a w dodatku zazwyczaj związany jest z danym miejscem, w którym opisuje wydarzenia artystyczne. Nawet jak gdzieś wyjeżdża, na biennale czy inne wielkie imprezy, to po to, by zrecenzować je swemu lokalnemu odbiorcy. W dzisiejszym świecie sztuki krytyk jest postacią mało atrakcyjną, o ile nie śmieszną.

Pokazuje to również „Artforum” i nie chodzi tu o to, że reklamy są atrakcyjniejsze od tekstów czy recenzji. Narzeka się na to, że kiedyś „Artforum” się czytało, dzisiaj się je przegląda – przenikanie się części reklamowej i tekstowej w piśmie zaczęło się pod koniec lat 90. – ale mimo

to, jak pisze Relyea, „Artforum” nigdy nie było tak silne jak dzisiaj.

Wydaje się, że gdzie indziej niż w przestrzeni profesjonalnej krytyki zachodzi też dziś proces wartościowania. Wystawy i wydarzenia coraz częściej ocenia się i poleca chociażby na mediach społecznościowych. Liczy się więc liczba lajków, kliknięć, przyjętych wirtualnie zaproszeń. Nawet jeśli głos krytyka nie gubi się całkowicie, to nie jest jednak tak słyszalny jak niegdyś. I gdzieś zanika mit krytyka, indywidualności zaopatrzonej w specjalne narzędzia, która w samotności mierzy się z innym indywiduum – dziełem sztuki. Coraz mniej też jest krytyków-krytyków. Krytyka gazetowa właściwie zanikła, ostatni krytycy na etacie albo już zostali zwolnieni (w Polsce momentem symbolicznym była utrata pracy przez Dorotę Jarecką z „Gazety Wyborczej”, mimo że nadal do niej pisze), albo zostaną zwolnieni wkrótce. I nikogo nie zatrudni się na ich miejsce. Dzisiaj krytyk to najczęściej drugi zawód. Krytyką parają się kuratorzy (np. Stach Szablowski z Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie), artyści, wykładowcy. Chociaż częściowo autonomiczny, niezależny głos krytyka zanika. Bo to, co się liczy, powtórzmy, są linki i połączenia w ramach sieci.

Relyea opisuje ten proces na przykładzie „Artforum”. W 1993 roku w piśmie obok spisu treści pojawiła się specjalna rubryka z informacjami o autorach. „Piszą do

nas...” Wcześniej tekst bronił się swoją treścią, dzisiaj nie istnieje bez autora z jego siatką powiązań. Autor staje się hiperlinkiem do całego zestawu innych aktorów, miejsc, instytucji, projektów. Tradycyjnie pojmowany krytyk, po prostu oglądający wystawy i piszący, ma tu niewiele do zaoferowania. W tym samym czasie, zauważa Relyea, coraz mniej miejsca w „Artforum” oddawano niezależnym krytykom, a coraz więcej profesjonalnym historykom sztuki i teoretykom związanym z ośrodkami akademickimi, którzy – w porównaniu z krytykami – tworzą o wiele bardziej rozbudowane siatki powiązań, mają swoje tytuły i hierarchie. W dodatku teksty coraz częściej zastępowane były przez wywiady, dyskusje panelowe, no i reklamy.

Jednym zdaniem, to właśnie dzięki temu, że „Artforum” stało się magazynem do przeglądania, utrzymało swoją pozycję, właśnie odcinając się od tradycyjnie pojmowanej krytyki.

I tak jak „Artforum” jest silne słabością swojej krytyki, tak współczesny „kryzys krytyki” nie polega na jej braku. O sztuce pisze się coraz więcej. Nawet w Polsce nie możemy narzekać na braki. Może sama pozycja krytyka nie jest aż tak atrakcyjna jak chociażby kariera kuratora. Ale mieliśmy ostatnio nawet przypadek Kuby Banasiaka, który z galerzysty powrócił do roli krytyka (choć, co trzeba dodać, na etacie uczelni wyższej). Kryzys krytyki,

jak zauważał amerykański badacz James Elkins już kilka lat temu, nie leży w jej braku, lecz w tym, że nikt jej nie czyta. Zmieniły się nawyki czytelnicze.

W tym kontekście powinniśmy też odczytywać fakt, że kilka lat temu wystawy w polskich galeriach i muzeach zaczęły spotykać się z odbiorem w międzynarodowych pismach, chociaż głównie dzięki głosowi polskich korespondentów. Recenzje z Polski na stałe zagościły na końcowych stronach takich pism, jak „Artforum”, „Frieze” czy „Flash Art”. Nie dlatego, że wcześniej wystawy w Polsce były takie złe, ale dlatego, że polscy artyści i kuratorzy silnie zlinkowali się z zachodnim, globalnym obiegiem. Te recenzje to sygnał, że Polska jest jego częścią. Ale czy ważne jest też to, co się w nich pisze? Niekoniecznie.

Po pierwsze, z lupą szukać w tych globalnych pismach o sztuce recenzji silnie krytycznych czy wartościujących negatywnie, a nawet jeśli się taką napisze, redaktorzy ją zmiękczą i wyszlifują, nie chcąc brać na siebie odpowiedzialności za czyjeś „radikalne” opinie. Clement Greenberg by się w tym nie odnalazł. Po drugie, nie dowiesz się z tych recenzji często więcej niż na stronie internetowej galerii. Bo liczy się sam fakt – kto, który artysta czy jaka wystawa, w jakiej instytucji czy galerii prywatnej się tam znalazła.

Symptomatyczny jest tu tekst Sylwii Serafinowicz, polskiej korespondentki „Artforum” (a także kuratorki Muzeum Współczesnego we Wrocławiu), opisujący tegoroczny Warsaw Gallery Weekend. Nie odbiega od charakteru działu na stronie internetowej pisma, gdzie się ukazał, „Diary” – opisuje nie sztukę, lecz ludzi tworzących świat sztuki, przy okazji rozlicznych artystyczno-towarzyskich wydarzeń. Ale czy w inny sposób czyta się dziś recenzje?

Tak więc Polska weszła również do tego obiegu. Na przykładzie tego tekstu z całą siłą możemy zaobserwować jednak, czym stały się też recenzje wystaw i z jakiej perspektywy się je czyta. Serafinowicz w niedługim tekście zatytułowanym *Polish and Shine* opisuje, jak przechadza się po mieście, od jednej galerii do drugiej, od przyjęcia do przyjęcia, z miejsca w miejsce. Wątpliwości po dyskusji o kolekcjonowaniu łagodzi prosecco. Pojawia się tu czasem jakaś sztuka, ale napomknięta raczej przypadkiem. Bardziej liczą się miejsca i ludzie – kto, gdzie, z kim. Świetnie ilustrują to zdjęcia. Właściwie fotografie wystarczyłyby zamiast tekstu. Galerzyści siedzą na ławce w galerii wraz z kolekcjonerami. Galerzyści uśmiechają się na otwarciu swojej wystawy. Ten i tamten na werni-

sażu. Jasno opisane relacje: artysta, kurator i tej, i tej instytucji, właściciel galerii. Dyrektorka Zachęty pozuje z psem. Serafinowicz nie ma też oporów, by wspomnieć, że nie weszła do jednej z galerii – lokalu \_30, na wystawę Zuzanny Janin. Bo zepsuła się winda, bo obcasy, bo ciężące w rękach gratisowe publikacje zebrane w poprzednich miejscach. I taksówka na samolot. Latający krytyk na obcasach. Lubimy i klikamy<sup>3</sup>.

Sam niedawno dostałem wiadomość od redakcji pewnego austriackiego, dwujęzycznego pisma, z którym czasami współpracuję, że coś nie gra z działem recenzji i zamierzają go przeformułować. Bo recenzje mało kto czyta, a ich autorzy zdają się z nimi męczyć albo pisać je mechanicznie. Zbyttno przypominają się nawzajem albo naśladują materiały prasowe galerii i muzeów. Houston, mamy problem.

Trudno połączyć lokalność krytyki, jego zakorzenienie w miejscu, z międzynarodowym odbiorem. Niewielu krytyków może liczyć na to, że szersza międzynarodowa publiczność dostrzeże ich tożsamość i styl – dotyczy to zaledwie garstki piszących dla najważniejszych pism z głównych ośrodków, jak Andrew Searle z londyńskiego „Guardiana” czy Roberta Smith, krytyczka „New York Timesa”. A może i rodzaj ich kariery odchodzi w przeszłość? Jednak, wbrew wszechobecnej potrzebie tworzenia siatki powiązań, w lokalności krytyki nie ma nic strasznego. I Searle, i Smith są lokalni, nawet jeśli czyta się ich także poza granicami ich krajów. Krytyka wiąże nie tylko relacje środowiskowe, ale przede wszystkim relacje z odbiorcami, którzy rozpoznają go jako autora, szanują jego opinie i kierują się nimi wybierając wystawy, które zamierzają obejrzeć. Liczą przede wszystkim na autora, który nie potraktuje ich jak czytelnika tabloidu i którego tekst przeczytają z przyjemnością.

1. Jerry Saltz, *2 Big Things Wrong With the Art World As Demonstrated by the September Issue of Artforum*, „Vulture”, dodano: 2.09.2014, <http://www.vulture.com/2014/09/artforum-september-issue-whats-wrong-with-art-world.html> (15.10.2014).

2. Lane Relyea, *Your Everyday Art World*, MIT Press, Cambridge–London 2013, s. 13.

3. Sylwia Serafinowicz, *Polish and Shine*, dodano 10.09.2014, <http://artforum.com/cieryfiid=48580> (15.10.2014).



# SZTUKA

## W KULTURZE POSTINTERNETOWEJ

Sztuka w kulturze postinternetowej oznacza działania wynikające z logiki Internetu, oddziałującej na świat artystyczny zarówno w obszarze kultury cyfrowej, jak i poza nią. Skala tego wpływu pozwala mówić o Sieci jako nowej przestrzeni publicznej i unieważnia dotychczasowy, dualistyczny podział na to, co elektroniczne i realne. Przykładem tego oddziaływania w świecie „realnej” sztuki mogą być koncepcje tak ważnych wystaw zbiorowych, jak ostatnie DOCUMENTA i Biennale Sztuki w Wenecji. Kuratorzy tych wystaw, odpowiednio: Carolyn Christov-Bakargiev i Massimiliano Gioni, przystosowali ich architekturę do sieciowej rzeczywistości z jej heterarchią, egalitaryzmem i nieustannym odsyłaniem do zewnętrznych wątków. Powodem może być nie tylko postępująca eksternalizacja wiedzy, ale także zmieniający się model odbioru kultury; obecnie dostęp do jej dóbr jest nieustanny i mobilny, nie unieruchamia widzów przed monitorem. Jak definiować

FOT. ADA KARCZMARCZYK, PAJĄK-BŁOŚ, 2008, DZIĘKI UPRIJEMNOŚCI ARTYSTY

kulturę postinternetową? Propozycji jest kilka, a za prekursora myśli teoretycznej uznawany jest Gene McHugh<sup>1</sup>, próbujący określić cechy epoki, w jakiej narodziła się sztuka postinternetowa. Przypisuje on autorstwo tego pojęcia Merisie Olson, artystce i kuratorce związanej z nowojorskim Rhizome, która miała użyć tego terminu około roku 2008 dla określenia twórczości powstałej w wyniku korzystania z Internetu i za sprawą świadomości przezeń ukształtowanej.

Za prekursora takiej postawy można uznać niemieckiego artystę Arama Bertholla, który już od ponad dziesięciu lat realizuje instalacje w przestrzeni miejskiej odsyłające widzów do istniejącej równolegle, choć niewidocznej, przestrzeni elektronicznej (*Map*, 2006–2012). Wielu artystów wykorzystuje też w nietypowy sposób platformy społecznościowe i dominację globalnych potentatów branży informacyjnej, przyglądając im się krytycznie, jak np. Paolo Cirio i Alessandro Ludovico w projekcie *Face to Facebook* (2011), czy Constant Dulleart w *Terms of Service* (2012). Wobec postępującego kryzysu „realnej” przestrzeni, dotyczącego także galerii sztuki, system artystyczny nie pozostaje neutralny. Równocześnie zanika niekomercyjny etos internetowej twórczości, której rezultaty często przybierają postać produktów, odpowiadających wymogom rynku sztuki.

W ostatnich latach na świecie (m.in. w Pekinie, Nowym Jorku, Berlinie, Amsterdamie) odbywa się coraz więcej wystaw zbiorowych reklamowanych hasłem sztuki postinternetowej. Tego rodzaju prezentacje odbywają się również w Polsce, m.in. w Zielonej Górze („Is It Art Or Is It Just”, 2014)<sup>2</sup> i w Warszawie („Ustawienie prywatności”, 2014–2015)<sup>3</sup>. Za reprezentantkę polskiego nurtu sztuki postinternetowej można uznać, posługującą się konsekwentnie taktyką popkulturowej mimikry, Adę Karczmarczyk, operującą

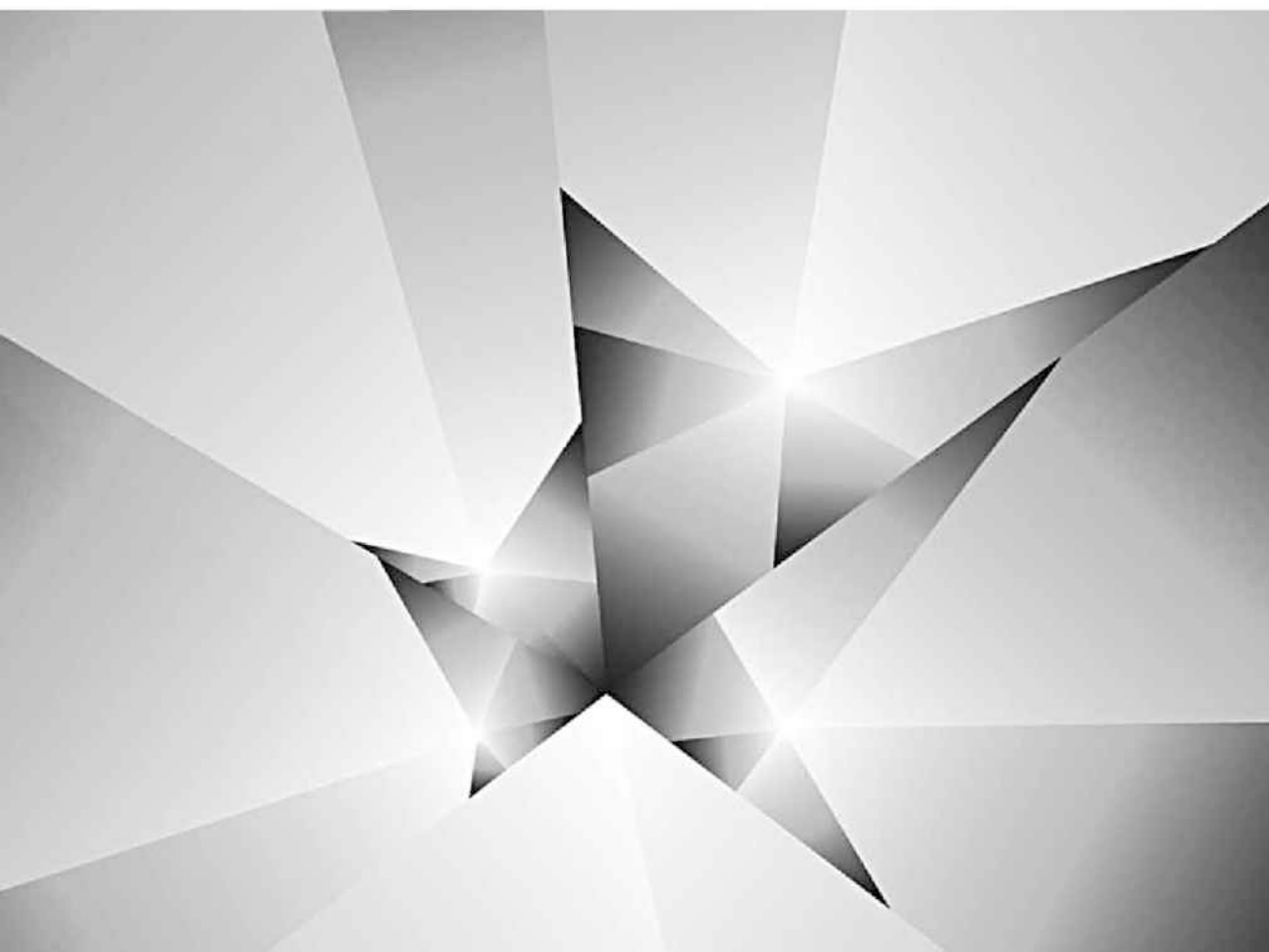
estetyką podobną do tej, którą rozpoznajemy w pracach Ryana Trecartina, opartą na kategoriach chaosu, przesady i nonszalancji.

Często rezultatem wystaw są publikacje, takie jak *You Are Here. Art After the Internet* (2014) czy *Art Post-Internet* (2014). Ta pierwsza dostępna jest jako papierowy wolumin, druga – jako plik pdf, którego pobranie ujawnia adres IP i geolokalizację potencjalnego czytelnika. Zostaje ona dodana do aktualizowanej w czasie rzeczywistym listy na stronie projektu, a pobrany plik pdf rozpoczyna się od strony z danymi określającymi m.in. miasto i aktualną w nim pogodę. Tego typu dzielenie przypomina gry z konwencją odbioru informacji w Sieci, prowadzone we wczesnych fazach kultury Internetu, ale tym, co jest bardzo współczesne, staje się wymuszona transparentność. Jako książka i dzieło sztuki zarszem funkcjonuje także projekt Katji Novitskovej *Post Internet Survival Guide* (2010), wpisujący się we współczesną tendencję dostępu do treści w różnych formatach.

Do czołówki artystów uznawanych za postinternetowych zalicza się Rafaëla Rozendaala, którego twórczość dokumentowana jest na prowadzonej przezeń stronie newrafael.com, zawierającej, prócz dokumentacji, także haiku, takie, jak np.:

*RR Haiku 084  
for a brief moment  
my inbox  
was empty*<sup>4</sup>

Rozendaal jest autorem licznych stron o charakterze bliskim wczesnemu net artowi, jak np. yesnoif.com, będących projektami o celowo ograniczonej interaktywności. Czym zatem różni się sztuka zwana postinternetową od istniejącej już od ponad dwu dekad







## Websites

websites

exhibitions

texts

haiku

bio

contact

shop

press

2014



yes no if .com



soft slow .com



neo geo city .com



ooze move .com



remotely distant .com



sink slow .com



RAFAŁ ROZENDAL, STRONA WWW.NEWRAFAEL.COM, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY

sztuki Internetu, jeżeli nawet teoretyczna refleksja na jej temat spleta się z rodzajem działań bliskich formalnym eksperymentom net artu? Przede wszystkim sztuka „po Internecie” tworzona jest w dużej mierze przez artystów należących do generacji nieznającej świata bez komputerów i Sieci. Jednocześnie ich refleksja często wynika z rozczarowania Internetem, zmierzającą do trywialności komodyfikacją, przewagą blachostki nad wartościową informacją, postępującą inwigilacją i przymusem uczestnictwa pod groźbą wypadnięcia z obiegu<sup>5</sup>. Sztuka postinternetowa nie jest jednak wobec sieciowej popkultury ani jednoznacznie krytyczna, ani też afirmatywna. Posługuje się językiem tej samej rzeczywistości, którą traktuje jako swoje medium. W postawach artystek i artystów dostrzec można ambiwalencję bliską tej, która cechowała sztukę pop, balansującą na granicy dostrzeżonej przez Arthura Danto nieodróżnialności. Różnica polega jednak na tym, że pop-art operował w przestrzeni publicznej kształtowanej przez kulturę wizualną pozostającą pod wpływem mechanizmów konsumpcjonizmu. Sztuka postinternetowa rozpoznaje natomiast Internet jako nową przestrzeń publiczną, a mechanizmy rynkowe regulują produkcję materialnie istniejących dzieł sztuki. Przykładem projektów odnoszących się do napięcia między tym, co materialne, a tym, co elektroniczne, są prace Artie Vierkanta, m.in. seria filmów *Unboxing* (2012), w której artysta otwiera przesytki z wykonanymi na zamówienie

gadżetami, które mają być eksponatami na wystawie. Nieco ironiczna refleksja zawarta jest także w projekcie Olivera Larica *Frieze Stock Footage* (2011), oferującym darmowe próbki materiału filmowego typu stock, zarejestrowanego przez artystę na komercyjnej imprezie, jaką są targi sztuki Frieze Art Fair w Londynie<sup>6</sup>.

Obecna w języku sztuki „po Internecie” ironia, krytyczny dystans i upodobanie do żonglowania znaczeniami niosą skojarzenie z postawą postmodernistyczną. Nie bez przyczyny zresztą w pojęciu *Post-Internet Art* zawarty jest ten sam przedrostek. Uznawana za twórczynię tego terminu Marisa Olson podkreśla jednak możliwość nieporozumienia, jakie może wynikać z odczytania go jako sztuki „po końcu Internetu”<sup>7</sup>. Jej zdaniem, termin ten należy rozumieć jako odpowiednik kultury sieciowej<sup>8</sup>. Natomiast Domenico Quaranta, autor wielu tekstów poświęconych współczesnej sztuce sieciowej i elektronicznej, uznaje ten termin za trafny dlatego, że został on ukuty przez środowisko samych artystów.

Za jednego z artystów współtworzących świadomie ów postinternetowy obieg można uznać Jona Rafimena, z którego licznych prac najbardziej znany jest projekt *9 Eyes*, tytułem odnoszący się do zapisu obrazu świata przez dziewięć kamer rejestrujących panoramiczny obraz dla Google Street View. Obrazy, uchwycone



przez pozbawiony subiektywizmu automat, uwodzą niepokojącą estetyką, oddziałując niespodziewanym zakłóceniem (*glitch*) czy tworzącym rodzaj filmowej narracji przypadkowym kadrem. Decyzja o przechwyceniu obrazów z powszechnie dostępnej, wizualnej mapy świata czyni z Rafmana kuratora i kolekcjonera, a jednocześnie uświadamia, że każdy użytkownik może dokonać podobnego wyboru.

Termin „sztuka postinternetowa” budzi jednak wciąż wiele wątpliwości i spotyka się z krytyką. Brian Droitcour pisze na łamach „Art in America”, że sztuka postinternetowa polega na produkowaniu obiektów, które dobrze wyglądają *online*: sfotografowane na czystym, białym tle przypominającym zarówno przestrzeń galerii (*white cube*), jak i estetyczne tło strony internetowej: „Dzieło sztuki postinternetowej dobrze wygląda *online* tak samo, jak proszek do prania dobrze wygląda w reklamie. Proszek do prania nie wygląda już tak wspaniale w pralce, tak samo jak sztuka postinternetowa nie wygląda już tak wspaniale w galerii. Jest po prostu nudna”<sup>9</sup>. Nie sposób czytać tej wypowiedzi bez kontekstu historycznego, jaki zapewne myśli Arthura Danto analizującego pudełko detergentu Brillo Box jako produktu na półce supermarketu i jako pracy Andy Warhola w kontekście galerii sztuki. Sceptycyzm Droitcoura dotyczy prawdopodobnie zbyt małej różnicy między produktem estetyzowanej kultury popularnej a dziełem sztuki. Uwadcznia to ponownie ambiwalencje widoczne już ponad pół wieku temu w postawach popartystów sięgających po język reklamy, komiksu i mass mediów. Nie zmienia to jednak faktu, że współcześnie przestrzeń informacji, życie codzienne, a także obieg kultury pozostają pod wpływem estetyki i mechanizmów odbioru wypracowanych właśnie za sprawą Internetu.

1. Por. G. McHugh, *Post-Internet. Notes on the Internet Art 12.09.09–09.05.10*, Link Editions, Breecia, 2011.
2. Wystawa „Is It Art Or Is It Just?” zorganizowana w BWA w Zielonej Górze (14.02–09.03.2014). Kuratorem był Romuald Demidenko. Więcej: <http://bwazg.pl>
3. Wystawa „Ustawienia prywatności. Sztuka po Internecie”, zorganizowana w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (25.09.2014–06.01.2015). Kuratorką była Natalia Sielewicz. Więcej: <http://artmuseum.pl/pl/wystawy/ustawienie-prywatnosci/2>
4. R. Rozendeel, *RH Haiku 084*, <http://www.newrafeel.com/vr-haiku-084/> (31.10.2014).
5. Tzw. syndrom FOMO (*Fear of missing out*) – obawa przed przeoczeniem czegoś potencjalnie istotnego, manifestująca się potrzebą ciągłego uczestnictwa, głównie w obiegu treści w ramach mediów społecznościowych.
6. Za: <http://friezeartstockphoto.friezeartfair.com/> (31.10.2014).
7. K. Archer, R. Peckham (eds.), *Art Post-Internet*, katalog wystawy, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing 2014, s. 110, <http://post-inter.net/> (31.10.2014).
8. Jednak artyści i teoretycy nie są jednomyślni. Christine Paul uznaje ten termin za nietrafny i przypomina, że terminologia z użyciem przedrostka „post-” funkcjonowała w odniesieniu do sztuki w Sieci od początku nowego tysiąclecia (miała go użyć Josephine Berry Slater w 2003 r.); co więcej, pojęcie postmediów ma jeszcze dłuższą historię. Por. *Art Post-Internet*, op.cit. s. 111.
9. Brian Droitcour, *The Perils of Post-Internet Art*, „Art in America”, 30th Oct, 2014, <http://www.artinamerica.com/news/features/magazine/the-perils-of-post-internet-art/> (31.10.2014).



Art Post-Internet

Download started...

On 14 October, a PDF catalogue accompanying the exhibition 'Art Post-Internet,' curated by Karen Archway and Robin Peckham for the Ullens Center for Contemporary Art in Beijing during spring 2014, becomes available online at <http://post-inter.net/>. Titled Art Post-Internet: INFORMATION/DATA and planned and executed collaboratively with Berlin design office PMS Studio, this digital publication broadens the purview of the exhibition both geographically and conceptually, reaching new audiences and rejoining the online intellectual milieu in which it was first conceived. In addition to an extended exhibition essay written by Archway and Peckham, the PDF comprises responses to a questionnaire on the nature of the highly contested term 'post-Internet.' This questionnaire is intended to preserve the widely varied opinions and oral histories of post-Internet thought leaders throughout the world. Respondents include artists Cory Arcangel, Simon Denny, and Benny Rogers; art critics Ben Davis and Paddy Johnson; academics Mark Tribe and Esther Croijl; and museum professionals Christiane Paul.

