



artpunkt

#24

KWIECIEŃ

ISSN: 2080-1785



NA OKŁADCE:
IZA TARASEWICZ
THE MEANS THE MILIEU
OBJECTIF EXHIBITIONS, 2014
FOT. ISABELLE ARTHUIS



HOT OR, OH....., SO NOT / SZTUKA I POLITYKA
W LATACH 2000. CZ. 1 02
Ewa Tatar

PISANIE O ESTETYZUJĄCYM GEŚCIE, KTÓRY
ODRÓŻNIA NIELUBIENIE SIEBIE OD „NIELUBIENIA SIEBIE” 05
WOJCIECHA BĄKOWSKIEGO
Stach Szablowski

IM WIĘCEJ PODRÓŻUJĘ, TYM LEPIEJ WIDZĘ, JAK BARDZO
ODKLEJONY OD RZECZYWISTOŚCI I NIEDOSTĘPNY DLA OSÓB 18
Z ZEWNĄTRZ POTRAFI BYĆ ŚWIAT SZTUKI
z Alicją Rogalską rozmawiała Agnieszka Dela-Kropiowska

NOWY DUCH / IZA TARASEWICZ ENERGIA I MATERIA / 28
PENERZY DUCHA CZ. II
Przemysław Chodań

„O NIEJ” / MIŁOSNY PERFORMANCE TERESY GIERZYŃSKIEJ 38
DLA EDWARDA DWURNIKA
Zofia Krawiec

READ AND DIE / AESTHETICS OF CONTRACT/CONTRACT 44
OF AESTHETICS COPYRIGHT VS COPYLEFT
Agnieszka Grodzińska

CZY ZNAJĄ PAŃSTWO...? / KOCHAMY POLSKIE SERIALE 52
Aleksander Hudzik

EKSPERYMENTALNI TANCERZE I ROMANTYCZNI NAUKOWCY 54
Gabriela Karolczak



Hot or,
oh....,
so not

SZTUKA I PO- LITYKA W LA- TACH 2000. CZ. 1

Ewa Tatar

Spółeczeństwo jako jedno wielkie dzieło sztuki, w którym każdy może partycypować, aktywnie je przekształcając, sztuka i nauka jako przestrzeń eksperymentu zmieniająca globalną świadomość i demokratyzująca środowisko, w którym żyjemy, czy wreszcie organiczność wypracowywanej sztuką zmiany – to tylko kilka wątków ze złożonego programu rzeźby społecznej Josepha Beuysa, klasyka sztuki zaangażowanej. Beuys to w polskim kontekście wyjątkowo ważna postać. Na chwilę przed wybuchem stanu wojennego ten były żołnierz Luftwaffe wysłał do Muzeum Sztuki w Łodzi *Polentransport*, czyli kolekcję swoich dzieł sztuki zanurzonych mocno nie tylko w rozumianej organicznie inżynierii społecznej, ale także w biografii artysty i gęstej na linii polsko-niemieckiej historii XX wieku. Jego koncepcje inspirowały Anetę Szylak i Agnieszkę Wołodźko tworzące program edukacyjny pierwszej po transformacji z taką mocą działającej oddolnie w swoim otoczeniu CSW Łaźnia w Gdańsku, budowały charakter CSW Kronika w Bytomiu od czasu objęcia tej instytucji przez Sebastiana Cichockiego czy rezonują do dziś w kuratorowanym przez niego Parku Rzeźby na Bródnie. Czy Beuys miał bezpośredni wpływ na polską sztukę? Na pewno zza żelaznej kurtyny pielgrzymowali do niego tak różni artyści, jak duet KwieKulik i Edward Dwurnik, a łódzkie muzeum przez całe lata 90. organizowało objazdowe wystawy jego sztuki pielgrzymujące do mniejszych ośrodków, jak byłe BWA w Bielsku-Białej (kurator: Jarosław Lubiak). To wpływy pośrednie, na pewno wielu twórców na różnych poziomach zdecydowało się budować rzeźbę społeczną, mnie interesować będzie przede wszystkim samo zaangażowanie artystów i to, w jaki sposób ewoluowało na przestrzeni trzech dekad po transformacji.

Lata 90. w polskiej sztuce upływały pod znakiem ciała i zogniskowanego głównie wokół niego, krytycznego spojrzenia na relacje społeczne, z natrętnym wręcz cytowaniem dzieł Michela Foucaulta Dekadę tę symbolicznie otwiera dyplom Katarzyny Kozyry pt. *Piramida zwierząt* (1993), a zamyka *Pasja* (2001) Doroty Nieznańskiej. Obydwu pokazom (w gdańskiej Łaźni i gdańskiej Wyspie) towarzyszyły procesy sądowe:

o znęcanie się nad zwierzętami oraz o obrazę uczuć religijnych. Ten ostatni zamknął pewien etap w polskiej historii sztuki związany z określonym sposobem rozumienia sztuki jako zaangażowanej. Nie oznacza to jednak, że polityczność zniknęła z dyskursu. Odeszła od reprezentacji na rzecz (fakt, obecnego wcześniej choćby w *Olimpii* czy *Święcie wiosny* Kozyry) przeżycia (albo afektu, ale o tym kiedy indziej), ale wprowadziła także funkcjonalizm związany z używaniem czy praktykowaniem teorii.

Ciekawym przykładem mogą być uprawiane przez Julitę Wójcik i Paulinę Ołowską performans i instalacja w przestrzeniach publicznych, w tym instytucjach kultury, i ich społeczna recepcja – o czym zaraz. Najpierw o nowym, praktycznym i uśmiechniętym feminizmie, który zastąpił zero-jedynkowe przepracowywanie stereotypów związanych z płcią, seksualnością i ich reprezentacją, a zapoczątkował (lub też przypomniał) trend rozumienia feminizmu jako kreowania przestrzeni dla ekspresji artystycznej. W 2000 roku w prywatnym mieszkaniu w Sopocie artystki zorganizowały *Marzenie prowincjonalnej dziewczyny* (2000). Artystki poznały się jeszcze w latach 90., w silnie zmaskulinizowanym trójmiejskim środowisku artystycznym, i – jak opowiadała mi Paulina – postanowiły zrobić coś razem tylko dlatego, żeby zaakcentować inne spojrzenie na takie zagadnienia, jak współpraca, tworzenie, instytucja sztuki. Wszystko to z akcentem na humor i lekkość, ulotność i tymczasowość, bycie tu i teraz. Stąd też ironiczny tytuł wskazujący na wyprowadzenie sztuki z centrum – Polski i Trójmiasta, gdzie najważniejsze wydarzenia i instytucje skupione były wówczas w Gdańsku, na prowincję, i z przestrzeni dla niej przeznaczonej do przestrzeni domowej, wręcz intymnej, gdzie o sztuce nie trzeba mówić wielkimi literami. Wydaje mi się, że akcja ta może być także traktowana jako pionierska ze względu na wskazanie na kategorię dziewczynstwa, które rozumiem jako bardzo świadome feministycznie ironizowanie na temat tego, w jaki sposób poprzednie pokolenie krytyczek i artystek feministycznych definiowało kobiecość, odrealniając kobietę jako podmiot, uniwersalizując ją, jej doświadczenie i pragnienie, co było cechą charakterystyczną większości feministycznych działań w Polsce przed 2000 rokiem. Owo dziewczynstwo, podszyte świadomie projektowaną infantylizacją i naciskiem na zabawę, w moim odczuciu jest przełoże-

niem akcentów z mówienia na działanie i z zewnętrznego spojrzenia na utożsamienie się. Kolejnym novum jest przeniesienie akcentu z wydarzenia – uzależnionego zawsze od kulturowo ważnego oka widza i wyczekiwanego momentu kumulacji energii oraz zmiany jej kierunku na zwyczajność – „to, co zawsze” – jakby barman zapytał swojego stałego klienta, na ciągłość jako strefę zaangażowania i użytkowania.

Mniej czysto afirmatywną, a bardziej analityczną perspektywę związaną z przestrzenią sztuki, konkretnie jej wyszukiwaniem jako gotowych miejsc potrzebujących jedynie zmapowania w celu efektywnego zarysowania ich sensów, potencjałów i problemów, proponowała Joanna Warsza. Podobnie jak *Marzenie*, każdą z propozycji, rozłożoną na cykle spotkań wnoszących kolejne problemy, rozgrywała na styku praktyki artystycznej i kuratorskiej. Także jej perspektywa przenosi ciężar z cytowania i reprezentacji na używanie teorii. Używanie czy też użytkowanie to zarówno aktywizacja funkcji samej przestrzeni, jak i inicjatywa, która udaremnia tę funkcję. Sam czasownik nie odnosząc się do kolektywu użytkowników, jak pisze Stephen Wright, zakłada w sobie wielość, a w formule nawiązującej do DIY – *UIT (use it together)* wydaje się być jedyną drogą, by zaprosić użytkowników do świadomego opierania się na społecznym wymiarze użytkowania.

Warsza jest autorką między innymi cyklu realizacji pod wspólnym tytułem *Stadion X* (2008) analizującego na przykładzie przeznaczonego wówczas do wyburzenia Stadionu Dziesięciolecia – zbudowanego na gruzach zburzonej w trakcie II wojny światowej Warszawy figurę ruiny, symboliczną tkankę tego miasta, historyczne, polityczne i społeczne uwarunkowania jego przestrzeni, poprzez branie na warsztat bezpośrednich składowych miejsca, tych fizycznych, wypartych z przestrzeni dyskursu ze względu na zmianę pierwotnej funkcji miejsca. Za Walterem Benjaminek porównuje akt pamiętania z doświadczeniem zwiedzania architektury i proponuje szereg akcji i spacerów performatywnych wokół obiektu. I tak botanicy badają florę stadionu, a artysta odtwarza w kulturowej próżni moment świetności miejsca. Badania naukowe przeplatają się z fabulacją (główna funkcja pomnika według Deleuze’a i Guattariego), czego najciekawszym przykładem było pio-

niemieckie teatralno-antropologiczne studium dotyczące życia mniejszości wietnamskiej w stolicy Polski. Korzystając z siły spotkania i żywej (tym samym plastycznej) opowieści oraz możliwości aktywizacji tak publiczności, jak i samych użytkowników stadionu działaniem performatywnym, wpisując całość w strukturę wędrówki, Warszawa proponowała *Podróż do Azji* (2006; nagrodzoną Wdechą jako wydarzenie roku w plebiscycie dodatku do „Gazety Wyborczej” – „Co jest grane”). Spacer akustyczny (po największym jarmarku tej części Europy), podobnie jak inne działania na terenie stadionu, wprowadzały widza w obręb mitu, rozbrajając go tylko w szczelinach, bardziej zaś rozpylając jego magię i służąc poznaniu. Rozgrywały się na pograniczu świata prawdy (reprezentowanego przez obiektywne badania naukowe, ale też prawdy subiektywnych opowieści) i fikcji (wspomnianej już fabulacji i – tak tu też – siły indywidualnego spojrzenia). Najbardziej znanym mi przykładem radykalnej użytkologii, ale też inicjatywą z zakresu UIT jest rewitalizujący funkcjonalizm działających użytków, ale także prowadzący zagadnienia estetyki do polityki zdających się pozostawać poza nią ruchów miejskich, długofalowy program realizowany w Warszawie i we Wrocławiu – „Bazaristan” artystki i architektki Aleksandry Wasilkowskiej (wspierała w kampanii wyborczej w 2014 roku na stanowisko prezydenta miasta Warszawy startującą z ramienia Zielonych Joannę Erbel). To laboratorium łączące sztukę, architekturę i ekonomię zainicjowano w 2013 roku we Wrocławiu, a przemyślenia struktury społecznej miejsca kontynuowano w dużo bardziej zaawansowanej formie od 2014 roku na Bazarze Różycy w Warszawie.

Propozycje Wasilkowskiej to najciekawsze współczesne działania w przestrzeni publicznej, wróćmy jednak do intelektualnej atmosfery poprzedniej dekady. Podobną grę praktyczno-teoretycznego zaplecza, ale bez nacisku na użytkowanie i funkcję, wyczuwamy tam niejednokrotnie, choć brak podejmowanym działaniom zainteresowania skutkiem społecznym (o czym pisał w swoim głośnym manifestie Artur Żmijewski). Oscylują one bardziej w obrębie artykulacji napięcia czy też jego sublimacji. Jedną z ciekawszych inicjatyw tego typu była zrealizowana w ramach pobytu studyjnego w Galerii Kronika w Bytomiu jako neon na rotundzie budynku Bytomskiego Centrum Kultury praca Anny Niesterowicz. Oparte na ambiwalentnej dwuznaczności sformułowania hasło *Polska część Śląska* (2005)

wprowadza do przestrzeni publicznej jako przestrzeni debaty o tym, co wspólne, wypartą z powszechnej świadomości, ale działającą jako podskórne napięcie kwestię tożsamości – rozproszoną w przywoływanych wyżej pracach. Niesterowicz zwraca uwagę na językowe ustrukturyzowanie rzeczywistości i sposoby produkcji narracji historycznych, porusza problem ksenofobii i związanych z nią lęków, opresyjności kategorii narodu i analizuje przejawy przemocy symbolicznej. Jej działanie obok polskiej trylogii Yael Bartany widziałabym jako rodzaj pogranicza zmieniającego się paradygmatu polityczności w polskiej sztuce. Obydwie pozostają w obrębie dekonstrukcji, przy czym Niesterowicz jedynie sygnalizuje problem, a Bartana idzie dalej. Oddając się futurystycznej fabulacji powrotu wypartego, czyli nieobecnych w polskiej kulturze Żydów, kontynuuje tym samym przekształcającą się, ale jednak ciągłą, w sensie stale obecną, debatę intelektualną prowadzoną przez liberalnych i lewicowych badaczy (m.in. Marię Janion, Ankę Grupińską, Teresę Torafską czy wreszcie Jana Tomasza Grossa). Jej filmy, w których główna twarz polskiej młodej lewicy z ruin kosmopolitycznej Warszawy (Stadionu Dziesięciolecia) sama będąc duchem nawołuje duchy umarłych do powrotu do sfery symbolicznej czy młodzi osadnicy na zgłiszczach dawnego żydowskiego miasta budujący kibuc będący zaczątkiem nowej dwukulturowej państwowości wprowadziły pewną lekkość do debaty, ale przede wszystkim ją sprofanowały. Sprofanować według Giorgio Agambena to „przywracać powszechnemu użyciu wszystko, co zostało oddzielone i przeniesione w sferę *sacrum*”. Zmuzeifikowany problem zyskał nową fizyczność i nową widoczność w kontekście czysto politycznym, gdyż Bartana to pierwsza niepolska reprezentantka Polski na Biennale w Wenecji (2011, kuratorzy: Sebastian Cichocki, Galit Eilat), czyli cała „sprawa” polsko-żydowska była legitymizowana przez Państwo Polskie (w 2011 roku) – zazwyczaj uchylające się od odpowiedzialności w kwestiach Zagłady i późniejszych polsko-żydowskich czy polsko-izraelskich napięć, np. w 1968 roku. CDN