14261 Friday October 31 15:33 2014 85.221.155.42 (Poznan, Poland)  
 14262 Friday October 31 15:32 2014 85.227.221.48 (Göteborg, Sweden)  
 14263 Friday October 31 14:58 2014 217.120.52.252 (France)  
 14264 Friday October 31 14:24 2014 92.225.161.224 (Düsseldorf, Germany)  
 14265 Friday October 31 11:46 2014 188.46.14.201 (Brooklyn, United States)  
 14266 Friday October 31 9:55 2014 78.56.93.258 (Vilnius, Lithuania)  
 14267 Friday October 31 9:35 2014 184.188.173.25 (Tel Aviv, Israel)  
 14268 Friday October 31 8:12 2014 84.72.181.171 (Switzerland)  
 14269 Friday October 31 8:12 2014 84.72.181.171 (Switzerland)  
 14270 Friday October 31 8:00 2014 24.9.188.119 (Prague, Czech Republic)  
 14271 Friday October 31 4:00 2014 24.9.188.119 (Prague, Czech Republic)  
 14272 Friday October 31 3:42 2014 187.188.67.112 (Mexico, Mexico)  
 14273 Friday October 31 3:15 2014 187.77.76.77 (United States)  
 14274 Friday October 31 4:47 2014 151.44.5.2 (Milan, Italy)  
 14275 Thursday October 30 22:44 2014 128.170.32.155 (Richmond, United Kingdom)  
 14276 Thursday October 30 21:55 2014 95.233.48.248 (Göteborg, Sweden)  
 14277 Thursday October 30 21:47 2014 282.153.67.181 (Marseille, France)  
 14278 Thursday October 30 20:24 2014 93.35.245.170 (Paris, France)  
 14279 Thursday October 30 18:59 2014 98.16.44.128 (Brooklyn, United States)  
 14280 Thursday October 30 19:43 2014 184.175.33.149 (Toronto, Canada)  
 14281 Thursday October 30 19:22 2014 269.156.213.249 (Colombia)  
 14282 Thursday October 30 19:14 2014 74.110.227.268 (Richmond, United Kingdom)  
 14283 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14284 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14285 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14286 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14287 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14288 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14289 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14290 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14291 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14292 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14293 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14294 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14295 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14296 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14297 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14298 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14299 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)  
 14300 Thursday October 30 19:11 2014 78.288.97.134 (Brooklyn, United States)

## Art Post-Internet: INFORMATION / DATA

Copy #4304

Downloaded from Poznan, Poland  
(mist 9°C / 48°F) on Friday October  
31 15:33 2014 (UTC)

IP Address: 85.221.155.62

4-8. JON RAFFMAN, 8 EYES, KADRY ZE SYNOWY, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI ARTYSTY, 7. KSIĄŻKA ART POST-INTERNET (2014) –  
LIECZNIK PIERZAĆ, 8. KSIĄŻKA ART POST-INTERNET (2014) – UJAWNIECIE IP CZYTELNIKA





A black and white photograph of a modern, angular building with a white bird perched on a ledge. The building features sharp, geometric forms and large, flat surfaces. The bird is a small, white, fluffy creature, possibly a chick, standing on a narrow horizontal ledge. The background shows some foliage and a clear sky. The overall composition is dynamic and architectural.

# PLOTKA MIĘDZY MIESZKAŃCAMI, O PRACY ARCHITEKTKI ALEKSANDRY WASILKOWSKIEJ

ROMUALD DEMIDENKO

---



ALEKSANDRA WASILKOWSKA, *SIKAJĄCY WĘDROWIEC NAD MORZEM MŁOK*, 2014, CZARNY GRANIT GWAWEROWANY, MIEDŹ, FOT. DANIEL RUMIANCEW

NA SĄSIEDNIEJ STRONIE: WIDOK INSTALACJI, FOT. A. WASILKOWSKA >

**W**miarę upływu czasu narasta potrzeba wprowadzenia koniecznych zmian. Podejmuje się próby modernizacji miast, przemyslenia na nowo ich funkcjonalności, żeby nie zawstydzały. Dziś, kiedy mają już zorganizowaną strukturę, na nowe plany urzędników patrzy się raczej z nieufnością. Stosowane przy tym narzędzia najczęściej polegają na redukcji drobnych elementów a dawniej – burzeniu całych dzielnic. Wiele polskich miast i miejscowości powstawało też jako rozpisane na etapy projekty, często nieukończone, czasem nie dość charakterystyczne by o nich wspomnieć. Plomby po ubytkach, rekonstrukcja, rewitalizacja, podwójna tożsamość. I chaos, który trzeba ukrócić.

Wjeżdżając schodami do holu głównego Dworca Centralnego, już oczyszczono, a następnie wychodząc na zewnątrz, można dostrzec, że w samym środku miasta góruje niezwykle obiekt, wiecznie żywy świadek zdarzeń, wokół niezmiennie od kilkudziesięciu lat pomnika-prezentu. To tu koncentrować się powinno życie, chociaż jego najbliższe otoczenie pozostaje pustą przestrzenią. Po zachodniej stronie korona wieżowców, spełniający się sen o warszawskim city z hegemonicznym pałacem stojącym w centrum. W swojej Warszawie jako strukturze emergentnej Aleksandra Wasilkowska zaproponowała wizję, by włączyć w proces planowania przestrzeni miejskiej oddolne i niezależne od kontroli sytuacje samoorganizujące się poprzez sieć interakcji pomiędzy wieloma elementami układu, zamiast czynić to centralnie. Podobnie jak piesi nie poruszają się po ulicy w linii prostej i nie da się zaplanować ich zachowania, a jednak nie następują pomiędzy nimi kolizje. Kierują się prosto do celu a po drodze spoty-

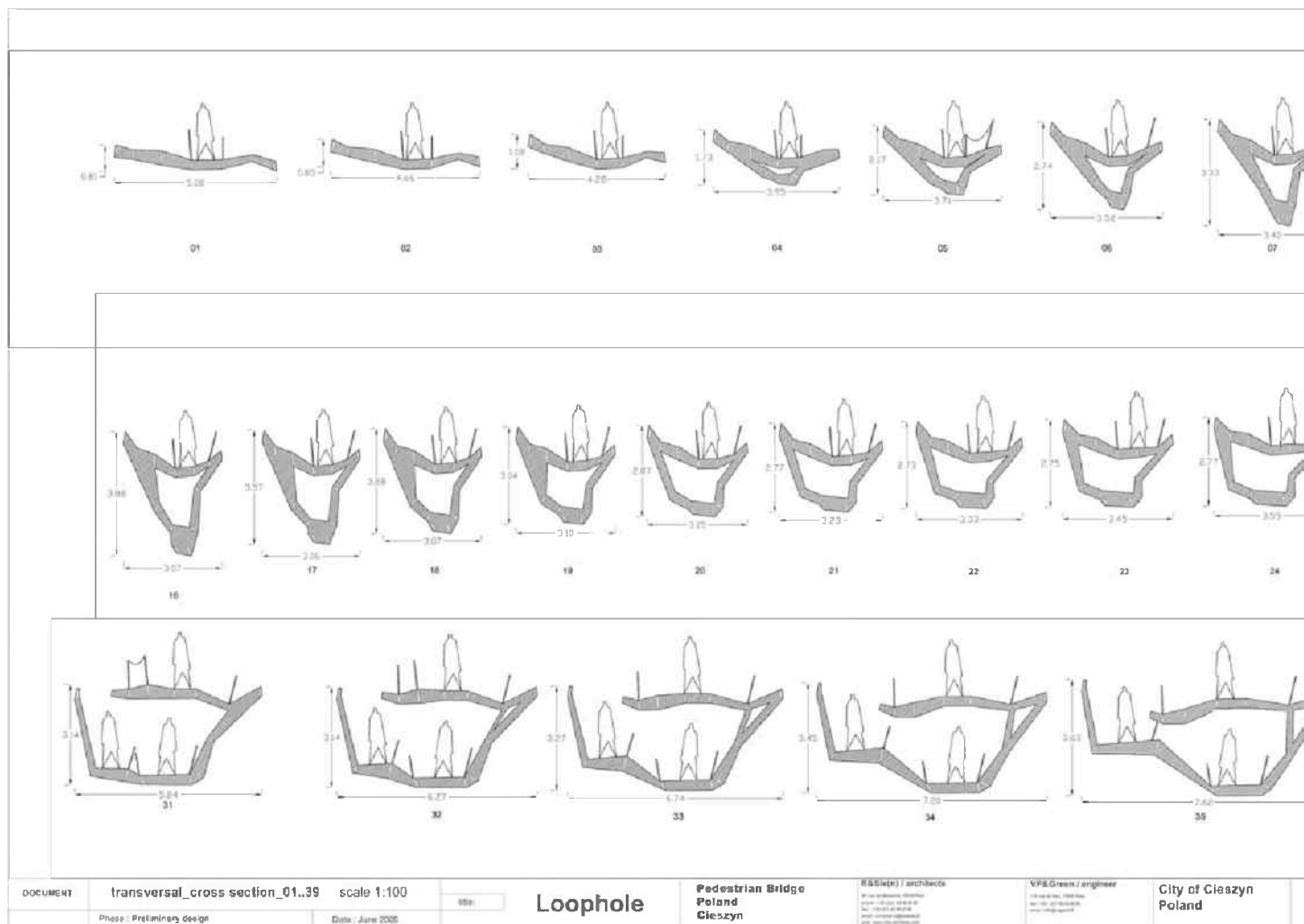
kają innych ludzi, miasto jest wynikiem sumy negocjacji między nimi<sup>1</sup>. Projekt miasta symbiotycznego zakładał stworzenie elastycznej sieci przestrzennej wokół placu Defilad, pozwalającej na dodawanie kolejnych elementów na zasadzie podobnej do formującego się organicznie handlu w tej okolicy<sup>2</sup>.

Praca architektów coraz bardziej polega na eksplorowaniu dyscyplin pozornie niezwiązanych z architekturą, przez co bliżej im do pracy z ludźmi, niż projektowania budynków. Wymyka się konwencjonalnemu myśleniu o przestrzeni, idzie dalej. Pozycja obserwatora pozwala dostrzegać potencjał w tym, co dla innych jest oznaką niedopilnowania i bezładu. Są obszary zaniedbane na skutek upływu czasu lub w wyniku błędnych decyzji urzędników i systemowego planowania przestrzeni opartego na kontroli. Obserwator opiera się na zastanej sytuacji i proponuje jedynie konieczne ulepszenia i drobne zmiany. No chyba, że chodzi o bardziej kompleksowe rozwiązania, które też muszą zaistnieć, szczególnie gdy mowa o zmianach wymagających większej pomocy, jeśli trzeba np. przesunąć parking lub wykorzystać ciepło z odzysku. Konkretnie miejsca można przecież programować tak, by zachęcały użytkowników do aktywnego wypoczynku, a nawet podejmowania wysiłku w celu uzyskania upragnionego celu.

Jednym z najmniej znanych projektów Wasilkowskiej jest zaciszny dom na wzgórzu pomyślany jako miejsce odpoczynku dla konkretnego artysty, na kształt wtopionego w krajobraz pasażu – dosłownie, bo połowa budynku miałaby zostać ukryta pod ziemią. Propozycja powstała podczas stypendium we francuskim Rennes. Potem zaczęła się jej współpraca z Francois Roche'em (R&S(n),

NA POPRZEDNICH STRONACH: ALEKSANDRA WASILKOWSKA, MAKIETA BAZARU RÓŻYCKIEGO PRZECZAS KONSULTACJI SPŁECZNYCH, 2014, FOT. Z ARCHIWUM A. WASILKOWSKIEJ





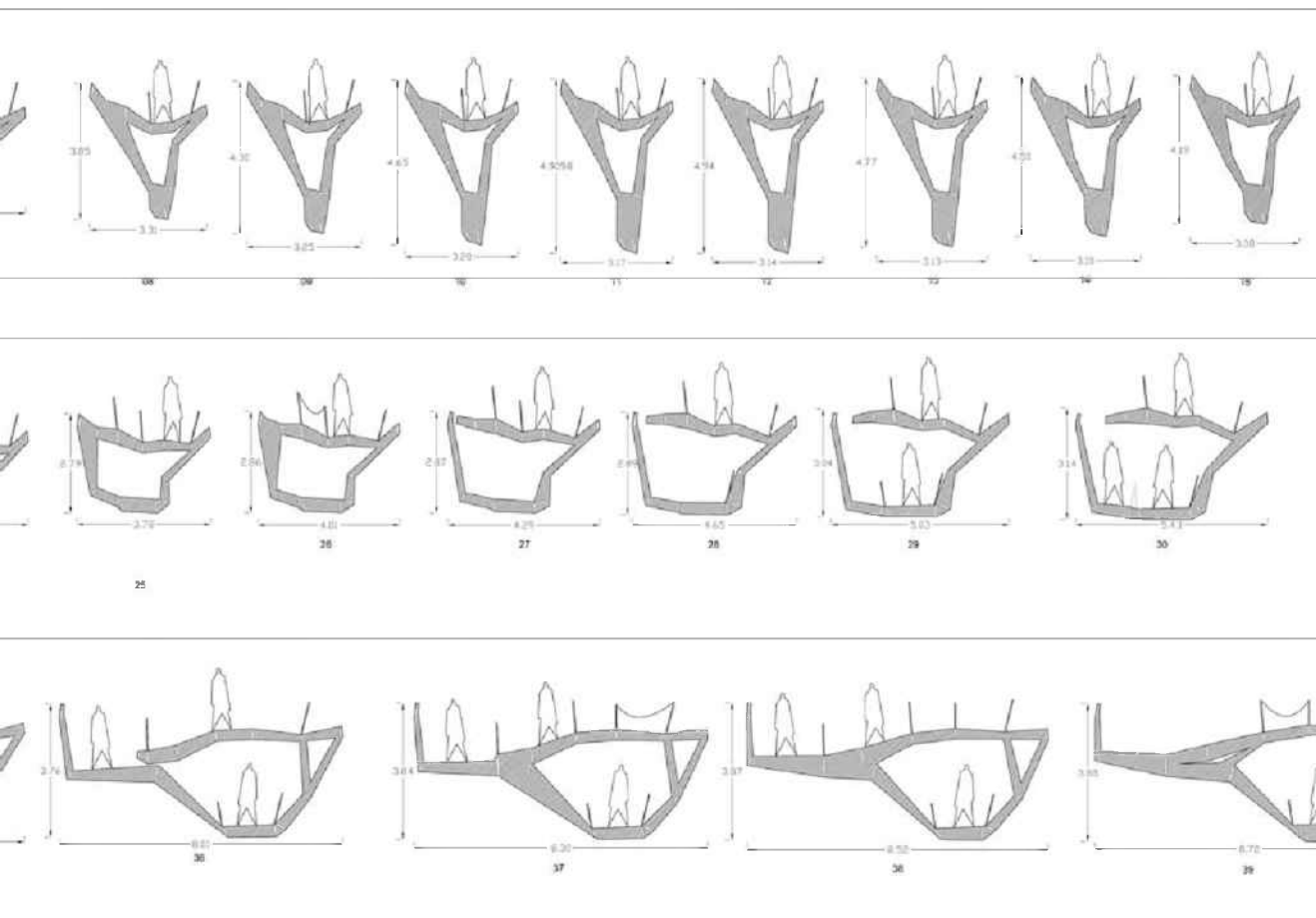
**R&S(n) / ARCHITECTS, LOOPHOLE, 2005, PRZĘKRÓJ POPRZECZNY MOSTU PIESZEGO W CIESZYNIE**

enfant terrible francuskiej architektury, współpracującym z Pierre Huyghe i Philippe Parreno. Niekonwencjonalność metod stosowanych w pracy Roche'a wymykała się wszelkim kategoriom, co miało niewątpliwie wpływ na jej pracę. Po powrocie do Polski wiedziała, że trudno jej będzie pracować w ramach konwencji tradycyjnie rozumianej architektury. Dobrze ilustruje to przykład mostu w Cieszynie, projektowanego w ramach jej pracy w R&S(n), którego spiralny a dodatkowo wąski korytarz, o szerokości w najbardziej skrajnym fragmencie dochodzącej do 90 cm, powodowałby, że przechodzący nim ludzie zmuszeni byłiby ocierać się o siebie. Bliskość i cielesność wiązała się też z kontaktami najbardziej typowymi w mieście, takimi jak handel uliczny, będący podstawą nieformalnej wymiany ekonomicznej. Wiedziała, że miasto powinno organizować się na zasadzie nieustannej negocjacji w zgodzie z zasadami oddolności i samoorganizacji. Postulat ten jest widoczny w wielu jej projektach archi-

tektonicznych. Od początku interesuje ją miasto jako przestrzeń wpływów i wzajemnych zależności. Zajmuje się tematem spontanicznych przestrzeni handlu, które są przykładem samoorganizacji. Staje w opozycji do centralnie sterowanej architektury pozostawiającej użytkownika w uległej wobec siebie pozycji, a zamiast odpowiadać na doraźne potrzeby proponuje tymczasowe formy, których funkcjonalność może zmieniać się w czasie, i zwraca uwagę na konieczność zaistnienia elementów niedających się kontrolować, np. elementów dzikiej przyrody w mieście.

Przed wejściem do jej studia znajduje się witryna, która wcześniej należała do kwaciarni. Posłużyła za miejsce instalacji roślinnej składającej się z chwastów, niepożądaných i łatwo adaptujących się w różnych warunkach. Po dwóch latach, po prośbach od wspólnoty o zastąpienie ich czymś innym, na miejscu dzikich roślin pojawił się neon o treści: emergency





exit, artefakt z dawnej wystawy polskiej architektury w Wenecji, polski pawilon, współpraca z Agnieszką Kurant.

W wielu miastach ważnym elementem codziennego życia są bazyry, chociaż pozostają miejscem pokątnego handlu<sup>3</sup>, to stały się miejscem dla wszystkich, jak Blaak w Rotterdamie czy Tsukiji w Tokio, jak dawniej Bazar Różyckiego w Warszawie, targ na Owocowej w Zielonej Górze. Ich obecność jest jednak kwestionowana, co szczególnie nasiliło się podczas euroremontu, jak Wasilkowska określa przygotowania do Euro sprzed kilku lat. Kupcy z KDT, hali postawionej na miejscu rodzącego się kapitalizmu i szcęk – handlu na łózkach polowych, musieli się przenieść do zupełnie obcej przestrzeni, na przedmieścia. Podobnie jak sprzedawcy warzyw i owoców, sznurówek i bukińczy w innych miastach już wkrótce. Ta mobilność i spontaniczność stały się charakterystycznym elementem naszej rzeczywistości, a tymczasowe formy przestrzenne

i ekonomia cienia wpisała się w codzienność handlarzy, uzależnionych od pogody lub ceny kamiennego blatu na nowo oddanym kawałku przestrzeni dla nich zaplanowanej. Jako kuratorka w pierwszej odsłonie projektu, poświęconej wrocławskiemu targowi na Ptasiej, zaprosiła m.in. Olafa Brzeskiego, który zaprojektował rzeźbę na dachach straganów i fontannę na kształt chwastu, a w książce towarzyszącej projektowi znalazły się typologie bazarów zebrane jako efekt badań Wasilkowskiej oraz m.in. rysunki Macieja Sieńczyka, dokumentacja pracy Markusa Miessena, teksty artystów i teoretyków<sup>4</sup>.

Dostrzega wartość w tym, od czego zazwyczaj architekci uciekają – w chaosie i wernakularności. W szczelinie między budynkami, czyli swojej pracowni. Chętnie zabiera głos, zwraca uwagę na istotne dla niej kwestie. Od dłuższego czasu zajmuje się kwestią przestrzeni handlu pojawiających się w wielu miejscach tymczasowo. Bazaristan zwraca uwagę bardziej na społeczne konsekwencje

usuwania tych wernakularnych a czasem prymitywnych form handlu przyjmujących charakterystyczny kształt przestrzenny, niż na samą architekturę. Temat wymiany ekonomicznej został opracowany na zasadzie wymiany doświadczeń z innymi artystami, teoretykami i stworzenia typologii handlu ulicznego. Opierając się na znanych z innych miejsc przykładach, wprowadza element typowy dla przestrzeni miejskiej, i łączy jego funkcję z ekonomią, którego podstawą jest kontakt z kupcem, powstaje -> bazaromat, z cichym skrzypieniem wysunął się mały stół<sup>5</sup>, działający podobnie do systemu miejskich parkomatów. Kierowcy zajmują część chodnika a sprzedawcy wykorzystują go do legalnego handlu. Jest autorką koncepcji przekształcenia placu Konstytucji w ogrzewany zimą ciepłem odzyskiwanym z tunelu metra i schładzany latem ogród z parkingiem ukrytym pod ziemią i górą, w której mogłaby powstać grota solna dostępna dla wszystkich. W miejscu gdzie dziś jest parking. Zaproszona do zaprezentowania projektu w rewitalizowanym Parku Tysiąclecia w Zielonej Górze odniosła się do istotnego faktu braku toalet w tym miejscu, lecz zamiast likwidować wszystkie kąty do sikania (*coin de pisse*), jak chciał Le Corbusier, zaproponowała obsadzenie białymi kwiatami i roślinami miejsc najczęściej obsikiwanych<sup>6</sup>. W swojej pracy zajmuje się podstawowymi kwestiami, które wymykają się uwadze tradycyjnej architektury. Proponuje wizję miasta, gdzie obcy sobie mieszkańcy są prowokowani do bezpośredniego kontaktu, a nawet zmiany swoich przyzwyczajęń. Dobrze obrazuje to przypadek niezrealizowanego mostu łączącego oba brzegi cieszyńskiej Olzy, którego spiralny kształt: miał zmuszać przechodzących nimi ludzi do ponownego spojrzenia na sąsiedni brzeg, czy raczej początek drogi.

W zeszłym roku zrealizowała wystawę poświęconą Małgorzacie Szczęśniak, znanej ze swoich aranżacji przestrzennych budowanych na potrzeby wielu spektakli wykorzystując skojarzeniowe, często niematerialne elementy oparte na sprzecznościach. Na pytanie, dlaczego jej projekty wykorzystują estetykę łazienki, Szczęśniak odpowiedziała, że jest to jej ulubiona część mieszkania. W rozmowie Wasilkowska też wspomina o łazience, najmniejszej części mieszkania<sup>7</sup>. Wcale nie musi być miejscem, do którego idzie się tylko z konieczności. Można w niej spędzać więcej czasu, również z innymi ludźmi. Może być miejscem celebracji. Toalety, których prototyp będzie pokazywany w Muzeum Sztuki Nowoczesnej, będą jednocześnie miejscem ekspresji politycznej. Będą literalnie urnami wyborczymi. Wybór odpowiedniej kabiny będzie oznaczał opowiedzenie się po konkretnej linii światopoglądowej. Niedawno kuratorowała wystawę w szwedzkiej łazience<sup>8</sup> a teraz otwiera wystawę będącą kontynuacją *Architektury cienia*, której centralnym tematem są szalety. Na fali modernizacji, czy jak to nazywa - euroremontu, załatwianie potrzeb fizjologicznych zostało usunięte z przestrzeni publicznej, jak mówi – wyparty temat. Przemierzając kilometry, odczuwamy potrzeby fizjologiczne, jak piechurzy w Tatrach, zdobywający szczyt, udający się w zaciszne miejsce. Na niedawnej wystawie w Tatrach zaprezentowała wędrowca oddającego mocz ze wzrokiem utkwionym w dal, rysunek wygrawerowany na niewielkim kawałku granitu (własną interpretację obrazu Caspara Davida Friedricha)<sup>9</sup>, który wniosła i pozostawiła pomiędzy skałami jednego z najwyższych szczytów Tatr. Sikanie tak jak handel, choć pozornie działania „nieczyste”, powinny na nowo znaleźć swoje miejsce na mapie miasta.

ESEJ JEST NOTATKĄ ZE SPOTKANIA Z OLĄ WASILKOWSKĄ.  
**PAŹDZIERNIK – LISTOPAD 2014**

1. Aleksandra Wasilkowska, *Wstęp [w:] Warszawa jako struktura emergentna: Em \_ Wiwa 1.0*, Ekspertyza \_ 3, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009, s. 8.

2. Miasto symbiotyczne – Ville symbiotique był projektem z 2005 roku zrealizowanym jako dyplom w Ecole d'Architecture de Bretagne we Francji.

3. Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, wydanie ilustrowane, Wydawnictwo MG, Warszawa 2013, s. 183.

4. *Architektura cienia. Część I. Handel uliczny*, red. Aleksandra Wasilkowska, Fundacja Inna Przestrzeń, Warszawa 2013.

5. Cyt. z pracy Macieja Sieficzyka, [w:] *Architektura cienia...*

6. „Świątynie”, Park Tysiąclecia w Zielonej Górze, od 26 sierpnia 2014 r.

7. Aleksandra Wasilkowska była autorką koncepcji i projektantką wystawy „Pojawia się i znika”, Nowy Teatr w Warszawie, 12 lipca – 31 sierpnia 2013 r.

8. Wystawa „One Million To One”, Botkyrke konsthall, Tumba, 26 października – 23 listopada 2014 r.

9. *Sikający wędrowiec nad morzem mgły* na wystawie „Schronienie”, Tatrzański Park Narodowy, 20–30 września 2014 r.



**ALEKSANDRA WASILKOWSKA, SAMORGANIZUJĄCA SIĘ WITRYNA, 2010, FOT. JAN SMAGA**

**NOWY DUCH** | **PRZEMYSŁAW CHODĄĆ**



**PIOTRA BOSACKIEGO**  
**UMIŁOWANIE FIZYKI**

**PENERZY DUCHA CZ. I**

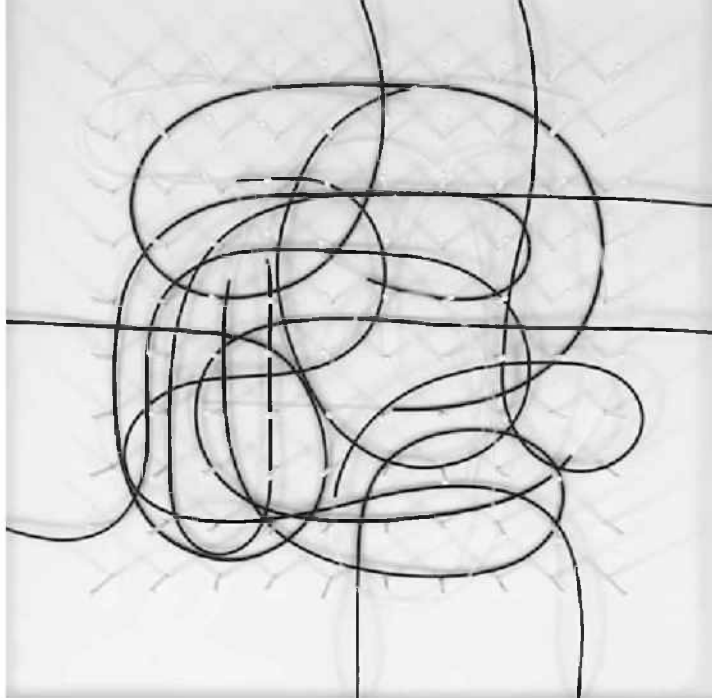
Artyści z grupy Penerstwo to niezaprzeczalne gwiazdy rodzimego świata sztuki. Większość z nich związana jest lub była z galerią Stereo. Artystów, z których każdy wykształcił osobny i oryginalny język, łączyła fascynacja codziennością w jej najprostszych i marginalnych aspektach. Iza Tarasewicz sięga po materiały najprostsze, często organiczne i surowe. Podobnie Magdalena Starska, która w obręb swoich działań wprowadza nie tylko najlichsze przedmioty, ale również podstawowe czynności, takie jak gotowanie, spanie czy szycie ubrań. Piotr Bosacki tworzy filmy animowane z gumki i gwoździ. Twórczość penerów zyskała uznanie zarówno krytyki jak i odbiorców sztuki, a za sprawą muzycznych wcieleń Wojciecha Bąkowskiego i Konrada Smoleńskiego znacznie poszerzyła grono swoich odbiorców. Dzisiejsi penerzy to profesjonalni artyści prezentujący sztukę w najważniejszych instytucjach. Ich działania są coraz bardziej spójne, coraz wyraźniej i pewniej określają swoją artystyczną tożsamość. W twórczości Bosackiego, Tarasewicz i Starskiej jest to również filozofia, w której granice pomiędzy sztuką i życiem przestają być pewne. Dzieło sztuki jest procesem przemyślenia, narzędziem komunikacji i testem funkcjonowania idei lub zbioru idei. Artyści, wychodząc od opisu czy testowania wycinków rzeczywistości, płynnie przechodzą do twierdzeń bardziej ogólnych, przedstawiających coś, co możemy nazwać właśnie wizją świata czy światopoglądem.