Inspirowałam się książką Stephena Wrighta *W stronę leksykonu użytkowania*, wydaną jako numer #9 magazynu „Format P” przez Fundację Nowej Kultury Bęc Zmiana (2014). W kolejnym odcinku wystąpią: Goshka Macuga, Anda Rottenberg oraz ponownie Julita Wójcik i inni.

Stach Szablowski //////////////////////////////////////

Pisanie o es- tetyzującym goście, który odróżnia nielu- bienie siebie od „Nielubienia sie- bie” Wojciecha Bąkowskiego

To się nagrywa chyba tylko jak śpiewam

Tańcz!

No,

bo tak to nic nie ma

Niwea, Tańcz,

słowa Wojciech Bąkowski

NIELUBIENIE SIEBIE

Zaczniemy od głowy. To właściwie nawet nie głowa, lecz tylko jej sugestia. Schematyczny model czaszki z białego tworzywa. To głowa bez twarzy, ale ma za to głos, który należy do Wojciecha Bąkowskiego. A nawet dwa jego głosy.

W modelu głowy Bąkowskiego zamontowane są głośniki – dwa ośrodki artykulacji. Jeden umieszczony jest w miejscu mózgu. Drugi w miejscu aparatu mowy – czyli w buzi. Podobnie jak w głowie każdego człowieka, w tej należącej do Bąkowskiego rozbrzmiewają dwa głosy – ten słyszalny dla wszystkich, którym się mówi, i drugi, bezdźwięczny głos wewnętrzny, którym się myśli.

W modelu głowy Bąkowskiego te dwa głosy pozostają w niezgodzie. Głośnik umieszczony w ustach odtwarza fragment wywiadu radiowego. Artysta udzielił go po pijanemu. Kiedy na trzeźwo odsłuchał zapis rozmowy, z zażenowaniem odkrył, że opowiadał pretensjonalne bzdury. Przeżył wówczas doświadczenie, którego mało komu z nas oszczędzono. Chodzi o przykry dysonans między głosem zewnętrznym i głosem wewnętrznym – moment, w którym wstydzimy się swoich słów. U Bąkowskiego umieszczony w miejscu mózgu głośnik, reprezentujący głos wewnętrzny, przedrzeźnia słowa wydobywające się z ust. Sztydzi i zagłusza. Praca nazywa się *Nielubienie siebie*.

Przywołuję obraz (i dyskurs) *Nielubienia siebie* (2011) we wstępie do uwag na temat sztuki Wojciecha Bąkowskiego, ponieważ w tej skromnej skądinąd realizacji zbiega się kilka wątków ważnych dla twórczości artysty. *Nielubienie...* jest właściwie żartem, nawiasem mówiąc dość posępnym, jak to u Bąkowskiego. Co ważniejsze jednak, ten żart jest autoportretem. Narracja Bąkowskiego jest autotematyczna i prowadzona w pierwszej osobie; to sztuka z wyrażeniem zerysowanym podmiotem lirycznym. Autoportret nie ma twarzy, ponieważ Bąkowski jest zainteresowany nie tyle swoim wizerunkiem, ile obrazem życia wewnętrznego, które toczy się w metaforycznej głowie.

Nielubienie... jest bardziej urządzeniem, niż klasyczną rzeźbą. To instrument, zaprojektowany starannie i oszczędnie; surowa dyscyplina formy, „czyszczenie” prac są stałymi parametrami praktyki artysty. Jednocześnie, przy całym estetycznym wyrafinowaniu, instrument ów w ogóle nie próbuje ukrywać swojego technokratycznego charakteru.

Nielubienie... to autoportret *mówiący*; język i słowo należą do najważniejszych tworzyw sztuki Bąkowskiego.

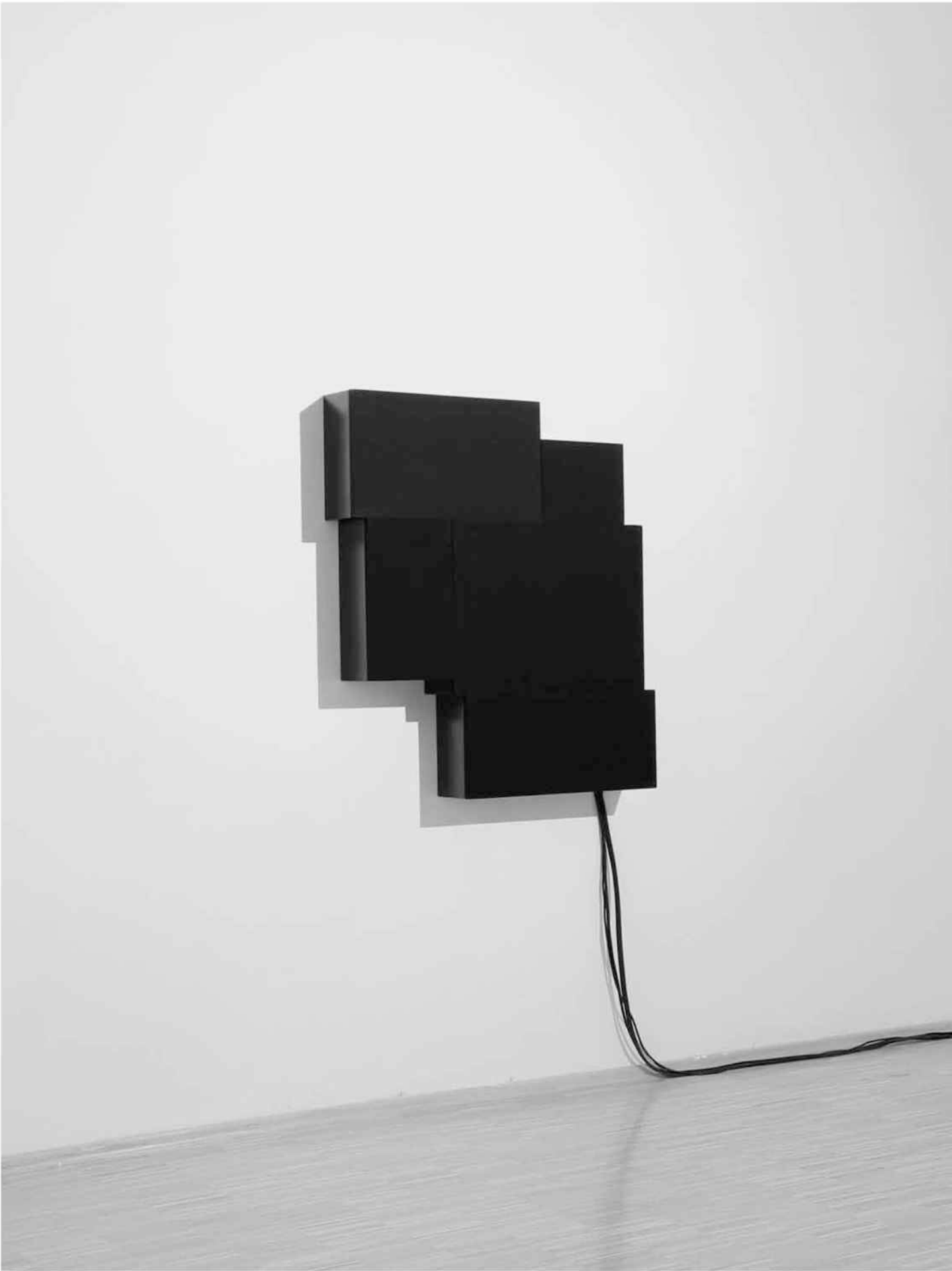
I, last but not least, jest to praca o tytułowym nielubieniu siebie. Problem z „lubieniem siebie” jest tu zaś tylko wierzchołkiem góry lodowej, jakim jest zasadniczy kłopot z istnieniem. To egzystencjalne, podstawowe zagadnienie jest tzw. wielkim tematem sztuki Bąkowskiego.

LUBIENIE BĄKOWSKIEGO

Artysta może deklarować nielubienie siebie, ale scena sztuki go lubi. Bąkowski jest bohaterem jednej z najbardziej spektakularnych karier artystycznych ostatniej dekady. Dyplom uzyskał dokładnie 10 lat temu, ale jeszcze na studiach zdobywał nagrody na festiwalach animacji za swoje filmy¹. Od 2007 roku zaczął wypływać na szersze wody w świecie sztuki razem z poznańskim kolektywem Penerstwo, którego był współzałożycielem i filarem. Trzy lata później miał już za sobą wystawy w najważniejszych polskich instytucjach sztuki, z warszawskim tercetem GSW-Zamek Ujazdowski, Zachęta i MSN na czele. W 2009









WOJCIECH BĄKOWSKI, NIE MA NAS U NAS, 2012, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII STEREO

nowojorskie New Museum zaprosiło go do udziału w globalnym biennale młodej sztuki „Younger than Jesus”. Tego samego roku otrzymał przyznaną przez Zachętę i Deutsche Bank nagrodę „Spojrzenia” – najważniejsze wyróżnienie jakie obecnie może dostać w Polsce artysta do 36 roku życia. W 2011 zdobył Paszport Polityki. W 2013 za animację *Suchy pion* otrzymał pierwszą nagrodę w Konkursie Europejskich Filmów Krótkometrażowych na festiwalu Nowe Horyzonty.

Krótko mówiąc, w wymiarze instytucjonalnym Bąkowski osiągnął w Polsce właściwie wszystko, co osiągnąć może artysta w jego wieku. A nawet więcej. Równoległe z Bąkowskim, artystą wizualnym działał bowiem Bąkowski-muzyk i sprzężony z nim Bąkowski-poeta, melorecytujący swoje teksty posthip-hopowy wokalista, współzałożyciel zespołu Czykita, lider grup Kot i Niwea oraz twórca solowego projektu *Kształt*. Te muzyczne przedsięwzięcia przeszły próbę ognia poza światem sztuki, w którym artysta mógłby liczyć na taryfę ulgową, działając na prawach ciekawostki, „muzykującego plastyka”². Bąkowski nie musiał opierać jednak powodzenia muzycznych projektów na statusie galeryjnej gwiazdy. Dotyczy to szczególnie Niwei, która zdobyła niszową, ale niezaprzeczalną popularność i uznanie na scenie alternatywnej, również wśród publiczności, która niewiele wie o osiągnięciach Bąkowskiego na polu sztuk wizualnych, a nawet jeżeli wie – niewiele sobie z nich robi.

LUBIENIE SYSTEMU

Bąkowski lubi wygłaszać (prowokacyjne?) pochwały artystycznego systemu – i zastanego porządku. „System sztuki działa w miarę dobrze – mówił w wywiadzie sprzed dwóch lat – Uważam, że artyści nie powinni buntować się przeciwko systemowi, rynkowi sztuki, tylko wręcz go budować, porządkować i dawać mu standardy. W tym sensie jestem pozytywistą. Jestem zwolennikiem systemu w ogóle. Chcę, żeby architektura i policja broniły mnie przed ludźmi i ludzi przede mną. Potrafiłbym w napadzie gniewu zabić człowieka. System ma mi to uniemożliwić. Gdy widzę za oknem, że młodzież przepędza policję, krzycząc „pedały”, i oni odchodzą [...] jestem przerażony. Gdy widzę w telewizji pałowanych demonstrantów, jestem zbudowany. Uspokajam się, że państwo przynajmniej w tym przypadku działa. Myślę, że dzisiaj w Polsce ważnym problemem jest słabość systemów, a nie ich opresyjność”³.

Ktoś mógłby powiedzieć, że dokonana przez Bąkowskiego pozytywna ocena systemu artystycznego jest powierzchowna i wynika z nonszalanckiego uogólnienia własnego przypadku. Wobec tego artysty system zadziałał prawidłowo (rozpoznał, docenił), więc artysta go chwali. Można jednak spojrzeć na przypadek Bąkowskiego z innej perspektywy, z której widać, że system nie miał za bardzo innego wyboru. Około 2007 roku na scenie pojawił się artysta kompletny i zarazem totalny. Miał wypracowany odrębny język, spójną, osobną estetykę – i nadawał na wszystkich kanałach jednocześnie, posługując się syntezą słowa, (ruchomego) obrazu, dźwięku, muzyki i performatywnego gestu. Był nie tylko samoświadomym autorem, ale również *postacią*, którą sam wykreował i komunikował poprzez publiczny wizerunek. Nawet prace

Bąkowskiego mówiły same ze siebie – w sensie dosłownym – głosem artysty.

Bąkowski nie potrzebował, aby świat sztuki go dookreślał i kontekstualizował; wszystko, co trzeba było zrobić, to siedać, oglądać i słuchać. Tak też się stało.

GENY

Taki kompletny autor nie wziął się znikąd, choć Bąkowski wkroczył na scenę sztuki właściwie bez żadnych wstępów z tak wyrazistą i dopracowaną propozycją, że można było ulec takiemu wrażeniu. Oczywiście jednak, charakterystyczny autor także ma swoją genealogię.