Piotr Bosacki kocha fizykę. Jej funkcja w myśli artysty, pomimo iż jest to system naukowy, przypomina to, co antropolog Andrzej Wierciński nazywa ideologicznym podsystemem sterującym opisującym znaczenie wyobrażeń magiczno-religijnych. Tym, co różni teorię fizyczną od mitu czy doktryny, ma być jej dynamika, zmiana będąca jej naturą. Fizyka w ujęciu artysty jest zarówno wszystkim, co jest, jak i ewoluującym systemem służącym zrozumieniu całości zjawisk: tych doświadczanych wewnątrz jak i procesów społecznych.

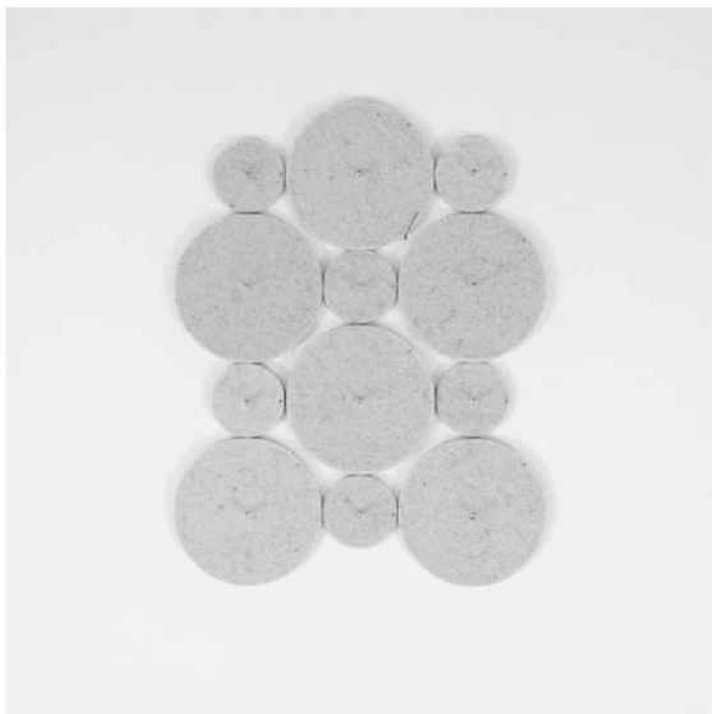
Obiekty i animacje Bosackiego wyrażają fascynację mechanistyczną wizją świata, będącą punktem wyjścia epistemologicznych rozważań narratorów poszczególnych realizacji. Na przykład w filmie *Drakula* z 2011 roku słyszymy, że „to wszystko jest mechaniczne”. W filmie tym poznajemy też drugą miłość Bosackiego, Ludwiga Wittgensteina. Narrator animacji parafrazuje pierwszą tezę *Traktatu logiczno-filozoficznego*, mówiąc, że „świat jest wszystkim, co jest faktem”. Inspiracja Wittgensteinem i językoznawstwem przenika całą twórczość artysty. Tak jak w traktacie Austriaka niektórzy dopatrują się metafizycznych czy religijnych aspektów, możemy je również odnaleźć w twórczości Bosackiego. Wiążą się one ze swoistego rodzaju metodą redukcjonistyczną zawierającą się w teorii artysty. Najważniejsza teza pracy doktorskiej Bosackiego *Urządzenie elementów* (2012) mówi: „Dzieło sztuki jest bytem przyrodniczym i jak wszystkie inne byty przyrodnicze jest źródłem wiedzy fizycznej”. Utożsamienie fizyki z naturą oznacza, że wszystko, co istnieje, jest naturalne. Istnienie nie ogranicza się tutaj do tzw. twardych faktów materialnych. Faktem fizycznym są również wyobrażenia, marzenia czy sny. Bosacki rozmywa granicę pomiędzy tym, co zwykliśmy nazywać materią, i duchem. Logika sugeruje, że jeżeli możemy mówić o aspekcie duchowym rzeczywistości, musi być on przejawem fizyki. Świetnie pasuje tutaj teoria symbolizacji jako efekt ewolucji. Jest ona procesem kodowania informacji w wyróżnionym systemie znaków, zachodzącym wewnątrz w osobniku ludzkim (postrzeżenie, wyobrażenie, halucynacja) oraz zewnątrz, w społecznym przekazie informacji, przypomina Wiercińskiego (*Magia i religia. Szkice z antropologii religii*, wydawnictwo Nomos, Kraków 2004).

Druga teza dotyczy językowej natury ludzkiego poznania. Język jest zjawiskiem naturalnym, kreuje jednak „nienaturalne” granice, np. systemy binarne, za pomocą których opisujemy i poznajemy świat. Naturalny język, którego podstawą jest biologiczne uposażenie człowieka, tworzy pojęcia, za pomocą których stara się świat zrozumieć, ale też doświadczyć. Poznanie odbywa się więc w języku jednej z funkcji mózgu.

Redukcjonizm, który charakteryzuje myślenie Bosackiego, jest rodzajem aktu quasi-religijnego. To, iż być może trudniej to na pierwszy rzut oka rozpoznać, wynika z oparcia w naukowym żargonie opartym na „paradygmacie” zmiany. Tendencje języka do dogmatyzacji twierdzeń, stereotypizacji, swego rodzaju sztuczność kodów poznawczych rozbija artysta poprzez mieszanie porządków języka naukowo-filozoficznego z mową potoczną, opisami snów. Podstawą łączącą porządku naukowy, potoczny i tzw. mistyczny jest konstatacja, że wszystkie rodzaje mówienia w ostatecznej instancji są przejawem natury, a więc są równie prawdziwe. Koncepty fizyki jako natury oraz poznania jako funkcji języka powstają w mózgu. Tym, co w myśleniu Bosackiego może mieć charakter religijny, jest wiara w mózg. Właśnie na niej opiera się redukcjonizm teorii artysty oraz poznawczy optymizm. Nie chodzi tutaj oczywiście o jakikolwiek mózg, lecz o mózg posługujący się językiem teorii naukowych i filozoficznych wykształconych w obrębie tzw. cywilizacji zachodniej. Z koncepcją tą można wejść z polemiką. Mózg, rozumiejąc swoją zależność od środowiska naturalnego, rozwija przede wszystkim i w sposób naturalny filozofię



(oraz fizykę) przetrwania. Pojęcia tworzone i przetwarzane przez mózg mają być odwzorowaniem rzeczywistości. Mózg niechętnie przyjmuje do wiadomości, że obsługuje przede wszystkim pojęcia, czyli abstrakcyjne reprezentacje rzeczywistości, a nie samą rzeczywistość. Choć jest bardzo złożonym narzędziem badawczym, wstydzi się jakby tego, że jest „jedyną” mózgiem, tzn. że poznanie i fizyka, którą jest w stanie stworzyć, jest ograniczona nie tylko przez język, którym mózg myśli, ale również jego czysto biologiczną konstrukcją służącą bazującą na emocjach chęci przetrwania. Można więc przypuszczać, że ograniczenia poznawcze są wynikiem miłości własnej mózgu. Dowcip zaś polega na tym, że żaden mózg nie przetrwa i płonne są jego usiłowania. Inne jest wszystko ryby i inne jest wszystko człowieka. Wszystko człowieka, można powiedzieć, jest szersze, bo mamy większy mózg. Ale czy to jest wszystko? Mózg broni się przed poznawczym terrorem języka pośredniczącego pomiędzy doświadczeniem i jego opisem za pomocą poczucia humoru. Jest ono niezwykle ważne w filmach i piśarstwie Bosackiego.



Twórczość artysty jest próbą mierzenia się z poznawczymi ambicjami człowieka, z chęcią zrozumienia wszystkiego i humorystycznym aspektem tych dążeń w perspektywie zgonu lub chociażby nieprzystawalności języka naukowego do mowy potocznej. Człowiek chce poznać świat, ten jednak mu się wymyka. Bosacki mówi o „naturalnych” mechanizmach poznawczych, które dają człowiekowi język. Jest też świadom nieadekwatności pomiędzy doświadczeniem, jego opisem i wiedzą. O czym nie można mówić, należy milczeć – naucza Wittgenstein. „Teoria fizyczna ma naturę języka. Język ma naturę teorii fizycznej”, pisze artysta. Jednocześnie jednak przeczuwa, że język nie nadąża za fizyką. Schematy poznawcze zakodowane w języku przy obserwacji pewnego rodzaju zjawisk stają się jakby nieudolne czy paradoksalne. Z jednej strony, mówią nam, że mechanistyczna fizyka jest świetnie kompatybilna z naszym codziennym doświadczeniem i może być odwzorowana gramatyką naszego poznania językowego. Z drugiej strony, sensowne konstrukcje lingwistyczne i symbole mogą opisywać rzeczy, których doświadczenie fizyczne jest możliwe, jedynie gdy postawimy znak równości pomiędzy doświadczeniem i wyobrażeniem (sen, religia, matematyka). Z trzeciej strony, doświadczalna fizyka kwantowa rozbija wizję świata fizyki mechanistycznej, czyniąc podręczniki szkolne zapisami naukowych mitów. Opisy obserwacji materii na tym poziomie zdają się być mniej kompatybilne z greckimi niepodzielnymi cząstkami świata, słynnymi atomami, a bardziej z filozoficznymi koncepcjami Dalekiego Wschodu (np. z koncepcją pustości zjawisk stworzoną przez Negardżunę w II w.), z teoriami, w których nie ma znaczącego oddzielenia podmiotu, przedmiotu i aktu doświadczenia, unikającymi twardego rozgraniczeń typu istnienie i nieistnienie, byt i niebyt ect.



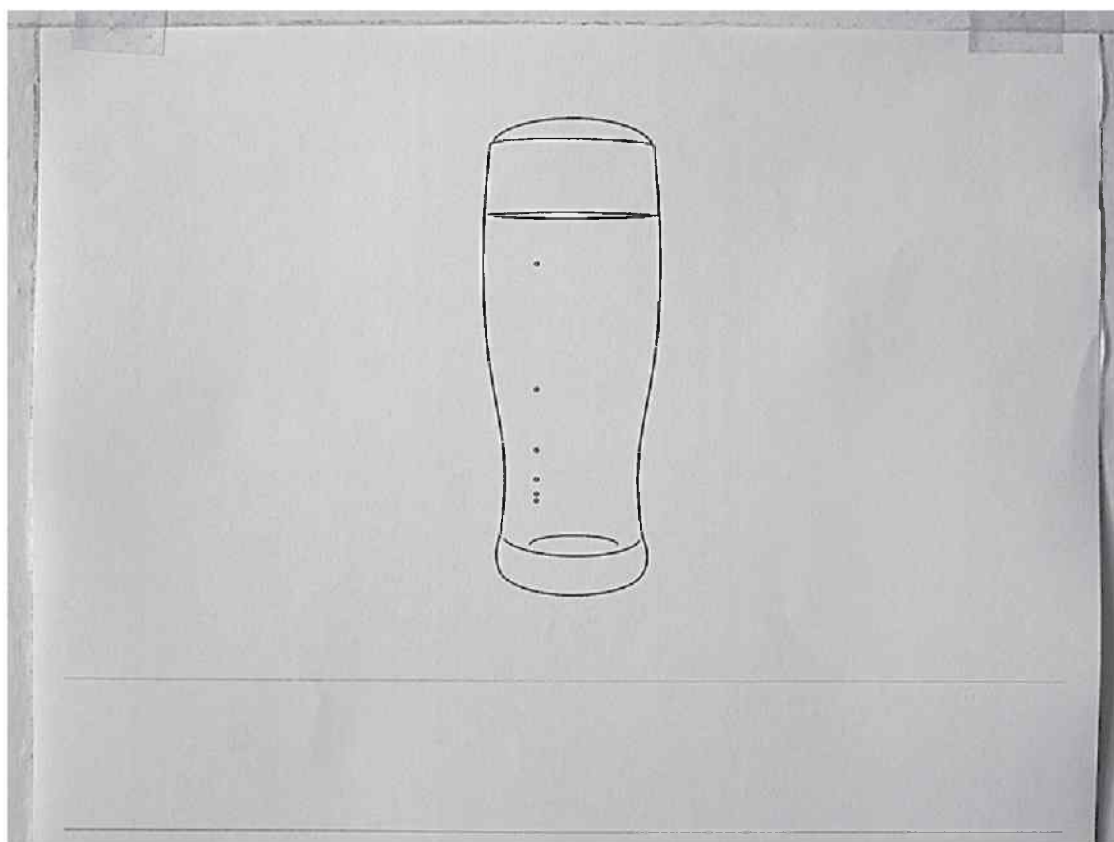
Wiara w mechanistyczną wizję świata nie jest niezbędna do doświadczenia codzienności, dzięki tej wierze ze spokojem możemy się jednak oddać „babskiemu gadaniu”. Określenie to, zaczerpnięte przez Bosackiego z Platona, oznacza obraz świata wyłaniający się z mowy potocznej. Potoczna wiara w fizykę newtonowską zostaje nieco nadwątlona w filmie *Rzeczy oczywiste* (2013), będącym podsumowaniem dotychczasowych teoretycznych i formalnych

poszukiwać artysty. „Kto uważa, że urządzenie świata jest mechanistyczne, ten jest debilem. Kto uważa, że urządzenie świata nie jest mechanistyczne, ten jest pedalem” – mówi narrator filmu, który najprawdopodobniej spotkał się już z opisami rzeczywistości i natury z punktu widzenia fizyki kwantowej, a tezy *Traktatu logiczno-filozoficznego* skonfrontował z teoriami gier językowych. Dlatego też fakt, czyli podstawowa jednostka świata, traci nieco swój ciężar. Narrator uświadamia sobie również, że „przeszłość się zmienia”, a więc zmieniają się interpretacje, paradygmaty i modele. Poznanie i poznający zbliżają się do siebie, bo – jak słyszymy w filmie – obserwator widzi takie pierwsze elementy, na które zasługuje. W fizyce eksperymentalnej oznacza to, że wynik badań, a więc fakt zmienia się, jest zależny od obecności obserwatora. Podmiot, przedmiot i akt badania stają się od siebie, delikatnie mówiąc, zależne. Tracimy więc nieco wiary w kartezjański podmiot, jego stabilność, osobność *ect.* Nie tracimy jednak wiary w mózg. *Rzeczy oczywiste* aktualizują Wittgensteinowską definicję świata jako faktu w świat jako rzeczpospolitą wiar (a więc języków, sposobów opowiadania świata). W animacji wyartykułowane zostają twierdzenia o mitologicznym charakterze każdej wiedzy, każdej konstrukcji językowej. Bosacki w dowcipny sposób przełamuje schemat rozdziający język religijny lub mityczny od języka naukowego. Zachwianie wiary w mechanistyczny obraz rzeczywistości w *Rzeczach oczywistych* oraz teoretyczne problemy dotyczące natury poznającego podmiotu i przedmiotu jego obserwacji sugerują wątpliwości, czy poprawnie skonstruowaliśmy podstawowe pytania. Czy operowanie kategoriami istnienia i nieistnienia rzeczywiście oddaje doświadczenie czy koncepcje stworzone przez pragnący przetrwania mózg. „Ten, kto myśli, że rzeczy są prawdziwe, jest głupi jak krowa, ten zaś, kto twierdzi, że nie są, jest jeszcze głupszy” – mówił Gampopa, uczeń słynnego jogina Milarepy. Sentencja dla ucha zachodniego i jego

językowych przyzwyczajęń opartych na mechanistycznej wizji świata rozgraniczających byt od niebytu obca, a w języku i doświadczeniu buddyjskiego mnicha całkowicie naturalna.

Bosacki w swoich filmach ilustruje mitologię nauki, sprawności i mechanikę dopełnioną poetyckim i zebawnym elementem „błędu”. Jednak to, co możemy postrzegać jako błąd czy nieprawdę, pojawia się dzięki funkcjonowaniu tych samych zasad, które nasze postrzeganie odbiera jako sprawność i prawdę. Błąd jest więc naturalny. W filmowych rozprawkach filozoficznych wykazuje zbieżność dążeń nauki i religii, czyli problem początku i końca świata oraz tego w jaki sposób rozpostarty pomiędzy tymi sytuacjami granicznymi funkcjonuje w tzw. codzienności. W *Rzeczach oczywistych* pojawia się aspekt zarządzania wiedzą, a więc fizyką, jej językiem i ludzkim mózgiem. „Członkowie Kolegium Widzącego” ustalają wizję rzeczywistości dystrybuowaną do poszczególnych mózgów w społeczeństwie. Wiedza, przypomina artysta w *Urządzeniu elementów*, to władza.

Bosacki jest artystą racjonalnym, szuka porządku i zasad, często w nieporządku. Fascynuje go precyzja języka w tej samej mierze co brak precyzji. Towarzyszy mu optymizm poznawczy. Perspektywa artysty zagarnia wszystko i wszystko stara się zrozumieć. Logiczny system Bosackiego nie byłby w pełni logiczny, gdyby wykluczał zadania nielogiczne, dowcip i absurd. Optymizm Bosackiego dotyczy również zagadnień eschatologicznych. Śmierć nie jest faktem – mówi narrator w *Umiłowaniu życia*. Niebyłoby nie istnieje z definicji. Śmierci się nie doświadcza. Funkcjonuje w języku, ale nie jest naturalna. Wszystko inne jest.



PIOTR BOSACKI, UMIŁOWANIE ŻYCIA, 2011, KADR Z FILMU, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALENII STENED

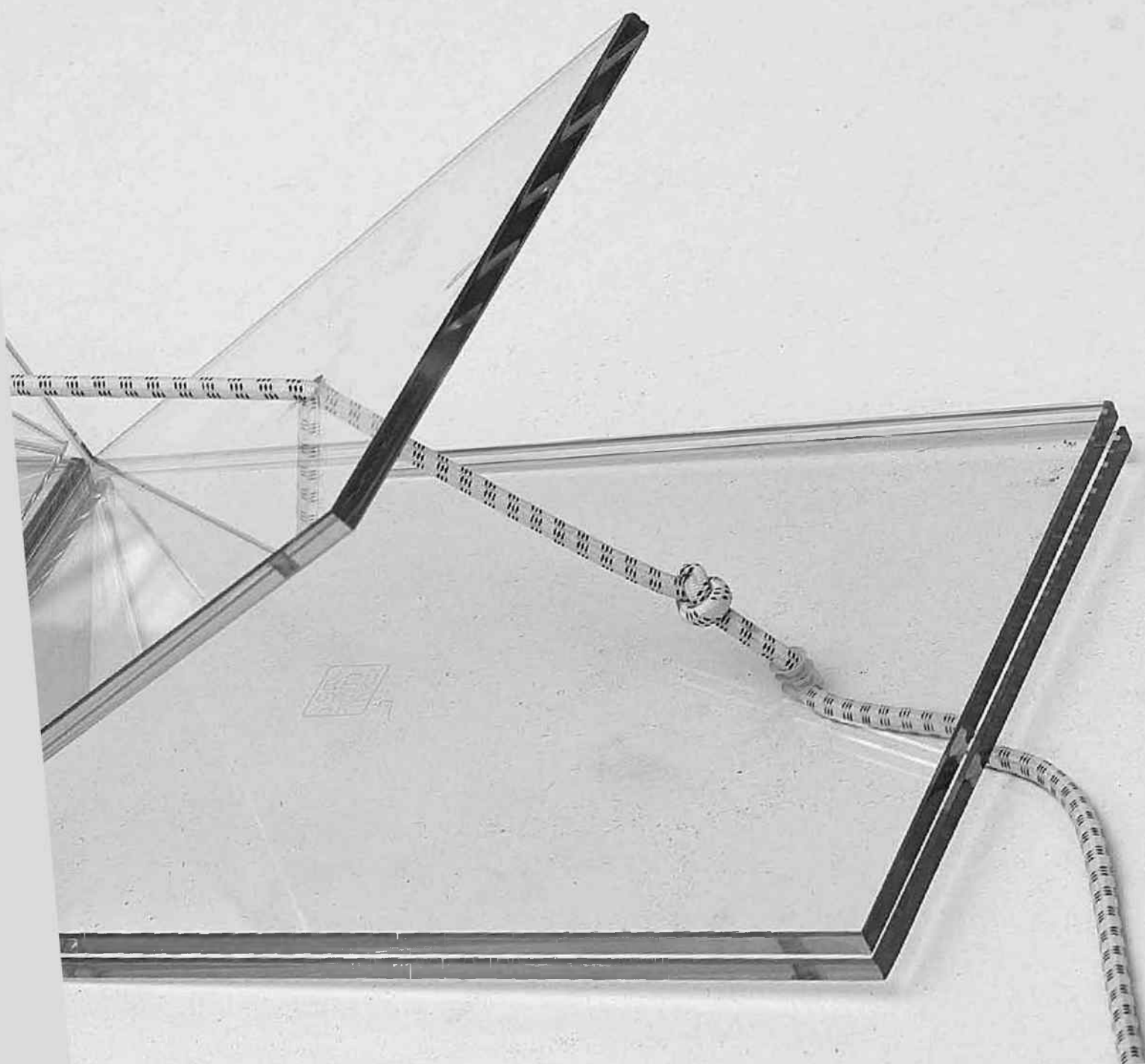


MATEUSZ BIECZYŃSKI

# ARTYSTA I CAŁĄ „RESZTA”. O TWÓRCZOŚCI JANA BERDYSZAKA







## U ŹRÓDEŁ

Jan Berdyszak (1934–2014) w roku 1965 rozpoczął pracę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (PWSSP) w Poznaniu. Objął pracownię architektury, gdyż – jak przypominał w ostatnim udzielonym przez siebie wywiadzie – „nie można było wówczas dawać abstrakcjonistom niedesignerskich pracowni”<sup>1</sup>. W tamtym czasie wciąż oficjalną i postulowaną przez władzę tendencją artystyczną był socrealizm. Eksperyment artystyczny traktowano jako niebezpieczny. Większe inicjatywy na tym polu starano się wyzyskać na cele propagandowe, czego przykładem może być I Biennale Sztuk Przestrzennych w Elblągu w 1965 roku „reklamowane” przez władze jako wzorcowy przykład współpracy artystów z robotnikami.

Spójeczno-polityczne uwarunkowania tamtego czasu nie pozostały bez wpływu na wybory podejmowane przez ówczesnych twórców. Jak wyraził to sam Berdyszak: „nic nie bierze się z przypadku. Każde pokolenie ma własne źródła i własne konieczności, do których się odnosi”<sup>2</sup>. Z całą pewnością również i działania poznafskiego artysty z lat 60. inaczej postrzega się z dzisiejszej perspektywy i inaczej postrzegane były w chwili ich premiery.

Liczne ograniczenia formalno-organizacyjne, takie jak przyporządkowanie artysty do Wydziału Architektury oraz polityka kulturalna państwa socjalistycznego, które bezpośrednio oddziaływały na dobór akademickich tematów podejmowanych przez artystów, można postrzegać jako czynniki stojące u podstaw kształtującej się w latach 60. koncepcji twórczej Berdyszaka. Zwrócił się on w kierunku eksperymentu analitycznego, którego punktem odniesienia były pojęcia podstawowe związane z właściwościami przedmiotów i ich relacją z otoczeniem. Zwrot ten można odczytywać jako wyraźny brak zgody na zastane uwarunkowania życia artystycznego.

## NA MARGINESIE

Gdy przyglądamy się całokształtowi artystycznego *oeuvre* Jana Berdyszaka, zauważamy przede wszystkim dwie cechy jego twórczości. Po pierwsze, poszczególne prace mają charakter „rozgrywek intelektualnych” – szczegółowo określony problem jest w nich niezwykle drobniawo analizowany. Po drugie, większość dzieł zdradza głębokie zaangażowanie twórcy w podejmowany proces kreacji, o czym świadczy sposób prowadzenia zawartej w nich narracji. Artysta opracował bowiem własny słownik pojęć odnoszących się zarówno do samej sztuki, jak i jej społecznego kontekstu (np. wydany w 1967 roku „zestaw wyrażań niepotrzebnych”). W jego praktykach odnajdujemy szeroki wachlarz twórczych strategii oraz wielość środków formalnych wykorzystywanych dla osiągnięcia zmierzonych celów artystyczno-teoretycznych.

W centrum jego poszukiwań znalazły się takie problemy związane z konstrukcją, właściwościami materialnymi oraz prezentacją dzieła, jak miejsce i sposób jego prezentacji czy też jego zewnętrzne przesłanki recepcji. W ich obrębie poruszane były takie tematy szczegółowe, jak pojęcia książki, ramy czy *passee-partout*, czy też takie podstawowe dla sztuki kategorie pojęciowe, jak przezroczystość (transparentność), refleksywność, gęstość, ciemność czy głębia i wzajemne powiązania między nimi. Artystyczne rozważania Berdyszaka od samego początku ściśle wiązały się z analizą przestrzennych uwarunkowań dzieła. Samą przestrzeń określał on mianem „bytu pierwszego”.

Każda z prac była dokładnie przemyślana i niejednokrotnie zawierała w sobie pewien technologiczny problem. Przykładem może być chociażby dzieło zatytułowane *Szkicownik transparentny* z 1977 roku. Artysta połączył w nim ze sobą 6 szklanych tafli za pomocą naciągniętej gumy. Zastosowany przez Berdyszaka trick polega na tym, że cała konstrukcja trzyma się niczym domek z kart na jednym jedynie węźle.

Wybór tematyki można interpretować jako bezpośrednią konsekwencję sytuacji, która została opisana na wstępie. Zwracając się ku zagadnieniom podstawowym dla różnych mediów artystycznych, artysta „wygrał” niekorzystną dla siebie sytuację i udowodnił, że siła kreacji oparta na intelektualnej konsekwencji jest najlepszym narzędziem oporu wobec zewnętrznych ograniczeń. Tak jak ze stanowiska na uczelni, które pozornie nie dawało mu szans na rozwój autorskiej koncepcji artystycznej, potrafił uczynić swoiste koło zamachowe własnej drogi twórczej, podobnie – przypadkowe i marginalne problemy artystyczne, technologiczne i funkcjonalne potrafił przekształcić w główny temat swoich dzieł, podając je w niezwykle nowatorski sposób.

Innym przykładem może być wykorzystanie przez niego w jednej z realizacji rzutnika i slajdu z nieostрым zdjęciem. Urządzenie zgodnie ze swoim przeznaczeniem zmieniało parametry ostrości, aby uzyskać najlepiej skalibrowany obraz, gdy tymczasem było to niemożliwe z uwagi na zamierzone rozmycie użytego obrazu. W rezultacie rzutnik nigdy nie przestawał pracować, a rzucony na ścianę obraz znajdował się w nieustannym ruchu.