W genotypie sztuki Bąkowskiego jest więc domieszka poznańskiego DNA. Chodzi o pochodzącą z rodzinnego miasta lidera Niwei szkołę instalacji, rozwijaną przez artystów-konstruktorów, artystów-majsterkowiczów, poetyckich technokratów. To szkoła wyczerpania na rzeczy, przedmiotowość dzieła i na jego mechanikę, tradycja, w której niczym nadzwyczajnym nie jest podłączenie rzeźby do prądu i wprawieniu jej w ruch⁴. Instalacje Bąkowskiego, oplecione kablami, napędzane silnikami i migające diodami, mogą być postrzegane jako autorska interpretacja tego nurtu⁵.

W innym fragmencie artystycznego DNA Bąkowskiego zapisana jest inspiracja pochodząca od zmarłego przedwcześnie w 2014 roku Leszka Knafliewskiego, który był nauczycielem, mentorem i przyjacielem Bąkowskiego. Obaj artyści – uprawiający muzykę i zainteresowani „brzmieniem” sztuki – znajdowali wiele pól wspólnych. Przede wszystkim jednak szkoła Knafliewskiego była lekcją pewnej postawy: punkowej agresji i szorstkości, bezkompromisowości posuniętej aż do aspołecznej pozy, a nawet specyficznego artystycznego honoru i twardzielstwa.

Jest też w twórczości Bąkowskiego coś z Miroslawa Bałki, który w ubiegłej dekadzie wykładał w Poznaniu, wyciskając piętno na wielu studentach. I w tym wypadku chodziło bardziej o postawę niż bezpośrednie inspiracje: o lekcję surowości, uwagi, dyscypliny ekspresji, w której moc osiąga się poprzez precyzję i kondensację oszczędnie użytych środków, wreszcie o finezję w posługiwaniu się tym co ciężkie, toporne i brudne.

Przed 2010 rokiem Bąkowski zrealizował szereg non-camerowych animacji. Było ich na tyle dużo, że praktyka artysty zaczęła być wręcz utożsamiana z tą techniką. Siłą rzeczy na Bąkowskiego padł cień mistrza i klasyka gatunku, Antonisza. Z pozoru zestawienie tych dwóch artystów może się wydać skojarzeniem nie tyle nawet powierzchownym, ile krótkodystansowym, ponieważ Bąkowski technikę non-camerową z czasem porzucił na rzecz inspiracji takimi wizualnymi kodami, jak archaiczna technicznie, od dawna „zdemagnetyzowana” sztuka wideo lat 80., rozpiślowane tekstury z dawnych gier komputerowych czy kino strukturalne. Paradoksalnie jednak właśnie rezygnacja z non-camery ujawniła głębsze i ciekawsze pokrewieństwa Bąkowskiego z Antoniszem. Nie o non-camerę samą w sobie bowiem tu chodzi lecz o napięcie, które pojawia się, kiedy prymitywne środki wykorzy-

stywane są w subtelny sposób, o wspólny obydwo artystom słuch na język potoczny, skłonność do wyolbrzymiania detalu do rozmiarów fundamentalnych, wreszcie o wrażliwość na groteskę świata.

Pozostaje jeszcze rytmiczna fraza hip-hopu, mowa potoczna, Proust i Joyce'owski strumień świadomości i nade wszystko Miron Białoszewski, – podstawowe punkty orientacyjne za pomocą których w skrócie można zlokalizować frazę Bąkowskiego na mapie języka.

Artystyczna tożsamość Bąkowskiego nie jest oczywiście prostą sumą fragmentów DNA, obecnych w genotypie jego sztuki. Możemy dla zabawy zadać sobie pytanie: co by było gdyby Miron Białoszewski dorastał w Poznaniu lat 80., odrobił muzyczną lekcję hip-hopu i nowej fali, zafascynował się literackim programem Prousta, uczył się u Knafliewskiego i został artystą wizualnym robiącym filmy animowane? Czy odpowiedź na to pytanie brzmi „Wojciech Bąkowski”? Oczywiście nie – nie do końca. Sztuka Bąkowskiego jest nową jakością – o tyle paradoksalną, że w tę „nowość” wpisany jest specyficzny rys konserwatywny.

NISKA ROZDZIELCZOŚĆ

Bąkowski lubi epatować konserwatywnymi poglądami, jak przytoczona wyżej pochwała systemu. W sztuce lubi być z kolei anachroniczny. I rzecz nie tylko w przywiązaniu (w powrocie?) do tradycyjnego rozumienia takich pojęć jak dzieło i figura artysty (który w sztuce Bąkowskiego jest charakterystycznym twórcą pochodzącym sprzed postmodernistycznej „śmierci autora”). I nie tylko w równie przedponowoczesnej i przedkonceptualnej wierze w samą sztukę jako wehikuł indywidualnej ekspresji. Chodzi również o wybór narzędzi do realizowania tego tradycyjalistycznego programu. Bąkowski trzyma się zawsze o dwa kroki za aktualnym stanem rozwoju artystycznych technologii. Kiedy w sztuce robi się wideo, on rysuje filmy bezpośrednio na taśmie. Kiedy standardem staje się wideo HD, on fascynuje się najniższą możliwą rozdzielczością. Kiedy świat staje się cyfrowy, Bąkowski bada możliwości analogu i zapisu magnetycznego. A jeżeli wchodzi wreszcie w świat wirtualny, to jest prehistoria wirtualności, zbudowana z prymitywnych pikseli, wielkich jak kamienie łupane.

Literackie fascynacje artysty również pochodzą z przeszłości (co nie znaczy, że są nieaktualne). Wielcy pisarze, których echa odbijają się w jego frazie, to przede wszystkim moderniści, klasycy jak Proust i piszący epilogi nowoczesności poeci jak Białoszewski. Z kolei na planie Bąkowski sięga do przeszłości, odtwarzając język własnego dzieciństwa, mowę podwórkowej bandy⁶.

Myliliby się jednak ten, kto myślałby, że wycieczki Bąkowskiego w przeszłość sztuki, estetyki, technologii czy własnych wspomnień napędzane są nostalgią, czy tym bardziej zauroczeniem stylistką retro. Bąkowski nie szuka porozumienia z publicznością na gruncie wspólnych sentymentów, podobnie jak w swoich muzycznych przedsięwzięciach nie proponuje wspólnego zatracenia się w świecie rytmów i dźwięków. „Trans jest dla hipisów – mówił artysta w wywiadzie udzielonym magazynowi Glissando

– Wolę żeby wszyscy byli wzruszeni. Lubię atmosferę podniosłą. Trans jest raczej podły, religijny i zwierzęcy. [...] W moich utworach tekst wymusza czujność, która nie pozwala na wpadanie w trans”⁷. Tej samej czujności i wzruszenia Bąkowski domaga się od odbiorców swoich filmów i instalacji. Co im chce przekazać?