## ARTYSTA PRZECIWKO OBRAZOWI?

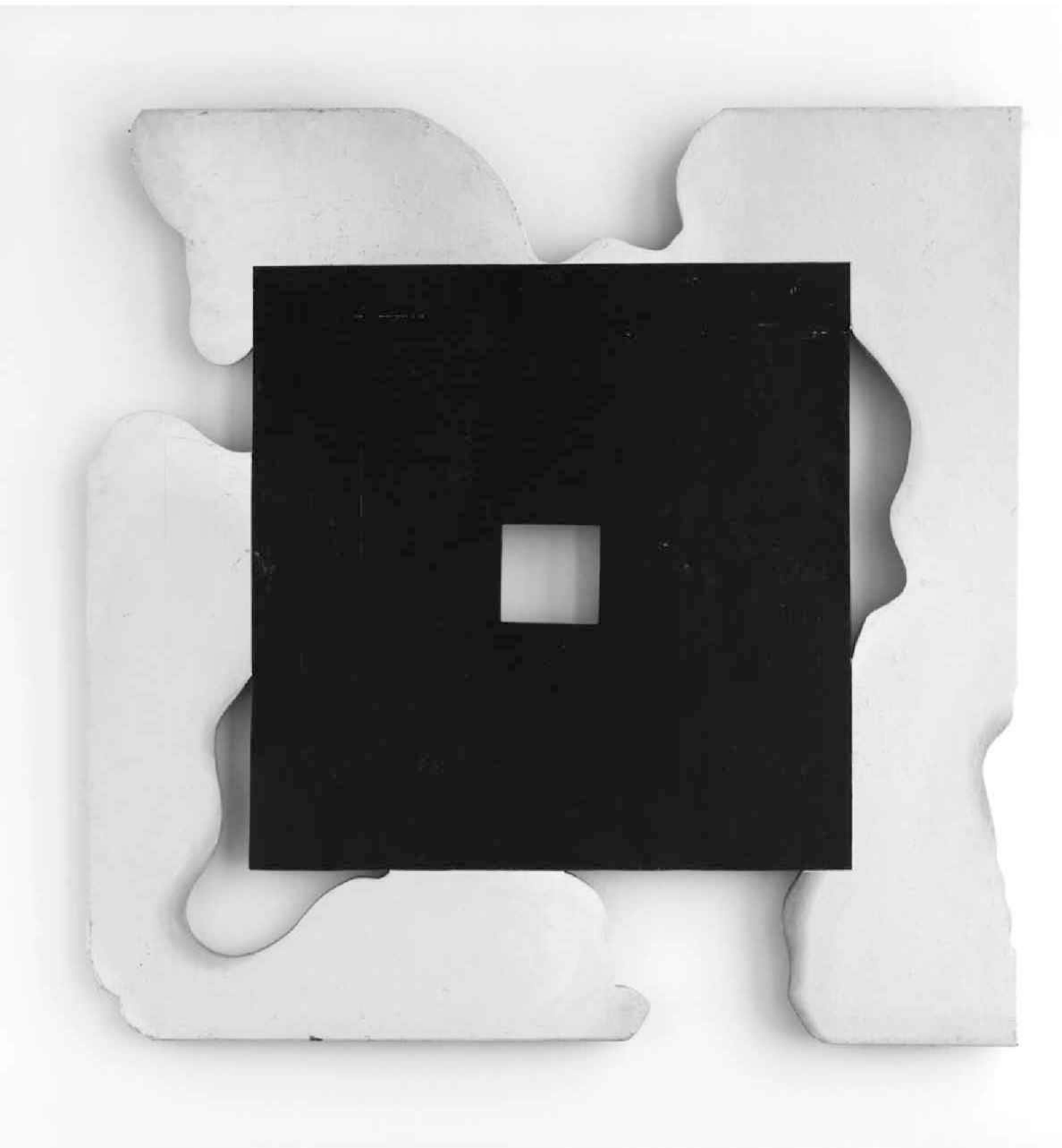
W twórczości Berdyszaka na osobne wyróżnienie zasługują te prace, w których podejmował zagadnienia związane z – wydawałoby się – niepodważalnymi podstawami poszczególnych mediów artystycznych, wśród których szczególnie miejsce zajmowało malarstwo. Sam artysta ujął to w swoich notatkach w następujący sposób: „Istnieją przedmioty, obrazy i sytuacje przeznaczone. Są przeznaczone dla określonego celu, a jednak nasza mentalność przeznacza je jeszcze inaczej. Wyobrażenia, ale i przypadki, wymuszają nieoczekiwane odmienności”<sup>3</sup>. Niezwykle obrazowo tendencję tę scharakteryzowała Marta Smolińska pisząc, że w twórczości Jana Berdyszaka konsekwentnie od roku 1960 „prostokątny, tradycyjny format obrazu stopniowo został podany w wątpliwość, zakwestionowany czy naruszony przez ekspansywność form »wdzierających się« jakby spoza jego ramy. Konwencja została odrzucona – centrum przestało rościć sobie pretensje do władania kadrem, a do głosu doszło to, co zwykle marginalne, niedostrzegalne”<sup>4</sup>.

Przykładem tej tendencji jest pochodząca z 1974 roku praca zatytułowana *Widok medytacyjny*, na którą składa się pusta biała rama oraz dwa pasy koloru czerwonego ukazane poniżej. Główny akcent w przedstawieniu został tym samym usunięty z centralnego miejsca prezentacji. Podobne rozwiązania „pustego środka obrazu” zastosowane zostały w dziełach *Speculum* 1972–73, *Anti-nomos* 1975–76 czy też *Romb płamienny* (*Andrejowi Rublewowi*) 1973–74.

Jeszcze w latach 70. Jan Berdyszak rozpoczął budowanie nowej jakości na gruzach zdekonstruowanego porządku przedstawieniowego malarstwa. Udowadniał poprzez swoje eksperymenty, że istotą reprezentacji jest nie sama



NA POPRZEDNICH STRONACH: JAN BERDYSZAK, SZKICOWNIK TRANSPARENTNY, 1977



**JAN BEROYSZAK, *ANTI-BOMBS*, 1975-76**

treść obrazu, ale kontekst jego prezentacji. Taki wniosek płynie z serii dzieł zatytułowanych *Reinkarnacja obrazu* 1975–76. Również nieco wcześniejszy obraz *Miejsca rezerwowane*, pochodzący z przełomu lat 1973/1974, prezentuje się na tle najnowszej twórczości artysty niezwykle aktualnie. Czerwona rama obrazu mieści w swoich konturach zdefragmentowaną płaszczyznę z czarnym obrysem wyciętego prostokąta. Wskazane tutaj obiekty artystyczne mogą być postrzegane jako jeden z momentów początkowych myślenia o tym, co znajduje się „po końcu” historii tradycyjnych mediów artystycznych. Cykle prac *Reszta* i *Reszta reszt*, zapoczątkowane w roku 2006, zostały pomyślane jako zbiór obiektów postmalarzskich, które odnoszą się do sytuacji „po malarstwie”. Są one komentarzem do tego, co po „drugiej stronie”; stanowią wypowiedzi o pozostałościach trwałych pojęć w momencie przekroczenia krytycznego momentu definiującego twórczość artystyczną (np. pusta rama).

## OBRAZ I RESZTA

W.J.T. Mitchell w książce *Czego chcą obrazy?* (*What do Pictures Want?*) przypomniał istotną tezę zaczerpniętą z filozofii Martina Heideggera, zgodnie z którą punktem dojścia procesu artystycznego obrazowania jest epoka „po obrazie”. Niemiecki myśliciel określił ją mianem powrotu do poetyki. W przywołanym rozumieniu poetyka miała jednak być nie uniwersalnym kodem przekazu, a wartością wytwarzaną indywidualnie (subiektywnie), która dopiero poprzez jej wtórne rozpoznanie i akceptację ulegnie obiektywizacji, stając się elementem dorobku kolektywnego.

Przywołana argumentacja pozwala spojrzeć na nowo na zagadnienie praktyk artystycznych nakierowanych na zaprzeczenie (negację) obrazu w twórczości Jana Berdysza. W kontekście rozważań obu autorów – Mitchella i Heideggera – podejmowane przez poznańskiego artystę badania granic malarstwa można interpretować najpierw jako próbę odpowiedzi na specyficzne realia polityczne, gdy tworzenie dzieł abstrakcyjnych uważano za nieprawomysłne, bliżej współczesności zaś jako próbę wyzwolenia z przemożnej siły obrazowych przedstawień.

W tym sensie zaprzeczanie malowanemu obrazowi stanowi odwrotność barthesowskiej tezy o śmierci autora. Jeżeli bowiem dzieło sztuki – według francuskiego myśliciela – miało oddzielać się od twórcy i żyć własnym życiem dzięki rodzajowi apotropaicznej siły zawartej w przedstawieniu, to sytuacja, w której artysta w procesie twórczym wytwarza dzieło autoreferencyjne, zaprzeczające samo sobie, musi być interpretowana jako śmierć dzieła i odrodzenie autora poprzez triumf jego intelektu nad iluzją obrazu.

Czyż suprematyzm Malewicza polegający na zamalowaniu płótna czarnym kolorem nie był po prostu gestem unieważnienia sztuki i manifestacyjnym ukłonem ku demiurgicznej sile artysty? Czyż nie z tego samego powodu w momencie, gdy technologia umożliwiła wytworzenie hiperrealistycznych obrazów bez żadnego wysiłku, doszło do podważenia sensu odwzorowania?

Wyjaśnienie paradoksów tkwiących w twórczości Berdysza, w której mistrzostwem artystycznym jest zaprzeczenie doskonałości dzieła i w której wykazanie, że obraz malarzski będący nośnikiem iluzji jest jedynie przedmiotem (rzeczą), wymaga nie tylko akceptacji faktu, że historia medium malarzskiego

nie zakończyła się ani wraz z przekroczeniem przez artystów jego granic (np. malarstwo materii), ani w momencie zaprzeczenia jego podstaw (abstrakcja, monochromatyzm itp.), ani w momencie zadeklarowania jego śmierci (śmierć malarstwa).

Czy zatem opisywane działania nie są jedną z chronologicznie najwcześniejszych deklaracji faktu, że możliwe jest życie malarstwa po malarstwie? Jeżeli tak, to czy w opisywanej twórczości nie spełniła się przywołana powyżej przepowiednia Heideggera i miejsca obrazu nie zajęła indywidualistycznie kształtowana poetyka?

Twórczość Jana Berdysza dostarcza wystarczająco dużo przekonujących świadectw pozwalających na udzielenie pozytywnej odpowiedzi na oba pytania. W swoich dziełach artysta mierzył się z rzeczywistością postmalarzską. Rozwijał swoje narracje na zgliszczach klasycyzmu medium malarzskiego, przy pełnej świadomości procesów, które dokonały się w jego historii. W tym sensie reprezentował postawę twórczą opartą na programie pozytywnym – nie dekonstruował kategorii artystycznych, ale budował nową wizję świata w oparciu o dokonujące się w sztuce przeformułowania. W tym sensie modernizował postmodernizm. Konstruował nowe poetyki stanowiące wypadkową dialektycznego ścierania się malarstwa i nie-malarstwa.

Spuścizna po poznańskim artyście i wybitnym pedagogu wciąż czeka na swoje odkrywcę. Pomimo licznych poświęconych mu publikacji wciąż jeszcze wiele jej aspektów wymaga gruntownego zbadania. Ważność tego artysty dla polskiej historii sztuki powojennej jest niepodważalna. Wynika to z faktu, że ważniejsza od autopromocji była dla niego praca u podstaw i działalność dydaktyczna. Jak mówił sam artysta w cytowanym już wywiadzie: „Otrzymałem pracownię na Architekturze, aby nie mącić w głowie młodzieży, co i tak mi się udało...”<sup>5</sup>.

1. M. Bieczyński, M. Kurek, *Przestrzenie dla nowej imaginacji – wywiad z Janem Berdyszakiem*, [w:] M. Bieczyński, M. Kurek, *Instalatorzy*, Poznań 2014, s. 37.

2. Ibidem.

3. J. Berdyszek, *Notatki ze Szkicownika 175 (17 XII 2004 – 3 V 2005)* [w:] Jan Berdyszek – *Prace 1960–2006*, katalog wystawy, Arsenál, Poznań 2006, s. 67.

4. M. Smolińska, *O obrazie obrazami*, [w:] Jan Berdyszek – *Prace 1960–2006...*, s. 120.

5. Bieczyński, Kurek, op. cit., s. 37.

# AUTOPORTRET W CZASIE I PRZESTRZENI

---

NOWE SERIE FOTOGRAFICZNE **MARKA SZYRYKA**

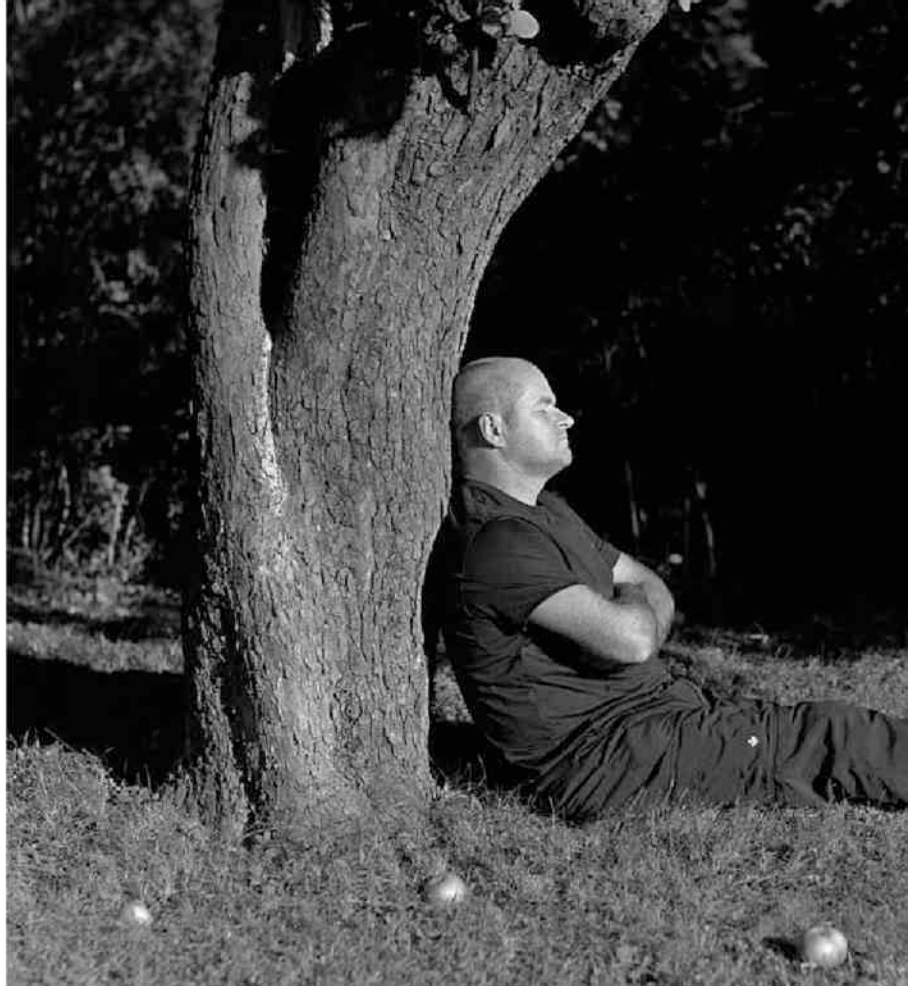
---

Pisząc w 2009 roku o zestawie fotografii Marka Szyryka *Tu i teraz*, jego sens odnalazłam w obrazowaniu procesu przemijania: „Cały cykl zdjęć, w którym powtarzają się podobne widoki, naznaczone piętnem opuszczenia i rozpadu, to metafora nieodłącznego od życia ciągłego odchodzenia teraźniejszości w przeszłość. Metafora pełna melancholii”. Były to piękne, dopracowane warsztatowo fotografie stykowe, utrzymane w kolorze sepii. Wcześniej fotograf przedstawiał, również w technice kontaktowej, martwe natury – fragmenty wnętrza mieszkania – stanowiące rodzaj wizualnego haiku: obrazy skupione na zatrzymanej w kadrze chwili, wyrażające cichą radość trwania, jednak również zabarwioną melancholią odchodzenia momentu „teraz” w przeszłość.

W trzech seriach nowych prac, powstałych w latach 2013–2014, również istotny jest temat upływu czasu – trwania i przemijania – ale ujęty już inaczej, zarówno od strony koncepcji, jak i estetyki. Co ciekawe, każda z tych serii ma odmienny charakter formalny, a mimo to składają się one w dopełniający się wzajemnie zestaw. Ich wspólny sens zbiega się w osobie autora, który tym razem obecny jest na zdjęciach poprzez autoportret. Ten temat to nowość w twórczości Marka Szyryka, którego prace wcześniej w ogóle unikały pojawienia się postaci ludzkiej w kadrze (pierwszym sygnałem zmiany stała się już autoportretowa seria *Dotykając stołu* z 2010 roku, oparta na wykorzystaniu techniki mokrego kolodionu). W jednej z trzech nowych serii – *Medytacjach* – obraz fotografa w ogóle się nie pojawia; mimo to jednak właśnie ta seria domyka metaforyczny autoportret, jaki buduje się stopniowo poprzez zdjęcia składające się na poprzednie dwie.

Marek Szyryk zrezygnował teraz z fotografii stykowej; nie trzyma się już także jednolitej stylistyki, którą wcześniej prezentował, wypowiadając się w dawniejszych pracach poprzez konwencję „subiektywnego dokumentu” – metaforycznych obrazów odnajdywanych w bezpośrednim, nieinscenizowanym widoku. Teraz z premedytacją zestawia w jednej serii różne rodzaje dokumentu, a korespondencja między tymi odmiennymi formami tworzy wewnętrzną narrację zestawu i konstruuje jego sens.

*Wracam do raju* składa się z trzech elementów: reprodukcji pamiątkowych zdjęć z dzieciństwa i młodości autora, inscenizowanego autoportretu pokazanego na dokumentalnych zdjęciach czarno-białych oraz fragmentarycznych autoportretów wykonanych w archaicznej technice mokrego kolodionu, w cieplejszym tonie. Inscenizowane fotografie współczesne, wykonane w pejzażu wokół rodzinnego domu, nawiązują do fotografii z domowego archiwum, nie odtwarzając jednak bynajmniej dosłownie scen z przeszłości. Taka koncepcja dyskretnie sugeruje, że chodzi tu o przekazanie sytuacji emocjonalnej refleksji nad własną osobą i swoją drogą życia, a nie o próbę niemożliwego powrotu do przeszłości. Zasada narracji rozwijającej się między dawnymi i nowymi zdjęciami najczęściej możliwa jest do odszyfrowania dla postronnego widza, czasem jednak pozostaje tajemnicą autora. Ten swobodny, nieschematyczny układ serii sprawia, że przy śledzeniu jej kolejnych sekwencji skłania ona do



poszukiwania ukrytych korespondencji, intrygując swoim niejasnym charakterem, odczytywanym jako dyskretna sugestia, że zawsze pozostanie pewien obszar osobisty, intymny, którego nie wynosi się na widok publiczny...

Fotografie inscenizowane współcześnie odwołują się do wielu archetypicznych symboli: domu, drzewa, jabłka, kwitnącej gałęzi, płatków kwiatu, ziemi, pola, łąki, lasu... To symbole, które mocno działają na wyobraźnię, budując razem nostalgiczną aurę wymarzonego raju; ta aura tym bardziej jest sugestywna, że Marek Szyryk wprowadza symbole do fotografowanego widoku w sposób naturalny, odnajdując je w pejzażu. Ta metoda staje się znacząca w zestawieniu z symboliką trzeciej, kolodionowej części, gdzie obecność liścia, muszli czy ryby zaskakuje widza swoim demonstracyjnym pojawieniem się w kadrze.

Zestawienie sylwetki dojrzałego mężczyzny z postacią chłopca i młodzieńca ze starych fotografii wywołuje nie tylko problem upływu czasu i kolei losu, jakie od tamtej pory zaszły, ale także pytanie bardziej zasadnicze – o tożsamość osoby zmieniającej się w toku życia. Wizerunek nagiego ciała, zastosowany we współczesnym autoportrecie, wprowadza ponadto wymiar otwartego zmierzania się z cielesnym aspektem własnej osoby, poddany upływowi czasu. Nostalgiczny temat powrotu po latach do „kraju lat dzieciennych” staje się w wersji Marka Szyryka czymś więcej niż sentymentalną podróżą w czasie. Z jednej strony – symboliczny powrót wizualizuje prawdę o nieodwracalności biegu czasu, pozwalając przeżyć jej sens razem z autorem; z drugiej – ukazuje wartość takiej radości i bolesnej zarazem konfrontacji „ja” obecnego z minioną jego postacią. Raju nigdy nie ma „tu i teraz”...

Osobisty charakter zestawu *Wracam do raju* jest jego najistotniejszą wartością, sprawiającą, że obrazy te poruszają widza głębiej niż dawniejsze fotografie poświęcone tematowi przemijania. „Staję na środku łąki i patrzę na jej wieczność, na obojętność, na spokój zachodzącego słońca. Przemiję, poddam się własnemu losowi. Nie zatrzyma mnie ani nagrzana kora pni drzew ani fotografie przy nich zrobione. Zniknę w otchłani czasu i karmić się mną będą zielone rośliny a wielkie liście przydrożnych topińców będą mi domem. Gwiazdny pył, który opadł na pola zbóż na których stałem, na łąki po których chodziłem, składa się z takich samych atomów jak moje ciało” – pisze w autokomentarzu Marek Szyryk.

Kolodionowa część serii wprowadza do niej czas przyszły poprzez alegoryczno-symboliczną opowieść o tym, „skąd jestem, dokąd podążam; że jestem częścią kosmosu” (Marek Szyryk). Na tych zdjęciach ciało autora wtapia się w naturę, wpisując się w formę drzewa, liścia, rozgwieżdżonego nieba... Rozszerza to refleksję nad własną osobą o temat życia i śmierci, nadając całej serii charakter bardziej jeszcze egzystencjalny – w duchu filozofii Wschodu, akcentującej jedność człowieka i wszechświata w swoistej metafizyce materii, na gruncie już pozapersonalnym. Fascynacja i inspiracje tą formą duchowości znajdują się od lat u podłoża refleksji Marka Szyryka wyrażanej poprzez fotografię, poczynawszy od wizualnych „haiku”, a skończywszy na ostatnich *Medytacjach*.

Odmienność formalna tych zdjęć – ich szczególna technika i ciepły ton – sprawia, że ten fragment całości zestawu odbierany jest jako swoiste „postscriptum”, nie niweczące spójnej wewnętrznej relacji tworzonej przez zdjęcia czarno-białe. Dlaczego jednak właśnie mokry kolodion? Czy





MAREK SZYRYK, WRACAM DO RAJU

nie wystarczyłoby samo cieplejsze zabarwienie dla odróżnienia od czarno-białego dokumentu poprzedniej części tego zestawu? Trudna do kontrolowania XIX-wieczna technika, w której na ostateczny kształt zdjęcia duży wpływ ma przypadek, jest mocną sugestią otwartości i nieprzewidywalności sytuacji, o których mówią te zdjęcia – wizji przyszłego „życia po życiu” własnej osoby. Wykorzystanie nietypowej techniki nie jest więc w tym przypadku popisem warsztatowej oryginalności, ale ma swoje istotne uzasadnienie w idei całej serii.

Temat jednoczenia się ludzkiej osoby z naturą, zasygnalizowany w kodionowej części *Wracam do raj*, został rozwinięty w *Atlasie form przetrwalnikowych*. Zdjęcia dokumentujące mimikrę człowieka we fragmentach pejzażu są tym razem wykonane jako fotografie barwne, a dopełniają je również barwne wizerunki martwych roślin i innych obiektów, które tworzą równoległą wersję „przetrwalników”, rozumianych tutaj – znów w myśl filozofii indyjskiej – jako tworzywo nowych form istnienia, powstających z poprzednich, obumarłych. Radykalna odmienność formalna obu części tej serii sprawia jednak, że trudno połączyć je ze sobą znaczeniowo. Tym bardziej, że według pojęć naszej europejskiej kultury przemiana żywej istoty w materiał budulcowy raczej nie bywa rozumiana jako „forma przetrwalnikowa”...

W inscenizowanej części tej serii obrazy będące dosłowną relacją przeplatają się z symbolicznymi; narracyjne – z czysto wizualnymi; ciasne kadry – z perspektywicznymi. Brak jednorodności estetycznej utrudnia zrozumienie i odnalezienie ich wspólnego sensu. Jednak jest to ciekawa zapowiedź zmierzania się z zupełnie nową stylistyką i estetyką,

w której założony metaforyczny sens powinien pojawić się nie na poziomie pojedynczego obrazu czy nawet zestawienia kilku obrazów, ale dopiero ponad całością serii, w której poszczególne zdjęcia mają charakter jedynie dosłownego dokumentu. To radykalna zmiana konwencji artystycznej w twórczości Marka Szyryka, którą jak najbardziej można porównać do przejścia od lirycznego wiersza (*Tu i teraz*) poprzez poemat (*Wracam do raj*) do epickiej narracji prozą.

Cykl osiemnastu wielkoformatowych, monochromatycznych fotografii *Medytacje* odwołuje się do minimalistycznej estetyki japońskiej, mającej swoje źródło w filozofii zen. Czas w nich nie płynie, nie istnieje „było”, „jest”, ani „będzie”. Przedstawione tu szare portrety ścian odznaczają się wizualną monotonią, różniąc się od siebie wzajemnie tak drobnymi szczegółami, że rozpoznać je można tylko przy uważnej obserwacji. Kontemplacja tych obrazów, których formę sam autor określa jako „szlachetne ubóstwo”, wymaga wewnętrznego wyciszenia, odcięcia się od zgiełku otaczającego świata i całkowitego skupienia na nich uwagi. Nie jest to jednak ten rodzaj uwagi, który polecał Leonardo, wskazując, że obserwacja płamy na murze sprawia, że „dopatrzyć się można rozmaitych rzeczy, zależnie od tego, czego się w niej chce szukać: głowy ludzkie, rozmaite zwierzęta, bitwy, skały, morza, chmury, lasy i inne podobne rzeczy” (*Traktat o malarstwie*). Tutaj uwaga skupia się na niczym, wycofując się w rezultacie w głąb siebie, do wnętrza własnej świadomości.

„Zestaw prezentuje taką formę, taki obraz rzeczywistości, która nie karmiąc za dużo wzroku, nie stwarza uludy, stając się podatna na transcendencję. Brak skojarzeń typologicznych, odniesień, relatywizmu







---

**MAREK SZYRYK, MEDITACJE**

wartości, zniewolenia pragnieniem odkrycia, zdobycia, wygrania. W tym zaprzestaniu jest Moja Droga. Mój Spokój. Moja Wolność" – komentuje te prace Marek Szyryk, zdradzając, że taka wizualna postać medytacji stała się dla niego punktem dojścia w poszukiwaniu sposobu własnego istnienia w świecie.

Mimo że tym razem nie ma na tych zdjęciach postaci autora, są one najbardziej chyba wiernym autoportretem – autoportretem duchowym, tym razem odnalezionym nie w czasie, ale w przestrzeni. Fotografie o takim charakterze wpisują się w tę tradycję w historii tej dziedziny, w której portret i autoportret pojawia się „nie wprost”, a poprzez ukazanie otoczenia człowieka albo poprzez obiekt, który stanowi metaforyczny obraz jego osoby. To piękna tradycja; jej mistrzem był André Kertész, a u nas – Jerzy Lewczyński.

W tych obrazach autor wraca także do tematu, który zajmował go już wiele lat temu – do portretu samej Fotografii. Wizerunki ścian wyda-

ją się być tylko fragmentami powierzchni, które ciągną się gdzieś dalej, może w nieskończoność. Krawędzie obrazu w ewidentny sposób objawiają swoją naturę fotograficznego kadru: prostokąta wycinającego arbitralnie pewien fragment widoku rzeczywistości. Ta fragmentaryczność obrazu ma swój sens głęboko filozoficzny. Wskazuje, że nasza percepcja świata, a także nasze istnienie w świecie ma wymiar mocno ograniczony – jesteśmy tylko częścią większej całości, której kształtu w istocie nie znamy. Obrazy rzeczywistości, jakie potrafimy sobie wytworzyć, są zawsze tylko fragmentem... Jak u Różewicza: *zawsze fragment – gdzie cisza jest zwierciadłem / moich wierszy / ich odbicia milczą*.

**WROCŁAW, 11 LISTOPADA 2014**

Z JOANNĄ RAJKOWSKĄ  
ROZMAWIA AGNIESZKA DELA-KROPIOWSKA

# O ŻYCIU „*pośród*”

**A. D.-K.: W TYM ROKU BRAŁAŚ UDZIAŁ W 4. BIENNALE ARS POLONIA W GSW OPOLE. PODEJMUJEMY W NIM TEMAT EMIGRACJI, ŻYCIA W OBCYCH KULTURACH. JAK U CIEBIE WYGLĄDA ŻYCIE W DRODZE, „POMIĘDZY” KRAJAMI, W KTÓRYCH MIESZKASZ?**

J.R.: Hannah Arendt odpowiadając na pytanie Günthera Gausa co pozostaje? – powiedziała – „Es bleibt die Muttersprache”: język ojczysty pozostaje... To właśnie w języku rozwija się i utrwała myślenie o tym, kim się jest i gdzie się jest. Człowiek podróżując tworzy sobie mobilne, choć stałe punkty odniesienia, jednym z nich jest właśnie język.

**A.D.-K.: GDZIE NAJCZĘTNIEJ PRZEBYWASZ JAKO ARTYSTKA, GDZIE WIDZISZ DLA SIEBIE NAJMNIEJ OGRANICZEŃ W ZAKRESIE REALIZACJI WŁASNYCH PROJEKTÓW?**

J.R.: Każde miejsce ma swoje ograniczenia. Realizuję wiele projektów w Polsce, ale nie mam tu instytucjonalnej ramy, która by moje projekty widziała w szerszym kontekście. Zdarza mi się pracować z Sebastianem Cichockim, ale niestety coraz rzadziej. Za to w Wielkiej Brytanii, gdzie z trudem, ale idę do przodu, nie mam zazwyczaj możliwości technicznych ani finansowych, żeby pozwolić sobie na skalę, w jakiej lubię pracować.

**A.D.-K.: NA BIENNALE POKAZYWAŁAŚ PROJEKT *RYDWAN* ZREALIZOWANY W LONDYNIE. DLACZEGO PODJĘŁAŚ TEMAT NAWIĄZUJĄCY DO ŻYJĄCYCH TAM MNIEJSZOŚCI ETNICZNYCH Z BLISKIEGO WSCHODU? CZY MOŻE BYĆ TO TYLKO SEN..., JAK WIDNIEJE W OFICJALNYM OPISIE PROJEKTU?**

J.R.: To nie był tylko sen, to była i jest twarda rzeczywistość życia w społeczeństwie multikulturowym. Przez odwołanie się do formy rydwanu chciałam dokonać pewnej historycznej translacji obiektu z czasów rzymskich, kiedy to Wielka Brytania była kolonią – na czasy współczesne, postkolonialne. Graffiti, które pojawiły się na rydwanie, nawiązywały do wielu postkolonialnych konfliktów, za które Zjednoczone Królestwo powinno się czuć odpowiedzialne. Były też emanacją politycznych snów i marzeń mniejszości.

**A.D.-K.: GDY WIDZIAŁYŚMY SIĘ W LIPCU, PRACOWAŁAŚ NAD KOLEJNYM PROJEKTEM, W KTÓRYM WYKORZYSTUJESZ KRYSZTAŁY. MOŻESZ OPowiedzieć O FASCYNACJI TYM NIEZWYKŁYM MINERAŁEM...? W JAKIM KONTEKŚCIE GO WYKORZYSTUJESZ? CZY BĘDZIE CIĄG DAJSZY?**

J.R.: Tak, dalej pracuję z kryształami. To są bardzo różne minerały, ametysty, kwarcy dymne, cytryny, kryształy górskie... Używam ich jako nieludzkich – nie stworzonych przez człowieka – elementów naszego pejzażu kulturowego. Są dla mnie wcieleniem myślenia o czasie, który jest dla naszej wyobraźni nieosiągalny. Ich wiek sięga poza naszą skalę czasu. No i są idealną organizacją atomów, co ma niebagatelne znaczenie.

**A.D.-K.: JAK W TWOICH DZIAŁANIACH JAWI SIĘ NATURA? KRYSTAŁ, PALMA, TLEN, WODA – TO SYMBOLE WCIĄGNIĘTE PRZÉZ CIEBIE W PRZESTRZEŃ KULTURÓWĄ. JAKIE MAJĄ DLA CIEBIE ZNACZENIE?**

J.R.: To nie są dla mnie żadne symbole, to są substancje. Używam ich nie dla ich wymowy symbolicznej, która jest uwarunkowana kulturowo, a dla sposobu w jaki są – dla ich ulotności, ciężaru, twardości czy miękkości. Znaczenie ma dla mnie ich fizyczne oddziaływanie na ludzi i na otoczenie. Fakt, że ludzie z przyjemnością przebywają w wilgotnym powietrzu i wdychają je głęboko, ma dla mnie dużo większe znaczenie niż jakiegokolwiek symboliczne właściwości wody, które są mi zupełnie obce.

**A.D.-K.: W TWOJEJ TWÓRCZOŚCI POWSTAJĄ PROJEKTY BARDZO INTYMNE, MAJĄCE ŚCISŁY ZWIĄZEK Z TWOIM PRYWATNYM ŻYCIEM. TAK STAŁO SIĘ W ŁODZI, KIEDY TO UKAZAŁŚ PROBLEM „WIDZENIA” W *PASAŻU RÓŻY*. JAK TERAZ SPOGLĄDASZ NA TĘ REALIZACJĘ, JAK REAGUJĄ NA NIĄ LUDZIE?**

J.R.: Na razie czekamy, aż ludzie będą mogli obejrzeć to miejsce, bo tam wciąż trwa budowa. Myślę, że jak zwykle, ta pierwsza narracja, narracja choroby i zdrowienia a także skutków choroby zostanie zapomniana i pojawią się odczytania, które ludzie sami tej pracy nadadzą. Dla mnie, w miarę upływu czasu, projekt stał się opowieścią o tym, że każde stworzenie (nie tylko człowiek) widzi i odbiera świat w sposób całkowicie odmienny. I nawet jeśli zakładamy, że widzimy tak samo i to samo, to może się okazać, że jesteśmy w wielkim błędzie.

**A.D.-K.: ... JEŚLI NIE LONDYN, BERLIN, WARSZAWA, TO CIĄGŁE POWROTY DO DOMU, NA WSI... CZY TAM JEST TWOJE MIEJSCE NA ZIEMI?**

J.R.: Sama jeszcze nie wiem:), ale na pewno to jest miejsce do montowania filmów:).

**A.D.-K.: DZIĘKUJĘ ZA ROZMOWĘ.**



JOANNA RAJKOWSKA, RYDWAŃ, 4. BIENNALE NR8 POŁDNIA, PRACA ZE ZBIORÓW GALERII ŻAK | BRANICKA, FOT. ARCHIWUM GSW OPOLE





CZY ZNAJĄ  
PAŃSTWO...?

# INTER- NETY

ALEKSANDER HUDZIK

---

**W MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ WRESZCIE ODNALEZIONO ZASIĘG SIECI INTERNETOWEJ. NIE ŻEBY ZASIĘGU NIE BYŁO TAM WCZEŚNIEJ, ALE TERAZ PASEK ZASIĘGU OSIĄGNĄŁ MAKSYMUM I ZMATERIALIZOWAŁ SIĘ PODCZAS WYSTAWY „USTAWIENIA PRYWATNOŚCI”. TYTUŁ ZABAWNY, PRYWATNOŚĆ W SIECI TEMAT WAŻNY. ALE NIE, NIE ZABIERAM PAŃSTWA NA AUTORSKI SPACER PO WYSTAWIE. ZABIERAM PAŃSTWA Z POWROTEM DO INTERNETU. TAM CZEKA NA NAS PORTAL UPOTI DOCZEPIONY DO WYSTAWY I WYCHODZĄCY NAJDALEJ W PRZESTRZEŃ POZA MURAMI MSN: JEDEN Z NIELICZNYCH POLSKICH AKCENTÓW, SZTUKA NIESIONA FAŁAMI INTERNETOWEGO ZASIĘGU, CZYLI MIAŁO BYĆ PIĘKNIE, A WYSZŁO JAK ZWYKLE. KŁOPOT TKWI W TYM, CO MIAŁO OSTATNIO ROZLICZYĆ KRĄPNĄBRNEGO DZIENNIKARZA TVN: W „NASZYCH INTERNETACH”. I JUŻ TEN IRONICZNY ZWROT SUGERUJE, ŻE INTERNET NIE JEST JEDEN, JEST ICH WIELE. MY MAMY SWÓJ, NIE TYLE OPÓŹNIONY, CO SELEKTYWNIE WYBIERAJĄCY TO, CO NAJGORSZE.**

UPOTI (United People of the Internet) to serwis typu web 2.0, a więc umożliwiający użytkownikom dodawanie własnych treści, a także ocenianie ich. Tak jak Kwejk, Demotywatory i tysiąc innych stron, marnotrawiących czas i nakręcających kolejne kilometry na kółko myszki, którym „scrollujemy w dół”. UPOTI ma być z założenia kiczowaty, w kiczowatej złotej ramie prezentując kiczowate memy i zabawne filmiki. Web-art, stworzenie i wykorzystanie serwisu internetowego do działań artystycznych, to nie pierwsza. Na tej samej wystawie pojawił się kolektyw artystyczny DIS Magazine, który już kilka lat temu w Sieci powiesił portal DIS: kopalnię nowej estetyki i trendów w sztuce postinternetowej. Artystycznego humoru broni Museum Of The Internet, które już w samym założeniu pokazuje fenomen dezaktualizacji treści w Sieci. UPOTI od tych projektów dzieli przepaść.

Na portalu UPOTI króluje „Grumpy Cat” (czyli nasz polski Gburkowaty Kot) Testoviron – troll o fantazji przekraczającej zdolności Szczepana Twardocha do kreowania historycznych pejzaży. Jakby ktoś stworzył maszynę czasu i kazał nam oglądać w Internecie to, co serwują nam telewizje w świątecznych pasmach – odgrzewane kotlety. Cała paleta bohaterów polskich „Internetów”: Klocuch, Mielno i dowcipy, które w wiralowym szale zahaczyły już o granice Internetu, docierając do każdego. Teraz jakimś cudem lądują z przeterminowaną datą ważności na portalu artystycznym. Z tą tylko różnicą, że tu nie czeka ich nawet promień dawnej świetności, nikt nie klika niebieskiego kciuka w górę, bo każdy już dobrze zna tę śpiewkę. Zwłaszcza, że to, co w Internecie było wczoraj, dziś jest już stare i dawno temu. Projekt nadzorowany przez artystów z Czosnek Studio, m.in. Tymka Borowskiego, nawet nie zająknął się o: Bitcoinach, gospodarce którą pod nosem rozkręcają młode rekiny, dla których idolem jest bohater serialu *House of Cards* Frank Underwood, ze swoją pewnością siebie i absolutnym skupieniem na sukcesie. Ani słowa o akceleracji rzeczywistości, w której młodzi projektanci nie zdążą jeszcze zostać offowymi, a ich projekty już kopiuje Alexander Wang i sprzedaje sieciowce H&M. Nie ma problemów i zjawisk, którymi rzeczywistość karmi nas Sieć. Jakby najłatwiejsze było bezmyślne pływanie po morzach „Beki”, fascynacji i pogardy dla „maluczkich” internetowych



**UPOTI.COM, WITRYNA INTERNETOWA ZAPROJEKTOWANA PRZEZ CZOSNEK STUDIO**

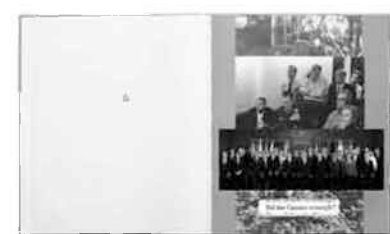
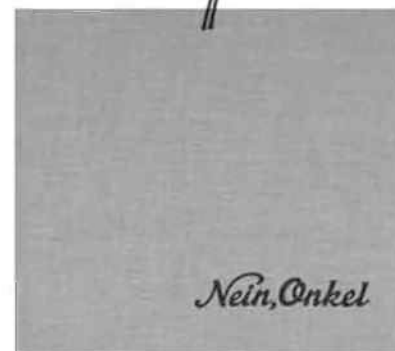
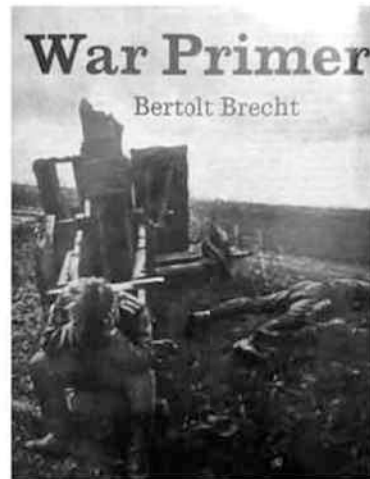
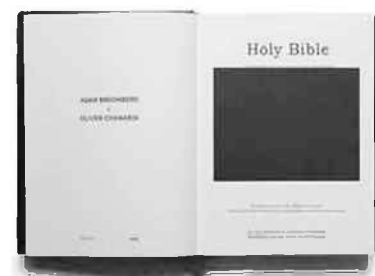
trolli. Czosnek Studio nie zrobiło nic, żeby wykazać inicjatywę, dać impuls do tworzenia treści wartościowych. Artyści woleli podążać śladami młodej zblazowanej lewicy, która daje się wrobić w kolejne bezmyślne profile w stylu „kolczan poprawności”, oddając za bezcen wszystkie informacje o sobie portalom społecznościowym w imię niepokornionej „beki”. Znow Internet miją nas bocznym torem, a my scrolujemy w dół śmieszne filmiki i memy... czasem artystyczne. Niestety, jeśli pod głupi meme podstawisz artystyczny cytat, meme nadal pozostanie głupi.

Tylko gra liter dzieli UPOTI od Utopii; niestety, Internet jako utopia w Polsce się nie ziści, i nikogo nie interesuje to, co Sieć rzeczywiście mogłaby nam zaoferować, jak zmienić naszą rzeczywistość i nasze postrzeganie świata w czasach hiperkomunikacji, otaczającej nas i przenikającej nieustającej „dostępności”. Paradoksalnie te wątki znajdziemy w MSN-ie pośród licznych prac zagranicznych artystów, doskonale mapujących problemy Sieci. Nie zająknął się o tym żaden krytyk, a dostrzegł to dopiero przenikliwy wzrok Edwina Bendyka. Dziennikarz „Polityki” wieszczy nam erę posthumanizmu, w której Internet, tak jak w MSN-ie, odegra pierwsze skrzypce. U nas wszystko tkwi jeszcze głęboko w kineskopach, bardziej w telewizorze niż w tablecie. Internetowi celebryci, tacy jak Radek Kotarski, autor programu Polimaty, czy podobno zabawny Sa Wardęga potrzebują Internetu tylko po to, żeby wskoczyć na okładki czasopisma „Forbes”, odpowiedzieć na pytanie „ile zarabiają na kliknięciach i wyświetleniach” i poprowadzić program w telewizji u boku Tomasza Kammela. To dziwne? W ogóle, Internet jako odskocznia do świata telewizji i prasy jest przerażającym prawidłem, jakim „nasze Internety” się kierują. Zamiast pozostać w Sieci i tam konsekwentnie kreować autonomiczną rzeczywistość, świat na ich warunkach, wolą dopasowywać się do formatu konwencjonalnych, tradycyjnych mediów, dla chwili rozpoznawalności i lepszego kontraktu reklamowego. Mam wrażenie, że Polacy mają niezwykłą zdolność do adaptowania wszystkiego, co najgorsze. Z niespotykaną precyzją potrefią z zachodnich telewizji wybrać absolutnie wszystkie plewy, jak *Jersey Shore*, i zrobić z tego polski show. Nikt nie pokusi się jednak o kopiowanie filmów BBC, polskiego Davida Attenborough doczekać się nie możemy.

Nie dziwi, że w społeczeństwie, które karmi UPOTI, metakoncepcyjizm Gregora Róžańskiego prezentowany również na wystawie „Ustawienia prywatności” stoi na drugim końcu, a w zasadzie w kącie, kącie niezrozumienia. Jego sztuka, wyciągająca z wirtualnej rzeczywistości konkretne wnioski, a przede wszystkim konstruująca swój hermetyczny język, wciąż (w przeciwieństwie do działań Tymka Borowskiego) traktowana jest jak *freak show*. Wrócił taki z Berlina, gdzie za długo wdychał nowoczesność, i mówi do nas szyfrem jakimś. Niebieski ekran, napisy, po co to, skoro można kolorowo, „ironicznie” i zabawnie.

Na koniec jeszcze pytanie, które sam stawiałem sobie od pierwszego wejścia na portal UPOTI. Może niesłusznie obwiniam Borowskiego i spółkę, może dali ludziom mechanizm i pokazali, że Internet nic w nas nie zmienił, lubimy chłam w telewizji, w radiu, to polubimy i w Sieci. Może... Przeczytałem też ostatnio, że artystów nie powinno się winić za to, że oddają beznadziejną rzeczywistość, że muszą być świadkami. Ja bym ich winił.







# KNOWLEDGE AND SHAPING OF ARCHIVES / ARCHIVES AND THE SHAPING OF KNOWLEDGE

AGNIESZKA GRODZIŃSKA

*Nature is constructed, not discovered*

*Truth is made, not found*

Donna Haraway

*Archives have always been at the intersection of past, present and future.*

*These spaces are the loci of power of the present*

*to control what future will know of the past.*

Margaret Hedstrom

Jak często doznajemy dyskomfortu i konsternacji wobec pytania o wykonywany przez nas zawód? Wielokrotnie zagadywani o tę kwestię na towarzyskich spotkaniach, po latach mamy już przygotowanych w zanadrzu kilka w miarę satysfakcjonujących odpowiedzi. Możemy obracać nimi podczas zwyczajowych konwersacji, by nie wnikając w szczegóły, zapoznać rozmówcę ze swoimi pracowniczymi powinnościami. Przypadki zawodów związanych z szeroko pojętą „obróbką” wizualności nasz słownik w dalszym ciągu określa poprzez niezmiennie od setki lat wyrazowe archetypy (jak malarz, fotograf, projektant...), niekiedy przeplatając je z fascynującymi (choć z reguły anglojęzycznymi) dopełnieniami ze słownika ekonomiczno-socjologicznego. Działania, które umownie przedstawić można jako *image making* (zarządzanie obrazami, ich wytwarzanie, ustawianie, archiwizowanie i wpisywanie w treści, itd.), zaczęły sytuować się w jednym z najprężniejszych sektorów globalnego biznesu, poddając się coraz bardziej rozległej hybrydyzacji, za którą nie nadąża profesjonalna charakterystyka językowa.

Jednym z bardziej ekstremalnych zawodów, które odnaleźć możemy w internetowych rankingach, jest na przykład praca cenzora-ochroniarza mediów społecznościowych, polegająca na wielogodzinnym oglądaniu i segregowaniu kilku tysięcy obrazów dziennie wyświetlonych na ekranie monitora znajdującego się przed oczyma pracownika – ten musi jedynie zatwierdzać je lub odrzucać, kierując się wcześniej określonymi przez firmę wytycznymi. Rankingi podają, że żaden z nich nie pracował dłużej niż trzy miesiące.

Pomijając przypadki ekstremalne, szczególne wydaje się jednak to, że większość pracowników tego „segmentu” przenosi niemal bezwiednie swoje zawodowe przyzwyczajenia na życie poza pracę lub też świadomie rozmywa granice pomiędzy nimi, aby motyw (obrazy) jako punkt ich zaangażowania czy hobby stał się również pracą zarobkową. Wielu z nich mogłoby tę „kompulsację” wypisać sobie na wizytówce podczas anonimowych spotkań grupowych – „Hi! I'm Peter and I'm imag-o-holic – uzależniony od produkcji, konserwowania, segregowania, przesyłania obrazów i obracania nimi. Moje zachowanie jest czasem nieuświadomione, bezwiedne i kompulsywne (w momencie ich zbierania), powodujące ekscytację i przyspieszony puls (podczas kontaktu z nimi), nieraz budzi zażenowanie (gdy wygrzebuje ze sterty śmieci stare fotografie, tnę książki pełne niezwykłych zdjęć czy spędzam piątą godzinę przepływając rzekę obrazów kolejnego fascynującego tematu znajdującego się na podejrzanych stronach internetowych). Największe napięcie odczuwam jednak przy łączeniu kolejnych systemów, tworzących jedyne i tylko moje konstelacje”.

W tych szczególnych przypadkach wejście do archiwów lub magazynów przechowujących zdjęcia wydaje się niczym sen dziecka o nocy w sklepie ze słodczymi. Można odnaleźć nigdy nie próbowane produkty, łączyć ze sobą odmienne gatunki i pochodzenia, stworzyć własne mikstury według indywidualnego przepisu. Przypuszczalnie tak czuje się większość osób, które miały okazję odwiedzić fizycznie bądź wirtualnie magazyny wydawnictwa AMC<sup>2</sup>, obejmujące ponad 4 miliony zdjęć, slajdów, obiektów, książek czy maszyn optycznych. Choć kolekcja ta wydać się może śmiesznie mała w porównaniu z gigantami w tej branży, jak chociażby Corbis (100 milionów obrazów i ponad 800 tysięcy wideoklipów) czy archiwum Bettmann (ponad 11 milionów obrazów), to wyróżnia się spośród nich niebezpośrednio komercyjnym zorientowaniem, oraz szczególnym, tematycznym wyróżnikiem łączącym archiwizowane obiekty.

Można śmiało powiedzieć, że AMC<sup>2</sup>, założone ponad 20 lat temu w Londynie przez Timothy Prusa i Stephena Gilla, nader często krzyżuje się z interesami i metodami artystów współczesnych, zaopatrując ich w materiały różnorodne i wielogatunkowe, a przy tym nieprzewidywalne, często złowieszcze i przerażające. Spektrum obrazów z różnych czasów i miejsc łączy ten najbardziej pierwotny i nieodgadniony pierwiastek, nie raz powierzchownie rozmyty w swojej różnorodności: zdjęciach-ilustracjach książek, medycznych instrukcjach, w atlasie gazów trujących, zdjęciach bomb atomowych, żołnierzy grających w ping-ponga, szczurolapów paryskich, fotografiach wypadków samolotowych, myśliwych, pielgrzymów do Lourdes czy afrykańskich plemion.

To przeogromne obrazowe śmietnisko, po którym spodziewać możemy się wszystkiego; niezwykłość tych archiwów polega na umieszczeniu w jednej kolekcji zdjęć pochodzących zarówno od uznanych fotografów, jak i od kompletnie anonimowych amatorów. Timothy Prus rozpoczął kolekcję od kupowania starych zdjęć na targach starzyzną oraz przyjmowania ich od donatorów. Obecnie archiwum fundowane jest w znacznej mierze przez biz-

nesmena Davida Thompsona – najbogatszego Kanadyjczyka, posiada też swoje magazyny w Toronto i Pekinie.

Dla wielu zainteresowanych Archive of Modern Conflict może być uwodzącym placem zabaw, stwarzającym fantastyczne warunki pracy dla posiadających tę *compulsive image obsession*, udostępnia bowiem wybranym odbiorcom olbrzymią ilość obrazów, niejednokrotnie pozwalając im na dowolne ich przemieszanie i ułożenie w nowej konfiguracji. Z drugiej strony, jak wskazuje nazwa wydawnictwa, tematem, wokół którego buduje swoją kolekcję, jest szeroko pojęty aspekt wojny i przemocy – czasem pokazany niemal podręcznikowo (w postaci wybuchów, zabitych ludzi, morderczych rytuałów), czasem zaś w nie wprost ujętych przedstawieniach ludzi lub miejsc z nimi związanych (rodzinnych wycieczek myśliwych, bawiących się żołnierzy, miejskich scen rodzajowych). Najbardziej niezwykle jest jednak to, że obrazy przemocy splatają się z samą historią narodzin fotografii, ewoluują wraz z doskonaleniem się jej samej – coraz bardziej precyzyjne procesy fotograficzne rozwijały się równolegle z coraz bardziej udoskonalonymi mechanizmami wojennymi, medialną falą fotografii przemocy oraz nagłośnieniem jej szczególnie okrutnych, sensacyjnych przypadków.

W działalności AMC<sup>2</sup> kluczowe wydają się kuratorskie prezentacje kolekcji oraz publikacje wydawane we współpracy z artystami – do tego momentu jest to ponad czterdzieści fotobooków, wielokrotnie nagradzanych Deutsche Börse Photography Prize (2010, 2013, 2014), Rencontre d'Arles Historical Book Prize (2008, 2009, 2014), Paris Photo Aperture Foundation Photobook Award (2013) czy Kassel Festival Best Photobook (2013).

Wśród bestsellerów wydawniczych znajdują się takie pozycje jak *More Cooning with Cooners* (z anonimowymi zdjęciami myśliwych polujących na szopy), *Night Climbers of Cambridge* (z grupą amatorów wspinaczkowych podczas nocnych wypraw na gotyckie dachy Cambridge Collage) czy *Nein, Onkel* (kolekcji zabawnych, domowych rodzinnych zdjęć nazistowskich żołnierzy), jednak najbardziej spektakularną wydaje się w tym zbiorze *Holy Bible*, produkcja wydana przez AMC<sup>2</sup> we współpracy z artystami Adamem Broombergiem i Oliverem Chanarinem.

Artyści ci przekopali archiwum AMC<sup>2</sup> pod kątem zdjęć przemocy i katastrof, a następnie użyli ich do zobrazowania własnej edycji *King James Bible*<sup>1</sup>. Pomysł, by zilustrować książkę zawsze wydawaną jedynie w formie tekstu, był przewrotny również w swoim filozoficznym, konceptualnym ujęciu – czy *Biblia* z reguły nie jest ilustrowana, bo jest po prostu nielustrowalna? Czy nie jest tekstem tak „fantazyjnym”, tak poza czasem i miejscem, że niemożliwością jest ilustrowanie go jakąkolwiek fotografią (a nieudolne próby rysunkowych ilustracji czynią z niej dziecięcy katechizm)? Być może rację ma w tym przypadku teoretyk mediów Vilém Flusser mówiący, że współcześnie najwyższy stopień pojęciowości można odnaleźć w obrazach konceptualnych, maszynowych (np. cyfrowych czy analogowych fotografiach), a największy stopień fantazji – w tekstach naukowych, badawczych czy historycznych (w tym także biblijnych)? Podczas gdy klasyczna ilustracja do książki jest raczej fantazją wysnutą z tekstu, to w przypadku *Holy Bible* mamy do czynienia z odwrotnym procesem – tu ilustracje wydają się bardziej rzeczywiste niż tekst, prawdziwość miejsc i zdarzeń jest konkretna i rozpoznawalna, w przeciwieństwie do tekstu, który niejednokrotnie jawi się jako metafora.

Broomberg i Chanarin tworzą własną wersję Księgi, dokładając do niej zdjęcia bomb samolotowych, eksplozji, morderstw, podpałi, ale i magików czy śmiejących się żołnierzy. Każdej ilustracji towarzyszy podświetlony flamastrem fragment tekstu, w którym wskazują na związek kontekstu

z obrazem. Całość spięta zostaje klamrą eseju izraelskiego filozofa Adi Ophira, zatytułowanego *Divine Violence (Boska przemoc)*. Ophir – profesor na uniwersytecie w Tel Awiwie, kierownik interdyscyplinarnego projektu „Humanitarian Action in Catastrophes: The Shaping of Contemporary Political Imagination and Moral Sensibilities” oraz autor książki *The Order of Evils* (w której rozwija teorię strukturyzacji i politycznej natury zła), w eseju do *Holy Bible* wskazuje, że „[...] od samego początku niemal każde stworzenie, którego dokonał, było katastrofą. Katastrofa jest jego główną operacją i centralnym instrumentem zarządzania”<sup>2</sup>.

I musimy chyba przyznać, że jest to jedna z najlepszych odpowiedzi na odwieczne wątpliwości dotyczące istnienia zła na świecie (oraz pytanie dlaczego dzieją się te wszystkie przerażające nas rzeczy – dlaczego umierają dzieci, dlaczego miał miejsce Holocaust, czemu nasi bliscy giną w katastrofach samolotowych, dostajemy raka, eboli czy ginie w wojnach...) – Bóg zarządza światem poprzez katastrofy, mówi Ophir, Chanarin i Broomberg i nie wygląda na to, aby przez tysiące lat ta sytuacja w jakikolwiek sposób uległa zmianie.