PIĘKNO

W pracy wideo *Piękno* (2010) ekran telewizora szczelnie wypełnia głowa Bąkowskiego. Czaszka artysty jest jak zwykle wygolona do gołej skóry. Łysa czaszka to element publicznego wizerunku Bąkowskiego, ale również obraz nagiej głowy, pozbawionej izolacji od świata zewnętrznego.

Piękno jest dokameryowanym performancem. Film składa się z jednego, niemontowanego, nagrywanego przez pół godziny ujęcia. Bąkowski wpatruje się w obiektyw – i w oczy widza. Sam powstrzymuje się od mrugania powiekami. Już po kilkunastu minutach z otwartych na siłę oczu performer zaczyna płynąć łzy. Usta płaczącego artysty milczą, ale dusza śpiewa. W ścieżce dźwiękowej filmu brzmi muzyka grupy Kot i melorecytowany przez Bąkowskiego refren „Piękno, wszędzie piękno, nie wytrzymam tego, Piękno, zewsząd piękno, nie uniosę tego”.

Znowu mamy więc głowę, która próbuje zmieścić w sobie doświadczenie (egzystencjalne) – czaszkę, która owego doświadczenia nie jest w stanie w sobie pomieścić – i która o tym mówi (śpiewa).

Piękno to rodzaj manifestu, który streszcza artystyczną agendę Bąkowskiego, podpowiada, czego w tej sztuce szukać, i co można w niej znaleźć. Artysta nie zamyka oczu, otwiera je szeroko, nawet jeżeli miałyby łzawić. To deklaracja podjęcia wyzwania, jakim dla jednostki jest doświadczenie własnego istnienia w świecie.

Jeżeli „piękno” nie ma wypalić artyście wzroku i go osłepić, trzeba to doświadczenie reglamentować, odmierzać starannie dawki. Dlatego, jak pisze Grzegorz Kozłowski, „metoda twórcza Bąkowskiego polega na tym, że o rzeczach dużych mówi się przy pomocy rzeczy małych i najbliższych”⁸. Bąkowski buduje dyskurs z okrucichów języka, z nie dokończonych zdań, wstęchnień, onomatopei. Dźwięki tworzy z szumów, szmerów, pogłosów i trzasków. Skupia się na detalach, najbliższym otoczeniu, codziennych przedmiotach, najzwyklejszych czynnościach: opisuje leżenie, patrzenie w sufit, w ścianę, w zegar, niepotrafienie zasnąć, wachanie posiłków, przypomnianie sobie. Podobnie jak Mironowi Białoszewskiemu, autorowi *Piękna* nie potrzeba nic więcej niż codzienność, aby zainscenizować egzystencjalny dramat – a i tę powszedniość przeżywa się nie w całości, lecz we fragmentach, w makro, w zbliżeniu. Więcej nie tylko nie byłoby potrzebne, – to byłoby także zbyt wiele do wytrzymania, uniesienia i wypowiedzenia.

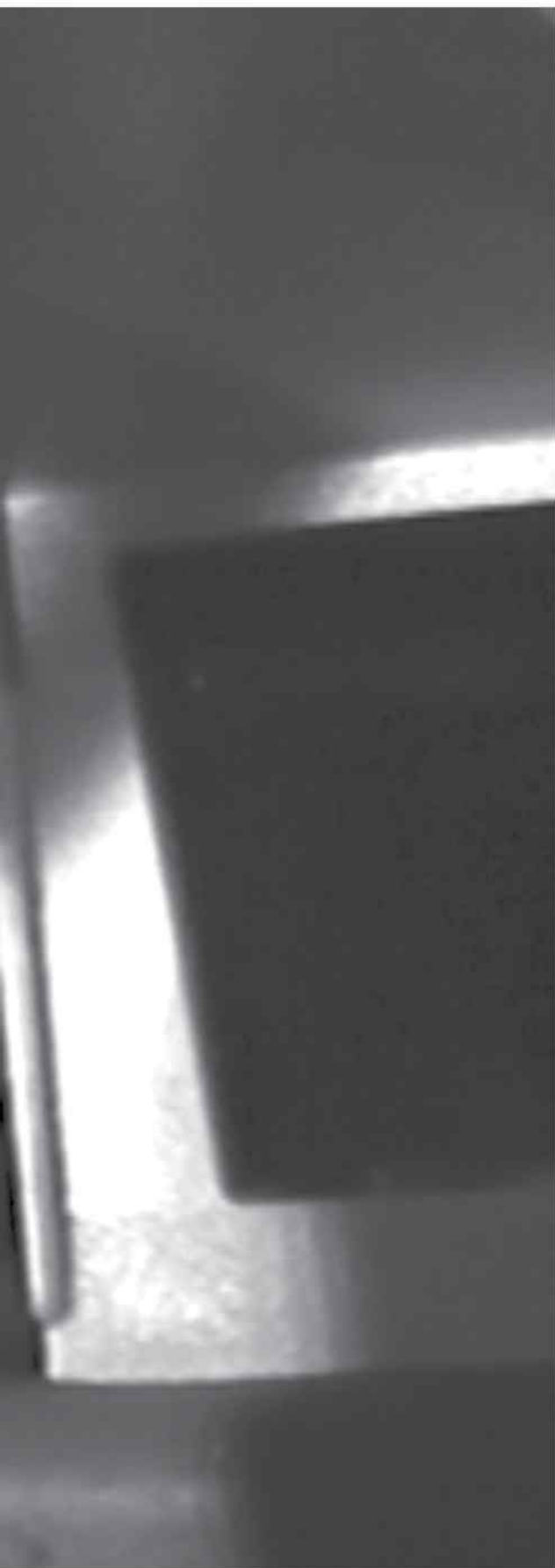
Z tego samego powodu – Bąkowski sięga po „wczorajsze” technologie i estetyki. Film pozostaje ulubioną formą wypowiedzi Bąkowskiego, ponieważ właśnie w filmie audiowizualną tkankę można najskuteczniej powiązać ze słowem. Mówienie o tym, co się widzi i słyszy, słyszenie i widzenie tego,







WOJCIECH BĄKOWSKI, FILM MÓWIONY 8, 2011, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII STEREO



co zostało wypowiedziane, to istota strategii komunikacyjnej artysty. Bąkowski kręci filmy realistyczne, ale konsekwentnie odmawia rejestrowania rzeczywistości. Tej bowiem albo tak naprawdę w ogóle nie ma (stąd w dyskursie Bąkowskiego tak często powracają figury nicości: pustka i ciemność), albo istnieje tylko ta rzeczywistość, która jest wewnętrznym doświadczeniem podmiotu lirycznego. Dlatego, chcąc coś powiedzieć o otaczającym go świecie, artysta nie kieruje obiektywem kamery na ów świat, lecz rysuje go, lub buduje jego modele w przestrzeni wirtualnej⁹. Stara się przy tym być możliwie obiektywny i rzeczowy, kręci dokumenty z życia wewnętrznego. I używa do tego „prymitywnych” technik nie z powodu sentymentów, lecz ze względu na ich zbawczą niedoskonałość. Non-camera to najprymitywniejszy z możliwych sposobów robienia kina; za pomocą tej techniki można pokazywać właściwie tylko szczegół, bo każdy namalowany na maleńkiej klatce filmowej detal, każdy gest i tak urasta podczas projekcji do apokaliptycznych rozmiarów. Podobnie z niską rozdzielczością, rozmagnetyzowanym monochromatycznym VHS, które jest w stanie wyświetlić tylko szare na szarym, z zaszumionym, ziarnistym obrazem, dużymi pikselami z tekstur z zabytkowych gier komputerowych. Gdyby to wszystko pokazać w full HD, byłoby widać za dużo i nie dałoby się tego znieść...