Sięgnięcie przez artystów do „księgi ksiąg”, jak często nazywa się ten tekst, mogło być zainspirowane zarówno Biblią Bertolta Brechta z jego prywatnymi adnotacjami oraz rysunkami (nawiązując do niej także w innej swojej książce *War Primer II*), jak i własnymi doświadczeniami – Adam Broomberg uczęszczał w dzieciństwie do żydowskiej szkoły, czytał *Stary Testament* codziennie przez 12 lat i jak sam mówi, miał swego rodzaju *relationship with the book*<sup>3</sup>, relację, której doświadcza zapewne wielu. Dodaje również, że *Holy Bible* pomogła mu zrozumieć pewien rodzaj gniewu, skierowanego przeciw niej<sup>4</sup>, ponieważ spojrzał na historie tam zapisane jak na przypowieść o powstaniu nowego świata, stanu czy rządu nadającego określone prawa. „[...] Wszyscy urodziliśmy się z milczącą zgodą na taki stan rzeczy, na kontrakt, który funkcjonuje tak, a nie inaczej: akceptujemy karę śmierci, inwazję na Irak, ploty, ogrodzenia. Nic nie podpisaliśmy, a jednak żyjemy według tych zasad, nieświadomi, w tym dziwnym świecie”<sup>5</sup>.

Jak sami przyznają, *Holy Bible* bez tekstu Ophira mogłaby zostać odebrana jako prowokatorski, dziecięcy akt, którym w pewnym sensie była; z drugiej strony jednak na ich zabieg spojrzeć należy również jak na analizę ekosystemu obrazu, jak sami często przyznają, bardziej interesuje ich to, jak jest on produkowany, dystrybuowany i otrzymywany, niż to, co przedstawia.

Ten rodzaj analizy oraz koncepcja wizualnego montażu widoczna jest również przy innych realizacjach artystów, chociażby we wspomnianej już *War Primer II*, w której dodają do książki Brechta (*War Primer*<sup>6</sup>) współczesne fotografie wojen z terrorem znalezione w Sieci. Pierwowzór Brechta oparty był na koncepcji obrazu jako hieroglifu, do którego odczytania i zrozumienia potrzebujemy kodu. Ponieważ sam obraz nie był żadnym rozwiązaniem, Brecht łączył je z wierszami, powielając duchampowskie zwątpienie w *retinal art*, sztukę opartą na wizualności, a nie myślowej koncepcji. *War Primer II* Broomberga i Chanarina wydana została w formie książki, w stu egzemplarzach po 120 euro każdy, wszystkie rozeszły się niemal natychmiastowo. Każdy z zawartych w książkach 8500 sitodruków został wklejony ręcznie, co zabrało artystom ponad 3 miesiące pracy. Następnie udostępnili na swojej stronie darmowy e-book, aby, jak mówią: „uczynić tę pracę bardziej widoczną”<sup>7</sup>.

Zainteresowanie artystów ekosystemem, w jakim powstaje fotografia, widoczne jest w wielu pracach, które wykonali wspólnie (pracując razem już od dwudziestu lat). Zaden z nich nie zajmował się wcześniej fotografią, Broomberg

studiował socjologię i historię sztuki, Chanarin filozofię i kognitywistykę; spotkali się w magazynie „Colors” (założonym w 1991 r. przez Oliviero Toscaniego i Tibora Kalmana). Możliwe, że specyficzne ukierunkowanie „Colors”, które samo określa się jako magazyn dla *rest of the world*<sup>8</sup> (i wydawany jest oprócz anglojęzycznej, także w chińskiej, francuskiej, włoskiej, koreańskiej i portugalskiej wersji), wpłynęło na charakter pracy artystów, którzy w krótkim czasie porzucają fotoedycję i fotografię mody na rzecz własnej działalności fotograficzno-konceptualnej bliskiej tematom rasizmu, przemocy czy postkolonializmu.

Przed wszystkim jednak Broomberg i Chanarin jasno wyrażają swoje wątpliwości wobec natury fotograficznego medium, którym posługujemy się w całkiem poważnych, pozaartystycznych kontekstach (pracy policji, sądziego, w medycynie, archiwach, dokumentach, podręcznikach...) i któremu musimy ufać także w kwestiach moralnego osądu. Jak sami podkreślają, fotograf jest zawsze na mocniejszej pozycji, ma władzę i może choć częściowo kontrolować dystrybucję zdjęć czy jego finansowy aspekt.

Ten problem pojawia się w ich serii *Trust* – portretach ludzi w stanie hipnozy lub anestezji, poddających się spojrzeniu fotografa, a zarazem pozostających poza zwyczajowym kontaktem wzrokiem utrzymywanym przez modela i fotografującego.

Jeszcze mocniej zaakcentowany jest ten rozkład sił w procesie wytwarzania wojennych obrazów w pracy w *The Day Nobody Died* (*Dzień, w którym nikt nie zginął*), serii fotografii wykonanych w Afganistanie w 2002 roku. Procedury dziennikarskie oraz określone regulacje dotyczące wydawania pozwoleń akredytacyjnych doprowadziły Broomberga i Chanarina w strategiczne miejsca konfliktu zbrojnego – na pierwszą linię frontu w Helmand Province, dokąd eskortowani byli przez brytyjskich żołnierzy. Zrezygnowali z tradycyjnego ekwipunku, zamieniając aparaty na rolkę pięćdziesięciometrowego papieru fotograficznego ukrytego w światłoszczelnym, kartonowym pudle. Przybyli tam podczas najbardziej krwawych walk – pierwszego dnia przetransportowano ich na miejsce, gdzie z rąk zamachowców-samobójców zginęło dziewięciu afgańskich żołnierzy, przez kolejne dni liczba ta powiększyła się do setki – ofiarami byli zarówno miejscowi, jak i wojska sił brytyjskich. Każdy z tych obrazów (jak również kilka bardziej rozrywkowych momentów, np. wizyta księcia Yorku i konferencja z nią związane) mogli udokumentować i przywieźć jako rezultat swojej pracy.

Zamiast tego, w każdym z miejsc wysuwali z pudełka po kawałek papieru (szerokiego na siedemdziesiąt centymetrów) i naświetlali go przez 20 sekund.

Niezwykłe intrygujący jest też film dokumentujący podróż tego kartonowego pudła – oko kamery podąża za nim przez kolejne lotniska i środki transportu, papier przepływa przez lotnicze bramki, podawany jest z rąk do rąk przez żołnierzy; widzimy, jak mocno trzymają karton podczas samolotowych transferów i jak niedbale rzucają go potem na piasek. W tym dwudziestotrzynastominutowym dokumencie z podróży nie widzimy ani razu postaci artystów – za to już po krótkim fragmencie czujemy się, jakbyśmy śledzili drogę trumny z ciałem zabitego, pomimo że rozmiar tego pakunku jest o wiele mniejszy niż rozmiar ciała ludzkiego.

Jest coś niezwykłego w ciągłości tej trasy, rozpoczynającej się od widoku pudła ustawionego w pracowni artystów, jego jazdy po angielskich ulicach (widzimy charakterystyczne czerwone autobusy w tle, papier znajduje się na pierwszym planie), następnie kolejne lotniska, arabskie szaty mieszkańców oraz mundury żołnierzy, piaszki pustyni, wojskowe ciężarówki, samoloty, bramki, aż do koń-

cowych scen filmu, w których kierowca znów siedzi po prawej stronie auta, ruch uliczny wraca do swojej lewostronności, a w tle migają robotnicze bloki, a nie pustynne krajobrazy...

Naświetlone przez Broomberga i Chanarina kadry (które można było zobaczyć wraz z filmem w Barbican Art Gallery w Londynie) były horyzontalną fotografią przypominającą powiększone i podkoloryzowane wydruki EKG, zapis ludzkich fal sensorycznych, rodzaj abstrakcyjnego obrazu falowo przechodzącego w kolejne fazy drgań koloru. *The Day Nobody Dies* obejmuje tytułem to performatywno-filmowo-fotograficzne działanie, wskazując na przewrotność całej koncepcji (widzimy abstrakcyjne obrazy i kartonowe pudło, a nie rannych i czołgi na pustyni), odmawiającej dostarczenia odbiorcy kadrów jakich oczekuje. Podczas pierwszych operacji wojskowych na Bliskim Wschodzie Amerykanie wydawali akredytacje niemal każdemu z dziennikarzy. W Afganistanie zrozumieli, że muszą wprowadzić pewne systemy kontroli i w zamian za dostęp do określonych pozycji na linii frontu domagali się bezprecedensowego i nieograniczonego dostępu do wykonanych fotografii. Odmowa wykonania takich zdjęć oraz tytuł zgola odmienny od tych, które nieustannie widzimy w gazetach i wiadomościach, może być oczywiście odczytany jako gest pacyfistyczny – analiza Broomberga i Chanarina idzie jednak nieco dalej. Ta niefiguralna i statyczna praca wydaje się zaprzeczeniem wszelkich obrazów wojny, jakie widzieliśmy do tej pory (nawet tych tańczących z niedźwiedziami, śmiejących się czy przebranych w damskie stroje żołnierzy), stając się wnikliwą analizą konfliktu fotograficznego medium osadzonego w dziennikarskiej powinności, oraz kryzysu koncepcji zaangażowania go jako profesjonalnego świadka produkującego obrazy.

Ta krytyczność wobec afirmacji medium i zwyczajowych możliwości jego zastosowania pojawia się w zgola innym wymiarze w serii *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light*<sup>9</sup> (*Fotografując detale czarnego konia w słabym oświetleniu*), w której Chanarin i Broomberg sięgają do historii materiałów fotograficznych firmy Kodak.

W roku 1977 Jean-Luc Godard realizując swój film w Mozambiku oficjalnie odmówił korzystania z produkowanych przez Kodaka i bardzo popularnych wówczas kolorowych klisz, posądzając firmę o rasistowskie uprzedzenia. W istocie, produkowane przez firmę w latach 50. i 60. materiały światłoczułe miały duży problem z rzeczywistym transferem koloru, zwłaszcza w przypadku fotografii czarnych ludzi. Gdybyśmy chcieli wykonać na ówczesnych filmach portret dwójki dzieci: białego i czarnoskórego, wówczas tylko jedno z nich byłoby wyraźnie widoczne. Możliwe, że stwierdzenie Godarda było mocno na wyrost, skoro na te niedoskonałości narzekali również producenci czekolady i ciemnych drewnianych mebli (również nie mogący odwzorować swoich produktów na kliszach Kodaka), z drugiej strony jednak większość procesów produkcyjnych i analiz było i jest wykonywanych na portretach modeli, a to uwidacznia założoną i docelową grupę testową – białych portretowanych.

W swoim projekcie artyści wyruszają do Gabonu, aby fotografować rzadkie rytuały inicjacyjne ludu Bwiti przy użyciu starych filmów Kodaka, zdobytych na aukcjach i skupowanych z dawnych magazynów. Przeterminowane filmy i nieprzewidywalne procesy chemiczne zachodzące na tym materiale ujawniły niespotykane transpozycje koloru i zaburzenia barw, stając się echem manifestu Godarda, pozaobrazowym eksperymentem wykonanym nie w ciemni, ale na płaszczyźnie koncepcji projektu. Chanarin i Broomberg skonstruowali swoją strategię już na starcie, wiedząc, że zanim wsiądzie się do pociągu, dobrze jest przypomnieć sobie godardowskie stwierdzenie: „podróżowanie jest kwestią moralności” (*traveling is a matter of morality*).

Świadomość właściwości samego medium oraz możliwość wniknięcia w jego strategię wydaje się wspólna tak dla tego duetu artystów, jak i dla Prusa i Gilla z *Archive of a Modern Conflict*. W projektach takich jak przytoczony powyżej *To Photograph the Details of a Dark Horse in Low Light* czy *The Polaroid Revolutionary Workers Movement (Rewolucyjny Ruch Pracowników Polaroida)* Chanarina/Broomberga, jak i w *The Corinthians. A Kodachrome Slideshow*, album Eda Jonesa i Timothy Prusa (o roli Kodachrome w dokumentacji powojennego życia Ameryki) wydaje wspólnie pobrzmiewać podobna refleksja nad flusserowskim „programem aparatu” determinującym zarówno efekt końcowy (zdjęcie, film), jak i rolę fotografa i odbiorcy. Zwrócenie spojrzenia w stronę firm gigantów (Polaroid, Kodak), które postanowiły wyposażać nas w tak olbrzymią ilość maszyn do stwarzania obrazów, może bowiem wiązać się ściśle z wypowiedziami artystów na temat dysproporcji sił fotografa i fotografowanego, oraz władzy jaką daje samo medium (zdjęcie jest dowodem, pośrednio i bezpośrednio), a także z koncepcją powiązania historii fotografii z historią przemocy, o czym niejednokrotnie wspomina AMC<sup>2</sup>.

Z drugiej zaś strony trudno dziś zaprzeczyć koncepcjom Brechta o obrazach – hieroglifach, wiadomo bowiem, że sam obraz nie ma większego znaczenia bez tekstu, który go opisze. Każda fotografia musi posiadać deskrypcję, jej moc tkwi w dacie, miejscu, autorze, formie, kontekście użycia. Bez tekstu nie miałyby sensu publikacje AMC<sup>2</sup>, ani wystawy Broomberga/Chanarina. Nie miałyby sensu sztuka, a prawdopodobnie i większa część świata.

Od momentu, w którym zdecydowaliśmy, że nie ma już jednej uniwersalnej historii i jej obrazu, każda z tych publikacji może stać się prawomocna. Może być bazą czy podręcznikiem naszej *collective memory*, którą możemy konstruować na sposób przeciwstawny dogmatycznej edukacji szkolnej (np. podmieniając naszym letorosiom katechizm na *Holy Bible* czy wyświetlając na lekcji historii *Nein, Onkel*). Możemy również kolekcjonować, klasyfikować i łączyć nasze prywatne filmy i obrazy we współczesne archiwum informacji, które ma szansę wpłynąć na to, czego o przeszłości dowie się przyszłość.

Być może prace artystów oraz bliski im kontekst archiwum (czy też specyficzny jego model, który realizuje *Archive of a Modern Conflict*) ujawniają ten właśnie paradoks – im więcej zdjęć produkujemy, im bardziej swobodnie stają się ich konteksty, tym bardziej potrzebujemy tekstu i archiwisty, który połączy te fragmenty z opisem (oraz przedłuży w jakiś sposób ich widoczność). Anektując ten fotograficzny strumień, dobrze wiemy, że nasze archiwum nigdy nie jest ani nie będzie neutralne, żadne z nich nie jest bowiem nieskazitelnym magazynem historycznych dokumentów. Jedyne, czym są, to refleksją i uzasadnieniem dla społeczeństwa, które je stworzyło. Obrazem określonych zamierzeń, ale i marginalizacji. Historia świata to zarazem historia obrazu, a sposób, w jaki postrzegamy i prezentujemy, jest i będzie analizowany przez następne pokolenia.

Działania AMC<sup>2</sup> czy Broomberga i Chanarina to nic innego jak nieustanne rewidowanie tego legatu poprzez kolejne połączenia narracji indywidualnych, zdjęć amatorskich, rewizji, powrotów, reinterpretacji.

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

1. Biblia autoryzowana, protestancka, angielskie tłumaczenie *Biblij*, zamówione przez króla Jakuba I.

2. Adi Ophir, *Divine Violence*, (w:) *Holy Bible*, Chanarin, Broomberg, wyd AMC<sup>2</sup>, Londyn 2013.

3. Rémi Coignet, *Une conversation avec Adam Broomberg & Olivier Chanarin*, „Le Monde”, październik 2013.

4. Ibidem.

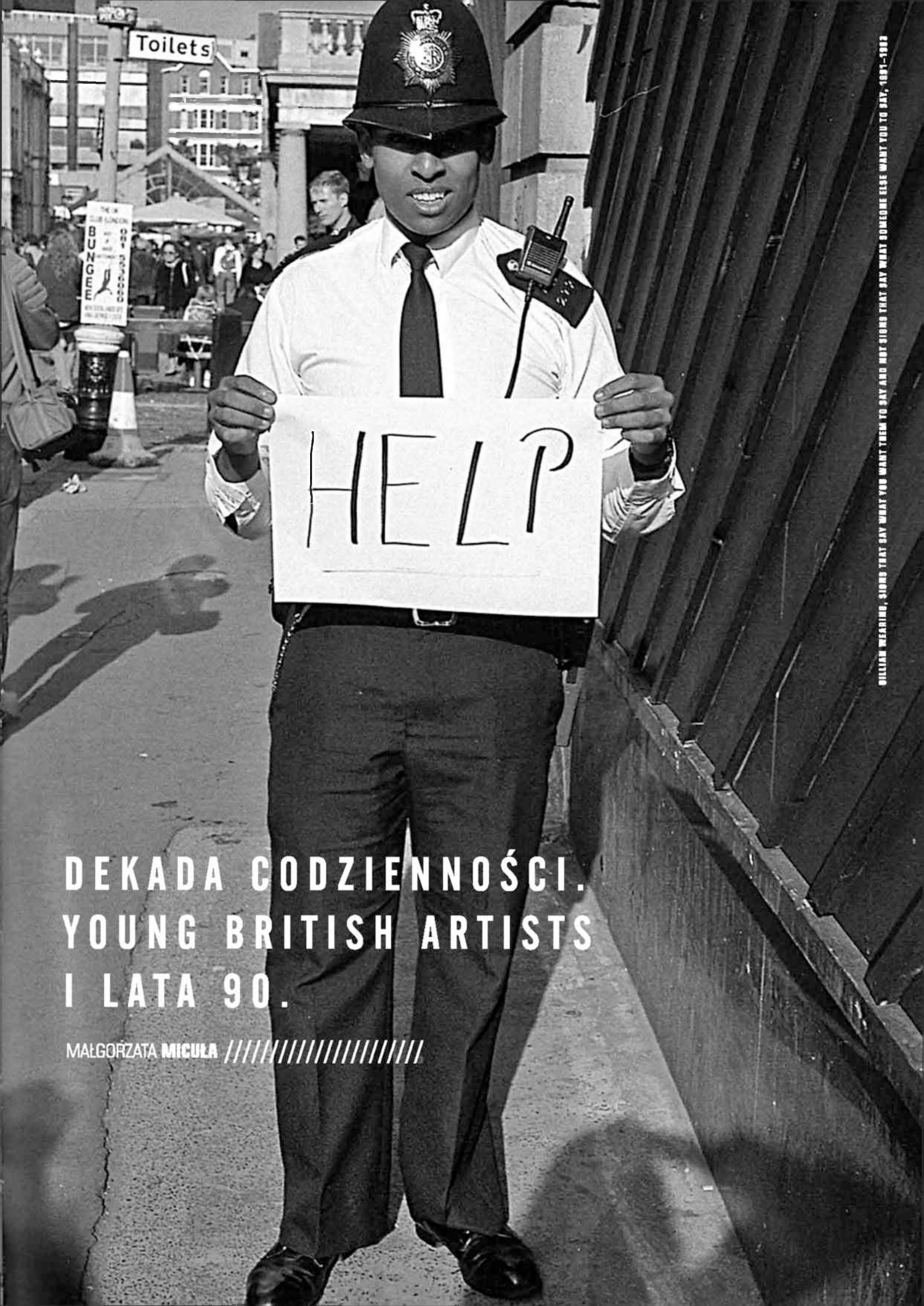
5. Tłum. autorki, ibidem.

6. Pierwotnie Brecht opierał się na połączeniu fotografii prasowych drugiej wojny światowej z własnymi wierszami.

7. Coignet, op. cit.

8. Za: <http://en.wikipedia.org/wiki/Colors> \_ (magazyna), dostęp 02.11.2014.

9. Tytuł został zaczerpnięty z frazy użytej przez Kodaka do opisu nowych możliwości materiałów światłoczułych, produkowanych w latach 60., wskazując na polepszone właściwości chemiczne w stosunku do poprzednich materiałów, mających problemy z rzeczywistym odwzorowaniem czarnej skóry.

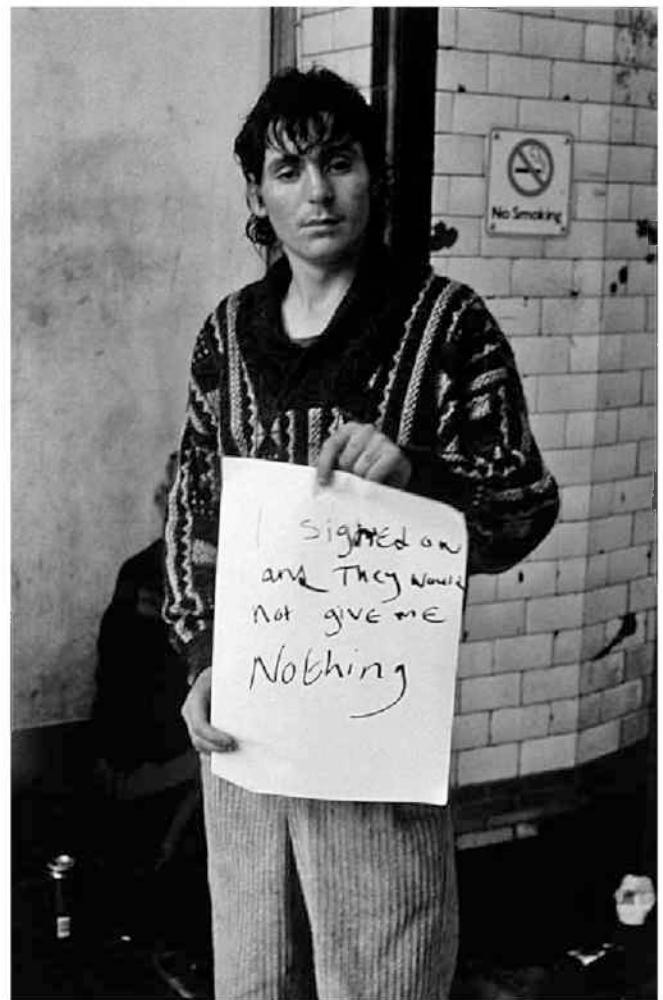
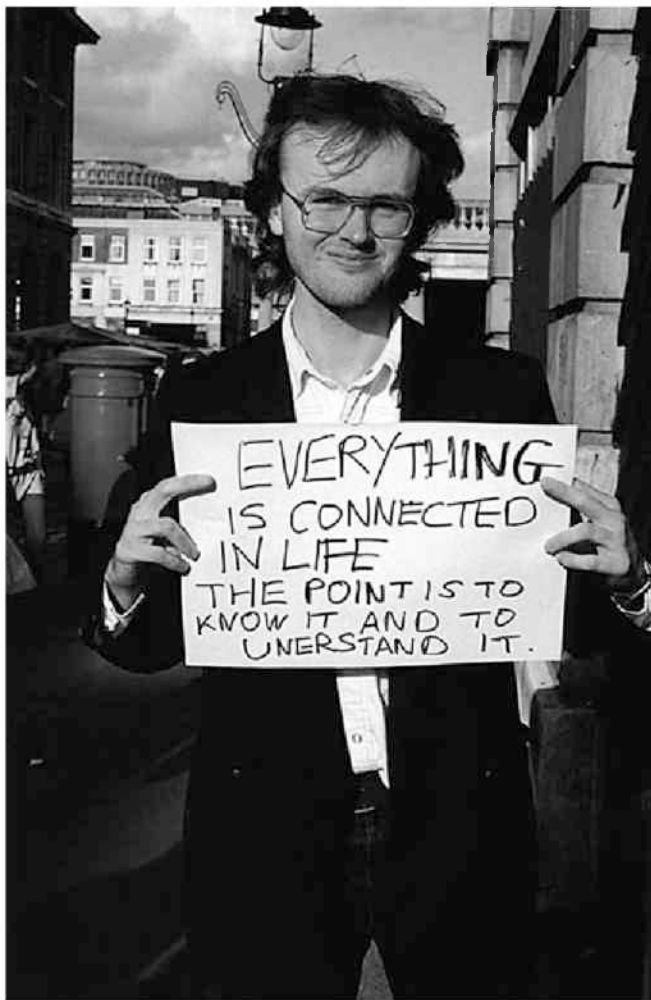


WILLING WEARING, SIGNED THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANT YOU TO SAY, 1991-1992

DEKADA CODZIENNOŚCI.  
YOUNG BRITISH ARTISTS  
I LATA 90.

MALGORZATA MICULA //////////////////////////////////////





**GILLIAN WEARING, SIGNS THAT SAY WHAT YOU WANT THEM TO SAY AND NOT SIGNS THAT SAY WHAT SOMEONE ELSE WANT YOU TO SAY, 1981-1983**



Sztuka współczesna wyklucza dydaktyczną rolę znawcy, gdyż nie jest uzależniona od sztywnej, akademickiej wiedzy” – pisał w 2002 r. Matthew Collings na temat twórczości młodych brytyjskich artystów w polemice z Brianem Sewellem. Opublikowana na łamach magazynu „Prospect” dyskusja między dwoma krytykami sztuki miała oscylować wokół zagadnienia autoreferencyjności współczesnych działań artystycznych. Za jej punkt wyjścia przyjęto uszczypliwe pytanie „czy nowa sztuka brytyjska mówi o czymś więcej niż o sobie samej?”. Temat powracał regularnie na początku nowego milenium, gdy dokonywano podsumowania sztuki lat 90. XX w. jako skupionej wokół trywialności i zwykłego życia.

Zwrot sztuki w stronę codzienności dokonał się w latach 50. XX w. za sprawą awangardy: nurtów postduchampowskich i działań międzynarodowego ruchu Fluxus<sup>1</sup>, jednak dopiero 40 lat później artyści w sposób radykalny odeszli od „wyrafinowanych teorii i upolitycznionych gestów”<sup>2</sup>. To właśnie lata 90. były w sztuce momentem utraty wiary w wielkie, modernistyczne narracje, choć jednocześnie dokonywały się wtedy ważne geopolityczne zmiany. W Europie Wschodniej dotyczyły one transformacji roku 1989, w Wielkiej Brytanii natomiast procesu deindustrializacji i upadku tradycyjnej klasy robotniczej. Polityczne przełomy zdawały się jednak stać nie tylko poza zainteresowaniami artystów związanych z Young British Artists, których posądzano o lekceważenie społecznych przemian i zbyt demonstracyjną postawę narcystyczną. Również patronujący im krytycy przedkładali język popkultury nad wysublimowane akademickie zwroty, a kontekst codzienności nad konwencjonalną wiedzę. Matthew Collings – niewiele starszy od członków YBAs – tezę o podważeniu przez artystów współczesnych autorytetu znawcy wysuwał wszak z perspektywy krytyka, czującego ulgę związaną z odintelektualizowaniem sztuki, któremu bliższa była swobodna retoryka młodych twórców.

Jeśli w latach 90. odczuwano powszechne zmęczenie polemiczną refleksją i samokrytyką charakteryzującą sztukę minionych dekad, to Young British Artists – debiutujący w 1988 r. – byli grupą, która dokonała polityczno-historycznej kapitulacji. Młodym Artystom Brytyjskim sprzyjał m.in. krzepnący na przełomie lat 80. i 90. brytyjski rynek sztuki, z agresywną strategią marketingową Charlesa Saatchiego na czele. Będąc pod oficjalną kuratelą nie tylko najważniejszego brytyjskiego kolekcjonera sztuki współczesnej, ale co więcej także dyrektora Tate Britain Nicholasa Seroty, YBAs mogli tworzyć sztukę celebrującą trywialność i kpiącą z postaw zaangażowanych. Entuzjazm młodych Brytyjczyków, wspierany instytucjonalnie, warunkowany był także ożywioną reakcją krytyków, zadowolonych iż „artyści w końcu tworzą prace świadczące o tym, że są dumni z bycia Brytyjczykami”<sup>3</sup>.