TWÓRCA SPOŁECZNIE BEZUŻYTECZNY

Pod koniec lat dwutysięcznych w dyskursie krytycznym dała o sobie znać potrzeba znalezienia w praktykach młodych artystów pokoleniowej antytezy dla klasyki polskiej ponowoczesności, czyli sztuki krytycznej. Artyści czasów transformacji mieli być aktywnie w nią zaangażowani politycznie. Dwadzieścia lat później młodych twórców próbowano definiować jako „zmęczonych rzeczywistością” eskapistów szukających azylu w autonomi sztuki.

W tej perspektywie postrzegano Bąkowskiego, którego również usiłowano ustawić w opozycji do sztuki krytycznej. Artysta sam zresztą dostarczał pożywki dla podobnych spekulacji, przedstawiając się jako „twórca społecznie bezużyteczny” i deklarując, że instrumentalne wykorzystywanie sztuki w debatach publicznych jest mu obce¹⁰.

A jednak przeciwstawienie „osobistej” narracji Bąkowskiego i zanurzonej w sprawach publicznych sztuki krytycznej to fałszywy trop. Próba wyjaśniania twórczości lidera Niwei konfliktem między artystowską autonomią a społecznym zaangażowaniem zewiodłaby nas na manowce.

Sztuka Bąkowskiego nie jest alternatywą dla artystycznego zaangażowania w życie społeczne. Artysta w ogóle nie dokonuje rozstrzygnięcia między zaangażowaniem a rezygnacją z niego. Po prostu narracja Bąkowskiego zaczyna się i kończy, zanim zarysuje się możliwość takiego wyboru i podmiot liryczny zdola uwikłać się w jakąkolwiek sytuację publiczną – z rodzaju tych, które mogłyby się stać przedmiotami zainteresowania, na przykład Santiago Sierra, Walida Raada czy Artura Żmijewskiego. Mówiąc obrazowo, wszystko zaczyna się tu, zanim artysta wyjdzie z domu. Gdyby wyszedł, być może stałby się zaangażowanym obywatelem. Zanim jednak wyjdzie, podejmuje się rozwiązania egzystencjalnych problemów, o których wiadomo, że są nierozwiązywalne, a jednocześnie są nieuniknione; nie da się od nich uciec, co najwyżej można je wyprzeć. Artysta zostaje więc u siebie; w swoim mieszkaniu, w swojej głowie, aby podjąć wyzwanie. I można odnieść wrażenie, że to nie Bąkowski ucieka od spraw publicznych w artystowskie uniwersum własnych przeżyć, lecz raczej artyści zaangażowani umykają w politykę, w społeczeństwo, przestrzeń publiczną, w kontekst. Uczestniczą w debatach, byle nie słyszeć echa własnego głosu, chcąc być gdziekolwiek, byle nie w zamkniętej przestrzeni czterech ścian, i własnych doznań, gdzie czekają „sprawy główne”, którymi zajmuje się Bąkowski.

Bąkowski posługuje się terminem „dusza”, który w ponowoczesnym dyskursie krytycznym brzmi dysonansem, jak słowo zapożyczone z jakiegoś obcego, wręcz niepoprawnego języka; samo wypowiedzenie tego słowa bez uczucia lekkiego zażenowania nie jest łatwe. Dlatego Bąkowskiemu tak łatwo (a w każdym razie łatwiej) znaleźć wspólny język z pisarzami-modernistami. Problem, który porusza w swojej sztuce, jest modernistycznej natury; podmiot liryczny śledzi drgania duszy w (po)nowoczesnym świecie, w którym dusza wydaje się skazana na śmierć, ale przecież nie umiera, przybывая w swego rodzaju czyścicu, zawsze na krawędzi pustki. I jest to problem tylko z pozoru anachroniczny, ponieważ to stare modernistyczne zagadnienie pozostaje nierozwiązane; odsuwamy je tylko na plan dalszy, wypieramy.

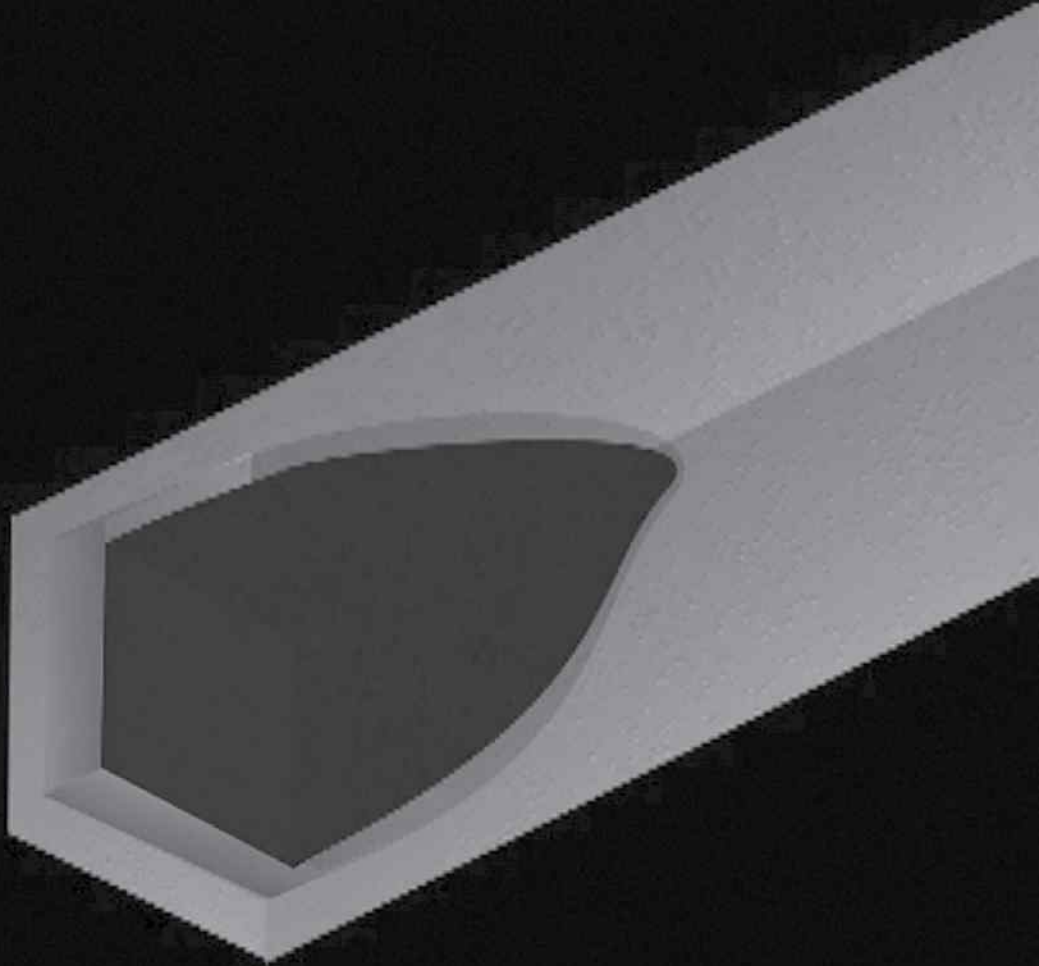
Bąkowski tymczasem, być może z powodu swojej nadwrażliwości, którą deklarował w *Pięknie*, niczego nie wypiera. Przeciwnie, w toku rozwoju swojej twórczości konfrontuje się z materią egzystencji coraz odważnie – na coraz bardziej zawężonej przestrzeni. W świetnym esej na temat powstającego w latach 2007–2011 cyklu animowanych *Filmów mówionych* Grzegorz Kozłowski analizuje nie tylko, jak z biegiem czasu Bąkowski zmieniał środki wyrazu (od non-camery, przez prymitywne efekty cyfrowe, po animację lalkową), ale przede wszystkim jak środki te ograniczał i redukował¹¹. Podobnie rzecz ma się z przestrzenią, w której rozwijają się narracje artysty. W filmach z zeszłej dekady była to przestrzeń przywołanego ze wspomnień dzieciństwa podwórka, przestrzeń miasta, które artysta, jak w *Filmie mówionym 2*, starał się oglądać nie tylko z własnej perspektywy, lecz również oczami (i językiem) innych ludzi. Albo przynajmniej przestrzeń obserwowana z perspektywy własnego okna, jak w słynnym cyklu wideo Józefa Robakowskiego. Z czasem obszar działania kurczył się. Prace zaczęły rozgrywać się w mieszkaniu, któremu lokator (skojarzenie z filmem Polańskiego nie byłoby tu zupełnie od rzeczy) poświęcił szereg realizacji zarówno filmowych jak i przestrzennych (takich na przykład, jak wykorzystujące nagrania dokonane w domu instalacje o charakterze pejzaży dźwiękowych *Cale wszystko*, 2009, *Nie ma nas u nas*, 2012, i *Różne obroty wtorku*, 2014, czy animacja cyfrowa *Robienie nowych światów zamiast dać spokój*, 2010).