Wątpliwe przypisanie młodym artystom poczucia narodowej dumy zostało dość szybko zrewidowane, ustępując bardziej realnym spostrzeżeniom. Sztuka YBAs wyrastała z fascynacji wszystkim tym, co pozostawało na marginesach angielskiej chwały. Zaktualizowaną listę kulturowych zjawisk, które inspirowały młodych artystów, podano w katalogu wystawy „Art from the UK”, która odbyła się na przełomie 1997 i 1998 r. w Monachium. Były to: tabloidy, telewizyjne opery mydlane (m.in. *Eastenders*), Festival Glastonbury oraz czasopisma takie jak: „The Face”, „iD”, „Dazed and Confused”<sup>4</sup>. Na innej liście brytyjskich symboli, skonstruowanej przez Jeremy’ego Foxmana, znalazły się ponadto: punk i DIY, ironia i Monty Python oraz dosadny język<sup>5</sup>. Elementy popkultury budowały brytyjską rzeczywistość, dlatego gdyby porównać sposób artystycznej wypowiedzi YBAs z tym, co w 1992 r. o potoczności pisała filozofka Jolanta Brach-Czaina, „brytyjskość” okazałaby się determinującym czynnikiem ich codzienności. Według Brach-Czainy „codziennność jest przezroczysta. Nie zostawia śladów. [...] Trzyma nas w przeświadczeniu, że nie tylko nie można jej uchwycić, ale i nie warto. [...] [Codzienności] doświadczamy w żmudnej, klejącej się, opłatującej nas krzątaninie...”<sup>6</sup>. Dlaczego artyści z YBAs raczej nie

mogliby utożsamić się z tekstem polskiej filozofki, pisany przecież na początku lat 90.? Po pierwsze, raczej obce było im wrażenie mdłej codzienności. YBAs byli przecież z pokolenia posthippisowskiego, a ich rzeczywistość to przestrzeń budowana na fundamentach wzniesionych przez rewolucję obyczajową lat 60. XX w. YBAs byli hedonistami, którzy zamiast „żmudnej krzątaniny” mieli „rave”. Po drugie, prace artystów takich jak: Tracey Emin, Sarah Lucas, Gillian Wearing, Sam Taylor-Johnson (dawniej Taylor-Wood), bracia Chapman czy Richard Billingham były kontrkrytyczne, egocentryczne i antyszlachetne. Poetyckość ustępowała mało subtelnyemu żargonowi popkultury, który był im bliższy od wysublimowanego języka artystów i filozofów, podnoszących powszedniość do rangi metafizycznego zjawiska.

Afirmując codzienność sztukę Młodych Brytyjskich Artystów można podzielić na trzy obszary najintensywniej przez nich eksplorowane. Będą to realizacje autobiograficzne i autorefleksyjne wykonywane np. przez Emin i Billinghama. Prace konkretyzujące trywialność oraz dzieła relacyjne analizujące kondycję codzienności, tworzone przez Wearing czy Taylor-Johnson. A także formy asamblażowe konstytuujące związki pomiędzy zwykłym przedmiotem a sztuką<sup>7</sup>, charakterystyczne dla twórczości Lucas, Emin oraz braci Chapman. Dla wszystkich tych obszarów kluczową okazała się figura amatora, na którą w kontekście codzienności zwracali uwagę Henri Lefebvre i Michel de Certeau, a także Anna Deuze, łącząc ją z działaniami asamblażystów. Siła tej figury tkwiła w jej bezwarunkowym poświęceniu się pasji oraz potencjale kreatywności i autentyzmu. Dla Deuze miała także właściwości antyinstytucjonalne, o których w przypadku YBAs można mówić wyłącznie z perspektywy ich wcześniejszej, niezależnej jeszcze twórczości<sup>8</sup>. W intrygującym kontekście wprowadzania codzienności w ramy sztuki, artysta amator zajmował się przede wszystkim doświadczaniem powszedniości, bez potrzeby jej uwznioślenia i metaforyzowania. Próby odkrywania magii zwykłego życia były dawno przebrzmiałe. Jak pisał Lefebvre, charakteryzowały one dekadencją postawę przełomu XIX i XX w., doprowadzając do przeintelektualizowania codzienności<sup>9</sup>. Young British Artists głosili powrót do spontaniczności, eksperymentu i antyprofesjonalizmu – aspektów, które obciążone teorią mogłyby zostać zupełnie sparaliżowane.

W maju 1994 r., podczas nowojorskich targów sztuki, odbywających się w Gramercy Park Hotel, Tracey Emin wykonała spontaniczny performance, nadejść żartobliwy ton snobistycznej imprezie. Jeden z jej haftowanych koców, zatytułowany *Hotel International*, został schludnie zaścielony na jednym z hotelowych łóżek i wystawiony na sprzedaż. Artystkę reprezentował Jay Jopling i jego galeria White Cube, a praca wyceniona została na 4 tysiące dolarów. Na marginesie warto wspomnieć, że pled został wykorzystany przez Emin jako forma jej curriculum vitae, przy jednym z pierwszych spotkań z Joplingiem, i miał zachęcić dealera sztuki do protegowania młodej artystki. W niedzielny poranek, podczas trwania imprezy Emin wśliznęła się pod własnoręcznie wyszywany koc, podczas gdy Jopling zajął miejsce na skraju łóżka. Wzbudzając zachwyt dziennikarzy, uśmiechnięci pozowali do zdjęć, reklamując pracę Emin, która stała się najbardziej popularną artystką pierwszej edycji *The Armory Show*, a Jopling jednym z bardziej rozpoznawalnych dealerów sztuki z Londynu. Dla reportera gazety „The Independent”, która przywoływała to wydarzenie w 2009 r., w artykule *Pop Life*, zdjęcie było symbolem nie tylko narodzin nowego fenomenu, znanego jako YBAs, ale przede wszystkim odzwierciedlało nastawienie młodych artystów wobec rynku sztuki i jego możliwości<sup>10</sup>. Otwierał on bowiem drzwi do realizacji zuchwałych, bezczelnych i narcystycznych pomysłów, opierających się często na aroganckich taktikach autopromocji. Sam Damien Hirst – czołowa postać YBAs – twierdził, że „istnieje tylko mała różnica między wystawianiem swoich prac w galerii sztuki a pojawieniem się na łamach magazynu czy udzieleniem wywiadu dla BBC”<sup>11</sup>. Hirst w swoich wielkoformatowych realizacjach, z których ikonyczną dla sztuki współczesnej stała się *The Physical Impossibi-*



SARAH LUCAS, 'SEVEN UP', 1991

*lity of Death in the Mind of Someone Living*, świadomie odchodził od uteorycznienia prac, na rzecz spektakularności i powrotu do dziecięcej ekscytacji. Jak tłumaczył: „nie warto intelektualizować trywialnych rzeczy wyjętych z codzienności”, i dalej: „podoba mi się sposób, w jaki ludzie piszą o mojej sztuce wykorzystując język popkultury”<sup>12</sup>. W latach 90. międzynarodowa scena artystyczna odczuwała potrzebę porzucenia awangardowego modelu artysty demurga i zastąpienie go wesołym antyintelektualistą. Był to moment, kiedy sztuka traciła swój krytyczny rezonans i była tak blisko potoczności, iż stawała się rozrywką<sup>13</sup>. Wyraźne dążenie sztuki najnowszej do egalitaryzmu wynikało również z rozdziwku między akademickim dyskursem, obecnym na brytyjskich uczelniach artystycznych, a realnymi zainteresowaniami studentów, których pociągały wykluczane dotąd z myśli akademickiej współczesne zjawiska kulturowe. U YBAs zmiana artystycznego języka wynikała z wyraźnego identyfikowania się z kulturą telewizyjno-tabloidową.

Pojęcie codzienności było zatem wzmacniane estetyką popkulturową, która charakteryzowała twórczość m.in. Richarda Billingham. W autobiograficznej serii zdjęć pt. *Ray's a Laugh*, wykonywanych w latach 1990–1996, Billingham dokumentuje domowe życie swojej rodziny, mieszkającej w Cradley Heath, w północnej Anglii. Boheterami są nadużywający alkoholu ojciec Raymond, matka Liz, uzelezniona od tytoniu i układania puzzli, oraz młodszy brat Jason, który jako nastolatek pozostawał pod doraźną opieką pomocy społecznej. Fotografie ukazują przypadkowe kadry z życia rodziny, żyjącej na bezrobociu w socjalnym mieszkaniu: posiłki przed telewizorem, małżeńskie kłótnie, stany upojenia Raya. Rodzinny portret Billinghamów jest reprezentacją angielskiej klasy robotniczej („ojciec pracował jako mechanik i odkąd pamiętam był alkoholikiem”<sup>14</sup>), której beznadziejna sytuacja socjalna była efektem ówczesnej polityki Margaret Thatcher, wymierzonej w model państwa opiekuńczego. Choć naturalistyczny efekt zdjęć bliski jest estetyce tabloidowej, która w zamierzeniu ma być agresywna i szokująca, Billingham tłumaczył, iż „jego intencją nie było prowokowanie, wywoływanie sensacji czy wykonywanie politycznych gestów, ale stworzenie prac na tyle wymownych na ile potrafił”<sup>15</sup>. Artysta stworzył więc serię odważną i bezpretensjonalną, w której brak – typowej dla prac o krytycznopolitycznej optyce – postawy roszczeniowej. Zamiast tego, zdjęcia, choć niosą za sobą

pokłady intymności i bęgaż psychologiczny, przepełnione są cierpko-gorzkim humorem. W warstwie formalnej przypadkowo zakomponowanych, nieostrych fotografii, wykonanych na najtańszych negatywach – odnajdujemy rękę amatora. Oczywistym odniesieniem dla antyprofesjonalnej estetyki i pamiętnikarskiego charakteru prac artysty byłaby sentymentalna dokumentalistyka Nan Goldin. Ważny pozostaje jednak kontekst brytyjski, dlatego widziałabym artystę również jako spadkobiercę twórczości Martina Parra, czy – starszej od Billinghama zaledwie o 8 lat – Corrine Day.

W otwarciu się na codzienność artystów z YBA warto wskazać jeszcze jedną ważną asocjacje. Lata 90. były okresem wzmożonego zainteresowania „tożsamością kulturową”, widocznego zarówno u teoretyków, ale także w sferze praktyki artystycznej. Przywiązanie do lokalności i tradycji alternatywnych, budowanych w Wielkiej Brytanii od lat 60., a także stworzenie przez YBAs artystycznego mikroświata na mapie Londynu lat 90. wpływały na ugruntowanie poczucia przynależności do konkretnego miejsca oraz umacnianie ich własnej tożsamości. Wątek tożsamościowy czytelny jest szczególnie u dwóch artystek – Sary Lucas i Gillian Wearing. U obu duże znaczenie ma także wybór medium, dzięki któremu wymykają się historyczno-artystycznemu paradygmatowi warsztatowej biegłości. Tym samym zaznaczają również swoje zainteresowanie postawą antyprofesjonalną, tak istotną z punktu widzenia badań nad codziennością. Seria fotografii *Signs that Say What You Want Them to Say and Not Signs that Say What Someone Else Want You to Say* (1991–1993) autorstwa Wearing należy do modelowych realizacji określanych mianem estetyki relacyjnej<sup>16</sup>. Koncepcja pracy ma swoje źródło w pragnieniu uprawomocnienia zainicjowanych przez artystkę działań „zwykłego człowieka” jako dzieła sztuki. Praca *Signs...* jest w konsekwencji zbiorem portretów przypadkowych osób, spotkanych przez Wearing w centrum Londynu, którzy na prośbę artystki zgodzili sfotografować się z komunikatem zapisanym przez siebie na białej kartce papieru. Wśród ponad 50 sfotografowanych osobistych manifestacji pojawiły się między innymi takie sentencje, jak: „I'm desperate”, „Help”, „My grip on life is rather loose”, „Wicked and wild” czy „Will Britain get through this recession?”. Cykl zdjęć stał się po pierwsze ciekawym studium mieszkańców stolicy, po drugie rodzajem projektu topograficznego, gdyż przez pryzmat różnych

postaw i typów postaci nakreślony został ogólny obraz Centralnego Londynu. Kluczowy dla pracy, poza kontekstem topograficznym, jest także wymiar etnograficzno-socjologiczny, jak również – ważny z perspektywy formalnej – aspekt dokumentalny. Jak zauważył Douglas Fogle, jest on fundamentem pracy, gdyż w jego ramach zachodzi zmiana w tradycyjnym ujęciu relacji między autorem a bohaterem dokumentu. Tą zmianą jest otwarcie formy dokumentalnej na negocjację między osobą przedstawioną a fotografem. Proces negocjacji nadaje zdjęciom charakteru konceptualnego – ich celem jest zapis refleksji, efemerydy, złapanie biegnącej w danym momencie myśli bohatera<sup>17</sup>.

Medium fotografii dla Wearing – artystki wykształconej co prawda w interdyscyplinarnym Goldsmith College, ale w czasie studiów skupionej przede wszystkim na tworzeniu obiektów rzeźbiarskich i instalacji – okazało się formą niezwykle podatną na eksperymenty. Już jako absolwentka, Wearing sięgnęła po kamerę video i aparat fotograficzny, nie będąc biegłą w tych narzędziach, ale dostrzegając w nich funkcjonalność oraz artystyczny potencjał, leżący w możliwości spontanicznego reagowania. Jej pierwsza praca video, z 1990 r., miała tzw. format *vox pop*, polegający na nagrywaniu krótkich komentarzy osób zapytanych o dany problem na ulicy i skupiała się na rejestrowaniu wypowiedzi japońskich turystów związanych z ich pobytem w Londynie. Praca – podobno nigdy nie wystawiona – była wprawką do paradokumentalnych realizacji artystki (w *Signs...* trudno nie zauważyć przecież powrotu do formy *vox pop*), poświęconych zwyktemu człowiekowi, przeciętnemu, anonimowemu bohaterowi – jak powiedziałby de Certeau. Także późniejsze prace artystki, jak np. *Take Your Top Off* (1993) czy *Confess All On Video. Don't Worry, You Will Be In Disguise. Intrigued? Call Gillian...* (1994), powracały do tematu codzienności, oddając miejsce osobistym, konfesyjnym narracjom i rekonstruując współczesną tożsamość Brytyjczyków.

Analogiczny do linii tożsamościowej, czytelnej w sztuce Wearing, jest dyskurs podjęty przez Sarę Lucas m.in. w cyklu kolaży z lat 1990–1992. Dla tych prac ważne okazały się odniesienia do przywoływanej już figury amatora, którą Lucas poszerza o wątek dywersyjny, związany z anarchizującą koncepcją *la perruque* zaproponowaną przez de Certeau w jego badaniach nad codziennością<sup>18</sup>. Kolaże wykonane zostały z wycinaków gazet, z których większość pochodziła z tabloidowego, bardzo absurdalnego i specjalizującego się w zdjęciach modelek w negliżu – „Sunday Sport”. Były to kompilacje niedorzecznych nagłówek oraz perwersyjnych zdjęć, uzupełnionych o krótkie artykuły o charakterze sensacyjno-kryminalnym. Prace *Fat*, *Forty and Fabulous* (1990), *Seven Up* (1991) czy *Great Dates* (1992) były nie tylko przewrotnym obrazem brytyjskiej kultury masowej, ale także, jak wskazywała Elisabeth Manchester, dotyczyły problemu powszechnej seksualizacji oraz wątpliwych preferencji estetycznych klasy robotniczej (jak wyraźnie zasugerowała Manchester – najszerszym kręgiem odbiorców gazety byli mężczyźni przedstawiciele właśnie tej klasy społecznej)<sup>19</sup>. Kompozycje były jednocześnie wczesną reakcją artystki na dominującą w szkołach artystycznych akademizację sztuki, która nawet w ukończonym przez nią, liberalnym Goldsmith College istniała pod postacią silnego umocowania w tradycji minimal artu i konceptualizmu. To właśnie ta antyprofesjonalna linia w twórczości Lucas rozpięta jest między inspiracją działaniami amatorskimi, fascynacją nieakademickimi środkami wyrazu, prowadząc ostatecznie do praktyk sabotażowych (*la perruque*). Stąd u Lucas zwrot w stronę tanich, łatwo dostępnych materiałów czy gotowych przedmiotów, które były źródłem najbardziej bezpośrednim i najsilniej umocowanym w codzienności i popkulturze. Postawa dywersyjna – według de Certeau – jest symptomatyczna dla zwykłego człowieka, który w mikroprzestrzeniach codzienności wymyka się kulturowym wzorcom, manipuluje nimi, a dzięki podstępom i taktynom oporu przechwytyje przedmioty, zawłaszczając przestrzeń i ich użycie<sup>20</sup>. Jeśli Lucas mówi zatem o potrzebie zerwania z tradycyjnymi formami sztuki, odrzucając

nawet dorobek awangardy, w tym duchampowskie pojęcie uwzniośłego ready made'u, to bliżej jej do antyintelektualisty, dywersanta przechwytyjącego fragmenty codzienności, niż artysty kreatora działającego w ramach ustalonego paradygmatu.

W 2002 r., w Museum of Contemporary Art w San Diego, zorganizowano grupową wystawę „Lateral Thinking. Art of the 1990s”. Ekspozycja miała na celu scharakteryzowanie sztuki minionej dekady, a hasłem wywoławczym był psychologiczno-filozoficzny termin „myślenie lateralne”. Według kuratorów określenie było tożsame ze specyfiką sztuki lat 90., z jej ukierunkowaniem na złożoność, multiwalencję i dwuznaczność, w których odbijał się także nastrój niepewności i tymczasowości, charakterystyczny dla końca wieku. Można więc uznać, że powrót do codzienności i trywialności rzeczy był przewrotem związanym z potrzebą odejścia od koncepcji rozwijanych w latach 80., w tym popularnej ówczesnie dekonstrukcji i alegorii. Perspektywa myślenia lateralnego („myślenia w bok”), które według kuratorów ekspozycji określało postmodernistyczną twórczość ostatniej dekady XX w., sugeruje również, że to pielęgnowana wtedy fraza *thinking outside the box* mogła determinować dostrzeżenie w codzienności potencjału wywrotowego<sup>21</sup>. Ponadto lata 90. wyznaczają w historii sztuki ważną cezurę, gdyż – jak pisze Dezeuze – wtedy właśnie w pojęciu codzienności dostrzeżono praktykę zbliżoną do procesualności asamblażu, który jako dziedzina artystyczna pozwalał na tworzenie nowych relacji między zwykłymi przedmiotami a sztuką. Wcześniej związek między dwoma kategoriami – codziennością i pokrewnemu asamblażowi brikolazem – przywoływał de Certeau, określając człowieka jako majsterkowicza, który manipuluje przestrzenią kulturową w celu odzyskiwania jej elementów. Do tej teorii odwoływało się także pojęcie estetyki relacyjnej Nicolasa Bourriauda, twierdzącego, że artyści w latach 90. przestali tworzyć utopie na rzecz budowania nowych przestrzeni, doświadczania codzienności i recyklingowania elementów kultury. Grupa Young British Artists, która zdominowała międzynarodową scenę artystyczną od połowy lat 90., mogła dlatego stać się podręcznikowym przykładem globalnych zmian w sferze kultury wizualnej i obyczajowości.

1. *The Everyday. Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, London 2008.

2. N. Papastargiadis, *Spatial Aesthetic: Art, Place and the Everyday*, Amsterdam 2010, s. 30.

3. Ibidem, s. 32.

4. *Art from the UK*, ed. K. Lauer, Ch. Meyer-Stoll, N. Schneider, M. Ikat, wystawy! 27 October 1997–28 February 1998/ 30 March – 2 August 1998, Sammlung Goetz München, Munich 1997.

5. J. Paxman, *Anglicy. Opis przepadku*, przeł. J. Mikos, Warszawa 2007, s. 39–40.

6. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992, s. 79.

7. A. Dezeuze, *Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life*, „Art Journal”, Vol. 67, No 1 (Spring 2008), s. 31–37.

8. W tym kontekście wspomnieć należy pierwsze niezależne wystawy organizowane w latach 1988–1990 przez Damiena Hirsta i grupę zaprzyjaźnionych artystów. Ekspozycje odbywały się najczęściej w poprzemysłowych przestrzeniach znajdujących się w południowej i wschodniej części Londynu, m.in.: „Freeze” (1988), „Modern Medicine” (1990), „East Country Yard Show” (1990).

9. H. Lefebvre, *Critique of Everyday Life*, przeł. J. Moore, London-New York 1991.

10. A. Akber, *Pop Life: Meet the stars of the New York and London art scenes*, „The Independent” 26 September 2009, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/pop-life-meet-the-stars-of-the-new-york-and-london-art-scenes-1792543.html> (06.11.2014).

11. L. Buck, *Kaleidoscope feature. Damien Hirst: „More Billingsgate than Boticelli...”*, BBC Radio 20.05.1995.

12. Ibidem.

13. K. Kłosiński, *Sarkazmy*, [w:] R. Barthes, *Mitologia*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 8.

14. R. Billingham, *Ray's Laugh*, <http://www.americansuburbx.com/2010/07/richard-billingham-rays-laugh.html>, (12.11.2014).

15. G. Williams, *Picture This: Strange Days*, [w:] *Strange Days. British Contemporary Photography*, ed. G. Williams, Ikat, wystawy! Ferrari Arte Contemporanea, Milan, September 18 – November 8, 1997, s. 9–25.

16. N. Bourriaud, *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Bielecki, Kraków 2012.

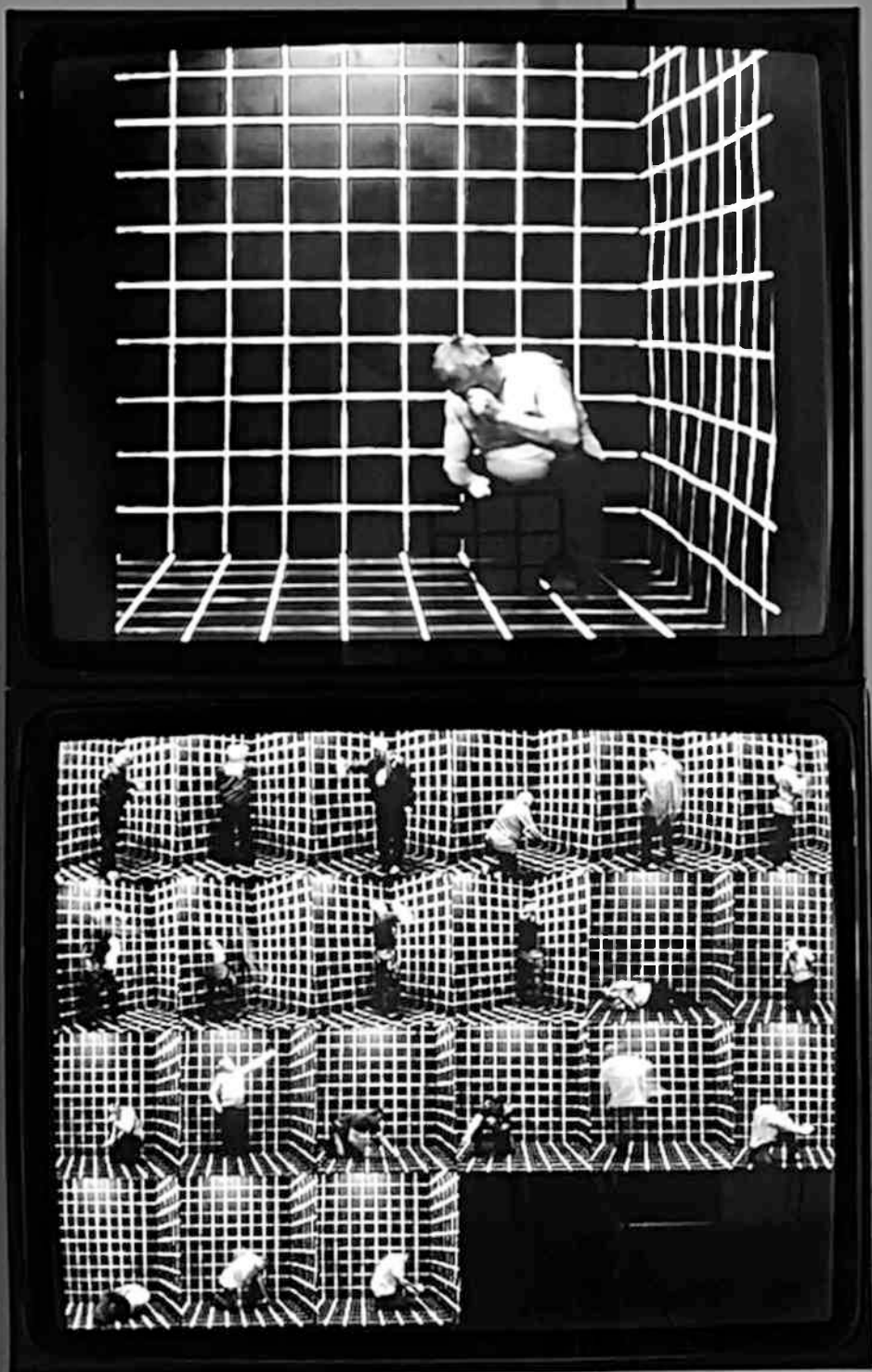
17. D. Fogle, *Interview with Gillian Wearing*, London 1995, archiwum The British Library (26.10.2014).

18. M. de Certeau, *Wynelekt codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008, s. 26–29.

19. E. Manchester, *Sarah Lucas: Seven Up*, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-seven-up-p78206/text-summary> (18.11.2014).

20. M. de Certeau, op.cit., s. 26.

21. *Lateral Thinking. Art of the 1990s*, ed. P.D. Kiyonom, Ikat, wystawy! Museum of Contemporary Art San Diego, September 16, 2001 – January 1, 2002, San Diego 2001.



MML STUDIO, JANIEC STOCZKI, 2019, FOT. JAROSŁAW BARTŁÓMIJCZAK, DZIĘKI WSPARCJI FINANSOWEJ FUNDACJI WYŁĘPA PRZEDSIĘWZIĘCIA

ANETA SZYŁAK

# O ZROBIENIU WŁASNEGO MŁOTKA

CURATOR-RUN

Nie, to nie jest tekst o tym, że osobie z młotkiem wszystko kojarzy się z gwoździem. Tylko o dochodzeniu do świadomości tego, co jest naszym narzędziem pracy, narzędziem, którego nam nie włożono do ręki, ale które należało samemu wykonać. Bo na początku go nie mieliśmy. Bo jego istnienie nie było bez nas możliwe. A które potem trzeba było jeszcze wyważyć, sprawdzić, użyć, zużyć. Narzędziem, które będzie potem poobijane, na trzonku poluzowane, rozklepane, spracowane. A tak jest szczególnie, gdy nasze cele nie dotyczą samej tylko sztuki i wzmacniania jej obecności. Gdy już nie widzimy sztuki tylko jako pola ściślej i uhistorycznionej specjalizacji. Ani też inwestycyjnej amplifikacji. Gdy obchodzi nas uwidocznianie niewidocznego. Gdy chodzi nam o poruszenie nieruchomego. Chodzi o to, by sztuka stała się ponownie naturalną częścią naszego życia i funkcjonowania, bo jest wiedzą i kompetencją, która jest zbiorową, często anonimową a nawet nieświadomą pracą wspólną, którą czasem animujemy, czasem uwidaczniamy, czasem formujemy a nawet transformujemy. I na końcu uwalniamy od siebie.

Kilka lat temu były stoczniovec opowiadał, że gdy zaczął chodzić na warsztaty w budynku, w którym obecnie znajduje się Instytut Sztuki Wyspa, każdy uczeń dostał na początek kawałek metalu, imadło i pilnik, którymi musiał wykonać własny młotek do dalszej pracy. Wydaje się to bardzo proste, ale uruchomiło to w owym momencie świadomość tego, że niewłaściwe wykonanie wpływa na to, co będzie się działo później. Co i jak będziemy robić. Kogo będziemy dostrzegać. Kto nas dostrzeże. Jaka relacja się wytworzy. Czego się nauczymy. Jak będziemy pracować, co po sobie zostawimy. Jeśli jesteśmy w stanie coś zostawić. Jeśli w ogóle to umożliwimy. Tak, własny młotek to nie tylko narzędzie, ale część uwarunkowania.

Po latach opowiedziałam o tym Arne Hendriksowi, jednemu z kuratorów edycji 2012 Alternativa, a on zaabsorbował tę anegdotę do swojej wspólnej pracy z Partizan Publik na wystawie „Materialność”. Wysłuzone młotki, pożyczone od stoczniowców, stały się częścią ich rekonstrukcji warsztatu Gasteva, tego samego, którego zajmowała optymalizacja ruchu robotnika, mająca pracującego na roli chłopą zamienić w efektywnego pracownika przemysłu. W rok później kolektyw MML Studio w swojej pracy *Taniec Stoczni* opracował fazy ruchu zapisane w ciele stoczniowca, który nie posiada już narzędzia, ale jego ciało wciąż jest nośnikiem tamtej choreografii.

Alte jednak to nie wyuczony gest robotnika, nie mechanika ciała doprowadzającego do perfekcji ruch w miejscu produkcji jest przedmiotem mojego namysłu. Interesuje mnie sam młotek. Jego ciężar, kształt, kancistość, spiczastość czy obłość. Jego trzonek, czasem smukły i lekki, czasem masywny. Jego dostosowanie do naszej ręki. Sprawność pochwytu. Jego zdolność (lub nie) do opracowania tego, co winno być opracowane. Praca MML Studio, wykonana w momencie, w którym stocznia znika powoli z mapy miasta, jest dla mnie też pracą o utracie narzędzia wypadającego z ręki. O narracjach, które niosły przez półtorej dekady artystów i kuratorów pracujących w stoczni.

Weszliśmy do stoczni nasączeni medialnymi obrazami, przyniesieni monumentalnym wymiarem miejsca. Przestrzenią politycznych manifestacji, przestrzenią kontroli reprezentacji. Ale tę dominantę skutecznie odmieniały kontakty z ludźmi. Choć teoretycznie wpuszczeni przez właścicieli terenów, to nie od nich dostawaliśmy prawo i zachętę do działania. Dostępu do miejsca nie bierzemy sobie, wypracowujemy go poprzez długotrwałe podtrzymywanie relacji. Jesteśmy nim obdarowani przez tych, do których to miejsce etycznie przynależy. Dopiero przekroczenie bramy stoczni, dopiero zostanie tu na noc, praca na okrągło, włączenie się, rozmawianie, kręcenie, rysowanie, zapisywanie, smakowanie tego, co rośnie, daje zro-

zumienie tego, czego nie da żadne historyczne uogólnienie, żadne medialne nagłośnienie, żadne muzealne utrwalenie. Nasz czas i czas ludzi, których spotkaliśmy.

Gdy w 2004 roku przygotowywałam pierwszy projekt o tytule *BHP*, założycielski dla Wyspy w Stoczni, zaprosiłam członków Fundacji 36,6, licząc, że będziemy wspólnie pracować ze stoczniowcami, że będziemy się teraz zbliżać w artystycznej ramie ze stoczniową społecznością, stawać się jej częścią. Jednak stało się inaczej. Janek Simon zaproponował pracę *Sześciodniowy tydzień* i on sam wraz z całym kolektywem zaczęli żyć według specjalnie skonstruowanego zegara pokazującego 26-godzinną dobę. Nagle zaczęliśmy się mijać w czasie – pracownicy stoczni pracujący w fordystowskim systemie pracy zmianowej, prekarni pracownicy pola sztuki o nielimitowanym i nieustającym czasie pracy oraz artyści pracujący i żyjący w określonym reżimie tej eksperymentalnej doby. Pokazało to dobitnie, że istotne jest nie tyle współdzielenie miejsca, co wydawało się tak oczywiste w stoczni jako przestrzeni symbolicznej i realnej, ale przede wszystkim współdzielenie czasu. Przynależność do jednego miejsca nie mogła zrealizować się jako wspólnota, bo nie był jej dany jeden czas.

Stało się to dla mnie wskazówką na następne lata. Podobnie jak *Manifest niecierpienia* Romana Dziadkiewicza i *Piosenka przy pracy* Zorki Wollny, która otworzyła nas, wraz z wcześniejszą *Subiektywną Linią Autobusową* Grzegorza Klamana (2002), na bardziej performatywne relacje z naszym społecznym otoczeniem. Wystawa także wskazała istotne kierunki programowe naszej organizacji, które były rozwijane przez lata, takie jak spojrzenie na wernakularne obiekty jako źródła alternatywnej ikonografii, stosunki pracy, historię opowiadaną, cyrkulację sensów symbolicznych i politycznych.

Dlatego, jak się wydaje, kierowały mną, nie zawsze zwerbalizowane, ale podskórnie obecne zasady działania. Po pierwsze zasada stosowności, i adekwatności. Odpowiedniość oznacza, że zajmujemy się nie dekorowaniem kontekstu ani też archeologią historycznych faktów, ale inhabitacją zastanej sytuacji. Zamieszkać w tej rzeczywistości, wypełnić jej szczeliny, jej strzępy, jej zranienia i otarcia było jedyną możliwą opcją.

Po drugie, zasada uważności i współobecności: słuchanie osób, które spotykamy. Nasłuchiwanie i uwidacznianie tych głosów, nawet, jeśli są nam politycznie obce. Ideologiczne dysonanse są częścią naszej kondycji a polifonizacja głosów naszym obowiązkiem.

Po trzecie, zasada relacyjności: miejsce nie jest nam należne, ale umożliwione poprzez brutalne relacje ekonomiczne, które dotykały ogromną rzeszę ludzi. Dlatego relacja z osobami i ze społecznościami jest cechą konstytutywną naszego namysłu. Ludzie, ich poglądy, ich siła, ich bezsilność, ich zezwolenie i otwarcie na to spotkanie są kluczem do naszego działania. Dlatego naszą rolą jest przejście z pola reprezentowania sztuki, relacji hierarchicznych opartych na wiedzy eksperckiej do bardziej splaszczonej zasady relacyjnego wzajemnego wpływu z bezpośrednim otoczeniem.

Po czwarte, krytyczność: nasza praca to badanie terenowe w środku organizmu, który badamy będąc też częścią jego choroby. Problemu roli sztuki w gentryfikacjach. Problemu prywatyzacji publicznego. Problemu zadłużenia. Problemu prekarności. Problemu bezrobotności. Więc, jak twierdzi Irit Rogoff w *Fieldwork in Visual Culture*, opiniujemy nie tylko sam organizm, ale też naszą w nim funkcję, która nie jest stała i podlega nieustającej transformacji i renegocjacji.

Po piątę: zasada zarzucenia estetyki, z jaką dotąd się utożsamialiśmy. Naszą rolą jest rozpoznawanie konstytutywnych elementów kontekstu, jego obecnych obrazów oraz próba propozycji innych, równoległych, pozwalających nam na nowy ogląd sytuacji. Otwarcie na obce nam dotąd kolory, struktury, materiały i formy.





AKADEMIA PRACY (WARSZTATY GATEVA) PARTYZAN PUBLIC, C. ENROSTEN, J. JANIAAT ME  
WSPÓŁPRACZ Z A. REMUNIKIEM, 2012, FOT. WZIEKI UPRAZDNIENI FUNDACJI WYSPA PODRĘS







OTWARTY OGRÓD, LONDON, 2014, FOT. JANUSZAW BARTKOWICZ, DZIĘKI UPRAWEJNIECI FUNDACJI WYSPA PROGRESS

Po szóste: zasada pragmatyczności. Konieczność zaangażowania się w negocjowanie procesów zmian, we wpływanie na organizację i estetykę naszego otoczenia, gdyż zbudowanie kompetencji w powyższy sposób zmienia naszą pozycję w zbiorowości i stawia nas niezależnie od naszej woli w takiej właśnie sytuacji. A więc także musimy przełamywać bariery pomiędzy sztuką a życiem, nie z powodu jakiegoś politycznego idealizmu, ale dlatego, że jesteśmy pod presją tego życia.

Naszym zadaniem nie jest unieruchomienie wszystkiego co pozostałe, zatrzymanie tego w miejscu i podwieszenie w czasie. Być może to, nad czym naprawdę trzeba pracować stale, to społeczne więzi miejsca. Konieczna jest w tym celu nieustająca aktualizacja sfery wizualnej, namysł nad materialnością miejsca, nad formą spotkania i możliwą wspólnotą. Aktualizacja naszej funkcji i roli tu i teraz. Nie możemy celebrować dobre i jasnej przyszłości, bo nie jest to dane jako uwarunkowanie. Musimy pozbyć się tego, co już wiemy, aby pozyskać wiedzę wynikającą z drobnych gestów życia codziennego. Ze wspólnej uprawy ogrodu, z rozmowy z sąsiadem o psie, z narzekania na stan ulicy. Michel de Certeau pokazuje, jak praktyka życia codziennego dynamizuje kulturę i zmienia rzeczywistość poprzez powtarzalność naszych czynności. I to ważne, by wziąć z niego przykład jak działać w ogóle, poprzez świadome stawianie kroków w codzienności jako ludzie, którzy zawodowo operują w kulturze. To, co przynieśliśmy ze sobą, kim jesteśmy, jest w nie mniejszej mierze ukształtowane przez nasze własne codzienności, przesączone się do pola naszej kompetencji i wreszcie działania.

Chodzi nie o to, abyśmy zajmowali się manifestowaniem kultury jako celebrowaniem klasowej odmienności, tylko operowali w aktywnych relacjach społecz-

nych. Wbijamy się w obecny kontekst, który być może nie jest oczywisty, być może jest niewidoczny a naszym zadaniem jest uwidocznienie go, podtrzymanie, uniesienie w tym właśnie momencie i miejscu. Odzyskiwanie miejsca, wyluskiwanie przestrzeni wspólnej, choćby tymczasowej, jak w Otwartym Ogrodzie, który rozumiem jak otwarty kod do kolektywnego przebywania w miejscu i czasie.

Michel de Certeau swoimi tekstami podminowuje kult eksperckości, która reprezentuje poniekąd zamrożoną wiedzę, interesuje go wiedza aktywna, wynikająca z użyteczności codziennego uzusu. Tworzymy więc coraz bardziej sytuacje i atmosfery niż dzieła. Ich funkcją jest upublicznienie i uwidacznienie. Wypracowywanie wspólnego czasu. Wypracowywanie nowej wspólnoty. Poszukiwanie relacji pomiędzy życiem a estetyką, bo tylko życie może czynić estetykę etyczną.

Jednak praca nad miejscem i zadaniem musi mieć jakiś kres. Rzeczywisty lub symboliczny. Deleuze pisze: „Zmęczona osoba jedynie wyczerpała możliwości wykonawcze, podczas gdy wykończona wyczerpała wszelkie możliwości. Bycie wykończonym to znacznie więcej, niż być zmęczonym. Osoba zmęczona nie może już dłużej wykonywać. Osoba wykończona nie może już dłużej umożliwić”<sup>1</sup>.

Narzędzie się wyrabia, zużywa, trzeba rozpocząć czynienie nowego narzędzia. Bo nic, nawet narzędzie pracy z mocnego materiału, nie jest obdarzone nieustającą gwarancją stałości.

<sup>1</sup> Gilles Deleuze, *The Exhausted. Essays Critical and Clinical*, Verso, London–New York 1988, s. 152.



# BTW

# BWA.

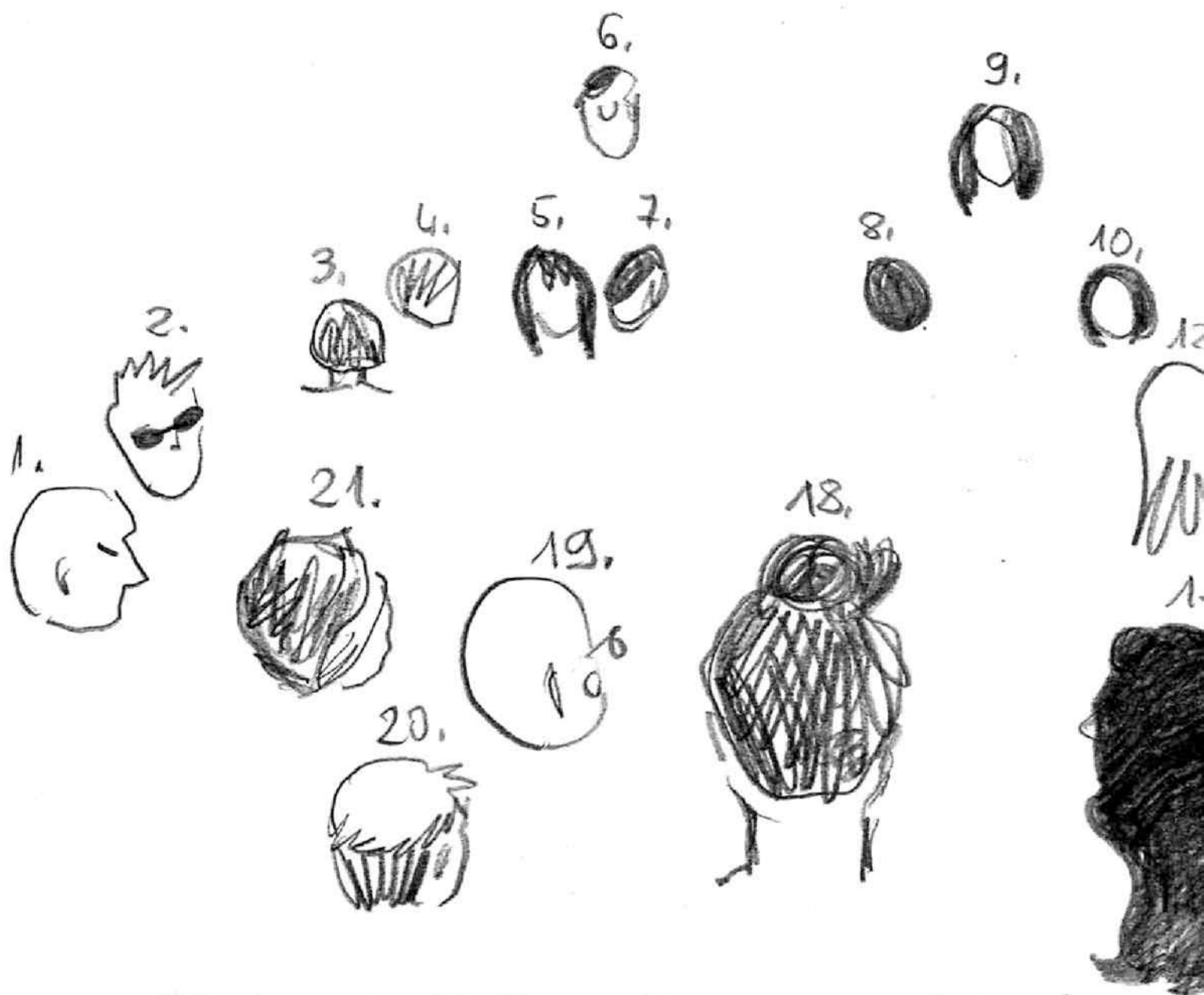
## POPLENEROWY RAPORT

EWA TATAR

Biuro Wystaw Artystycznych to nazwa funkcjonująca w PRL-u nadana powoływanym wówczas galeriom miejskim pokazującym sztukę artystów profesjonalnych. Centralne BWA od 1949 roku rezydowało w warszawskiej Zachęcie. Stopniowo powstawały oddziały wojewódzkie. W momencie pierwszej decentralizacji (1962), czyli przekazania administracji władzom lokalnym, działało 11 (Kraków, Katowice, Opole, Wrocław, Poznań, Szczecin, Gdańsk, Bydgoszcz, Łódź, Olsztyn oraz Stołeczne w Piastowie). Do końca lat 80. powstało kilkadziesiąt – w prawie każdym mieście wojewódzkim (w dwóch nie). W mniejszych ośrodkach w latach 70. delegatury przekształcano w samodzielne ośrodki. Wcześniej, bo w 1966 roku, utworzono Wydział Terenowy. Zajmował się nadzorem merytorycznym, czuwaniem nad sprawnym funkcjonowaniem całości, stymulowaniem rodzajów ewaluacji oraz artykulacji podobnych i różnych doświadczeń, jakim były zjazdy kierowników. Udawało się to do wczesnych lat 90. Wówczas sieć się rozpadła. Obok zmian systemowych i ekonomicznych następowała wówczas zmiana kadry. Dawne BWA działają dziś głównie jako galerie miejskie, czasami włączone są w większe struktury o charakterze centrów kultury.

Obecnie nazwę BWA nosi kilkanaście placówek wystawienniczych z dawnej epoki oraz jedna komercyjna galeria warszawska (inna przyjęła skróconą nazwę Biura Wystaw). Część instytucji po perturbacjach z nazwą wróciła do skrótu. Przeglądając tylko te aktualne oraz patrząc na ewolucję logotypów, możemy pisać historię estetyki polskiej transformacji, ale także śledzić rekonstytucję tożsamości każdego z ośrodków. Najczęściej (obok nazw ze skrótem BWA) występują takie, w których stawia się na sztukę albo na miejsce (galerie sztuki współczesnej, sztuki; galerie + przymiotnik od nazwy miasta – wiejskie BWA przestało istnieć w 1987 r.). Najbardziej fantazyjne nazwy to te militarne – odwołują się do poprzednich funkcji lokalizacji lub mało wyrafinowanych skojarzeń architektury siedziby.

Czym zajmowały się BWA? Oczywiście działalnością wystawienniczą. Poza nią animacją lokalnych środowisk artystycznych, współpracą w obrębie sieci, współpracą międzynarodową, upowszechnianiem plastyki. W ramach szeroko zakrojonych akcji oświatowych organizowano np. Turniej Wiedzy o Sztuce dla regionalnych drużyn młodych amatorów. Dużo było wystaw edukacyjnych z planszami tworzonych do ośrodków kultury i świetlic. Ze względu na prawie zupełny zanik takich inicjatyw ważne wydają się plenery – rodzaj ówczesnych rezydencji dla artystów, salony wiosenne, jesienne..., czyli przeglądy dokonań plastyków z okręgów (np. krakowska Rzeźba Roku Polski Południowej). Ciągłe istnieją zainicjowane kiedyś imprezy (często o międzynarodowym zasięgu) poświęcone poszczególnym mediom (np. architekturze wnętrz i grafice w Krakowie, pastelom w Nowym Sączu, srebru w Legnicy, ilustracji w Żamościu, malarstwu w Bielsku-Białej). Do najciekawszych zaś trzeba zaliczyć wydarzenia kuratorowane, związane z pewnymi rodzącymi się na oczach uczestników sympozjów ideami, jak zainicjowane przez Mariana Szpakowskiego i realizowane przez Muzeum Okręgowe wraz z BWA zielonogórskie Złote Grono, szczególnie edycje skoncentrowane wokół environment (1967) czy działań efemerycznych (1969). Dużo jest wystaw związanych z tendencjami w sztuce. BWA kształtują wówczas scenę artystyczną, będąc nie tylko salonem wystawowym. Pozostają w kręgach sztuki tradycyjnej, czasem z lekkim marginesem awangardy. W następnej dekadzie ustępują pola galeriom autorskim. Po stanie wojennym tracą ponadlokalne znaczenie. Zjazdy



PLENER BWA W LICZ



dyrektorów odbywają się jeszcze w latach 90., ale BWA pozostają najczęściej poza rytmem wydarzeń w sztuce. Wyjątki to np. okres krytyczno-instytucjonalny Bunkra z wystawą o konceptualnym Kantorze.

Co zostało z tkanki BWA dzisiaj? Na to pytanie chcieliśmy poszukać odpowiedzi, przygotowując program Pleneru. Odbył się we wrześniu w BWA w Tarnowie. Przede wszystkim trzeba było się poznać. Do udziału w wydarzeniu zaprosiliśmy wszystkie instytucje z dawnej sieci, jakie udało nam się odnaleźć (w archiwach Zachęty ślady urywają się w 1988 r., kiedy to powstaje ostatnie, i w 1992 r., kiedy to różne Biura i ich pracownicy protestują przeciw likwidacji przez władze lokalne jednego z wielu zamkniętych po transformacji), ale także powstałe już po 1989 roku galerie miejskie. Przyjechała połowa, a szklanka nie okazała się w połowie pusta. Już sam przegląd tego, czym zajmują się poszczególne placówki, jaką dysponują infrastrukturą, jakie mają budżety, z jakimi problemami muszą sobie radzić, okazał się bardzo emocjonującą częścią spotkania. Problemy lokalowe niektórych ciągle przypominają te z ankiety przeprowadzonej w połowie lat 70. przez CBWA, a absolutnym hitem jest marmurowa podłoga w burbeżowym, tzw. salceson dominujący swoją estetyką całe wnętrze. Niektóre instytucje, jak Bydgoszcz, Częstochowa, Zielona Góra, Katowice czy Kraków, dysponują wybudowanymi w latach 60. specjalnie dla nich pawilonami, inne na przestrzeni lat wywalczyły sobie u lokalnych władz i zaadaptowały na swoje potrzeby ciekawe przestrzenie (we Wrocławiu jest galeria w bloku mieszkalnym). Instytucje czasem mają po kilka siedzib (Szupsk), czasem związanych z różnymi aktywnościami (np. Wrocław, Legnica). Nie istnieją już dawne delegatury czy zamiejscowe oddziały, czasem powstały z nich samodzielne instytucje, które świetnie sobie radzą (np. Olkusz). Zaskakujące są w 20 lat po procesach Katarzyny Kozyry problemy z cenzurą niektórych ośrodków. Imponuje pasja, z jaką prowadzone są akcje edukacyjne, kierowane głównie do dzieci i młodzieży, a coraz częściej do seniorów i publiczności dorosłej. Martwi brak pozawiekowych kryteriów w ich kształtowaniu.

Choć rozdziałem zamkniętym jest animowana odgórnie sieć współpracy, to istnieją nadzieje na jej oddolne odnowienie (w przyszłym roku wrześniowe spotkanie w Ustce). Rzadkością jest wymiana wystaw pomiędzy galeriami czy koprodukcje. Wiąże się to na pewno z autorskimi sposobami prowadzenia instytucji i różnych sieci kontaktów. Przy ciągłym niedofinansowaniu (w trakcie spotkania padła jedna deklaracja satysfakcji budżetowej!) być może byłoby to dobre rozwiązanie. Oczywiście nie wszystkie galerie będą taką wymianą zainteresowane. BWA różnią się od siebie: część płynnie włączyła się w nurt współczesnej sztuki, część ma nastawienie regionalne. Jest dużo różnic, ale ważniejsza wydaje się potencjalna wspólnota doświadczeń i interesów.

---

W bardzo nieoczywistych miejscach żyją pasjonaci potrafiący pozyskiwać publiczność i finanse na swoją działalność. Czy to w formie sponsoringu konkretnych wydarzeń (Płock) czy też kwest publicznych (Miechów). Oczywiście, w trakcie pleneru pojawiły się też kwestie problematyczne, jak płacenie artystom za ich pracę czy też kwestie własności prac po plenerach finansowanych przez galerie. Na pewno w przyszłości wymagać będą gruntownego przedyskutowania i nowych rozwiązań.

Wróćmy jeszcze do programów. Wśród szeroko zakrojonych rozwiązań najciekawsze efekty dają te, które stawiają na lokalną tożsamość, wychodząc od spraw swego otoczenia. Czy to będzie przemysłowe i modernistyczne dziedzictwo miasta (Tarnów), galicyjska multikulturowość (Nowy Sącz), przygraniczne przenikanie się kultur (Białystok, Przemyśl), poprzemysłowa katastrofa ekologiczna i jej skutki (Bytom), awangardowa przeszłość instytucji (Zielona Góra), a czasem nawet jej twórców (Wrocław), czy też bieżące doświadczenia związane z sytuacją polityczną wokół instytucji (Poznań), postawienie na przebadany detal, wokół którego kształtuje się program wydarzeń, jest gwarancją sukcesu z bardzo prostego powodu: generujemy nową jakość i dbamy o dziedzictwo kulturowe, przy okazji mamy szansę na eksperyment w zakresie realizacji działania.

Właśnie od kategorii otoczenia i komunikacji (w toku dyskusji okazało się, że to właśnie publiczność dla działających na prowincji jest najważniejsza) postanowiliśmy wyjść, budując program zjazdu. Wszystkie warsztaty, spotkania i spacer miały charakter integracyjny. Zależało nam, aby mówiąc o tym, w jaki sposób pracujemy w przestrzeni instytucji, w jej najbliższym otoczeniu kształtując je sztuką, zwracać uwagę na to, jak wyciągać rękę do widza amatora i widza profesjonalisty, zaskakiwać go i zaciekawiać. Swoimi narzędziami dzielił się z nami także obecni na plenerze artyści. Najważniejszy z punktu widzenia odbudowy sieci okazał się warsztat Stowarzyszenia Inicjatyw Twórczych Ę, pociągnięty przez nas miesiąc później w Zachęcie. Miał służyć otworzeniu się uczestników i wymianie doświadczeń, a także burzy mózgów na temat roli, jaką współcześnie mogą pełnić BWA (tytuł tego artykułu pochodzi z krótkiej ankiety wówczas przeprowadzonej, skróć tak właśnie skojarzył się jednemu znajomemu). Analizowaliśmy nasze nadzieje i obawy związane z zacieśnieniem współpracy. Każdy deklarował także, co mógłby do niej wnieść, a czego oczekiwałby od takiego organizmu. Ustalono priorytety na przyszłość – wspólne działania wokół kluczowych dla galerii zagadnień. Pierwszy to wprowadzenie w programie nauczania obowiązkowej lekcji w BWA, na początek 1 (słownie: jednej) w roku szkolnym. Drugi – zorganizowanie spotkań nie tylko pracowników instytucji, ale także przedstawicieli władz miast, w których działają galerie. Plus regularne spotkania, bycie w kontakcie, wymienianie inspiracji i doświadczeń.

---

PLENER BWA. OGÓLNOPOLSKI ZJAZD PRACOWNIKÓW INSTYTUCJI TWORZĄCYCH DAWNĄ SIĘĆ BWA Z UDZIAŁEM ARTYSTÓW I EKSPERTÓW, TARNÓW 18–20.09.2014. KURATORKI: EWA ŁĄCZYŃSKA-WIDZ, EWA TATAR. ORGANIZATOR: BWA W TARNOWIE. DOKUMENTACJA RYSUNKOWA: POLA DWURNIK. WARSZTATY PROWADZILI: TOMASZ BERSZ, HONORATA MARTIN, MUZEUM SZTUKI NOWOCZESNEJ W WARSZAWIE / PARK RZEŻBY NA BRÓDNIE (KATARZYNA KARWAŃSKA, SZYMON MALIBORSKI, KAROLINA ŻYNIĘWICZ), KRZYSZTOF SKOCZYŁAS I ALEKSANDRA JACH, STUDIO CZOSNEK (TYMEK BOROWSKI, RAFAŁ DOMINIK, KATARZYNA PRZEWIŃSKA), GRZEGORZ SZTWEIERNIA, TOWARZYSTWO INICJATYW TWÓRCZYCH Ę (AGATA NOWOTNY, ZUZA SIKORSKA).

**PROJEKT DOFINANSOWANO ZE ŚRODKÓW MINISTRA KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO ORAZ MIASTA TARNOWA.**



**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

**redakcja i korekta:**

Ewa **DAWIDEJT-DROBEK**

**projekt, opracowanie graficzne,**

**skład, łamanie:**

Patrycja **KUCIK**  
design@galeriaopole.pl

**koncepcja okładki:**

Zespół redakcyjny

**druk:**

Zakład Poligraficzny **SINDRUK**

**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