Jesteśmy w przestrzeni definiowanej przez pustą ścianę, żarówkę na suficie, w którą można się gapić aż do uszkodzenia wzroku, wyświetlacz elektronicznego zegara, którego miganie można śledzić podczas bezsennych nocy, tyse czuby drzew poruszających się za oknem na tle ciemnego nieba. W filmach z ostatnich lat, takich jak *Suchy pion*, *Budowa dnia* czy *Przegląd widoków* (wszystkie z 2013 roku), znika nawet mieszkanie. Bąkowski przenosi nas do wirtualnego świata cyfrowej symulacji, tak skrajnie uproszczonej, że surowe, pozbawione detalu pejzaże z mającej ponad 20 lat gry Wolfenstein wyglądają przy nich jak przeładowane szczegółami, hiperrealistyczne landszafty. Inaczej mówiąc, najpierw opuściliśmy ulice, zostając z Bąkowskim w mieszkaniu, a teraz przenosimy się do jeszcze ciaśniejszej przestrzeni, do wnętrza jego głowy.

Ta przeprowadzka nie ma jednak nic wspólnego z ucieczką w świat fantazmatów. W muzyce Bąkowski nie chce transu, w sztuce również nie pro-

ponuje eskapistycznych wypraw w świat imaginacji. Prace Bąkowskiego to nie są zapisy wizji, lecz precyzyjnie skonstruowane modele doświadczeń egzystencjalnych i stanów emocjonalnych. Artysta buduje takie modele zarówno w filmach, jak i w realu, gdzie przybierają postać instalacji. Mają one charakter pogładowy, pozwalają prześledzić i zrozumieć fizykę oraz mechanikę duszy. Bąkowski stara się przy tym możliwie jak najjaśniej objaśnić emocjonalne procesy, który ilustruje; czyni to albo za pomocą opisowych tytułów w wypadku instalacji (takich np., jak *Chcenie się kupę ze strachu przy myśleniu o jakimś miejscu*), albo, w wypadku filmów, przez autorski komentarz z offu, głos tłumaczący co widać na ekranie („To jest przeplot – mówi Bąkowski w animacji *Suchy pion* – Jest zrobiony z dwóch filmów: wyjście do Żabki po picie – to jest to ciemne – i leżenie z patrzeniem w ścianę. I to przeplotem, bo te dwie pozycje do siebie tęskniły. Piszczwały do siebie”).

Dziesięć lat temu Wojciech Bąkowski wszedł na scenę artystyczną przebojem. To wejście zostało odnotowane jako jeden z najważniejszych debiutów zeszłej dekady; gambit, którego waga potwierdzona została serią obiektywnych sukcesów. Na twórczość Bąkowskiego można jednak spojrzeć również inaczej i ujrzeć w niej pewien projekt egzystencjalny, realizowany z niezwykle konsekwencją. Przez ostatnie 10 lat artysta nie zmieniał istoty tego projektu, ale intensywnie pracował nad rozwijaniem i doskonaleniem narzędzi niezbędnych do jego prowadzenia. I czy to nie ironia, że w tym wypadku rozwój jest tożsamy z konsekwentną redukcją artystycznego arsenału? Na przestrzeni dekady Bąkowski zrezygnował z koloru, rozedrganej kreski non-camery, literackiego wielogłosu, fabuły, zawęził przestrzeń już nie tyle do własnego pokoju, ile do własnej czaszki. Szlifuje język, przeżywa swoje doświadczenia z coraz większą precyzją – i coraz precyzyjniej komunikuje je widzom. Redukcja środków przypomina ostrzenie narzędzi; już teraz Bąkowski dysponuje instrumentami tak wyostrozonymi, że może nimi rozszczepiać „cząstki elementarne” duszy. Grzegorz Kozłowski nazywa go „fizykiem sztuki”, który tym różni się od innych uczonych, że jego laboratorium znajduje się „w przestrzeni metaforycznej albo raczej wirtualnej i jest budowane w języku i dzięki językowi. Świat sztuki od świata nauki różniłby się jedynie pewnym »gestem estetyzującym«”¹². Parafrazując te słowa, można by powiedzieć, że ten sam „estetyzujący gest” ustanawia różnicę między samą egzystencją Bąkowskiego a jego egzystencjalną sztuką.



WOJCIECH BĄKOWSKI, SUCHY PION, 2013, DZIĘKI UPRZEJMOŚCI GALERII STEREO

1. M.in. nagroda specjalna za szczególne walory artystyczne na Ogólnopolskim Festiwalu Autorskich Filmów Animowanych w 2003 roku za filmy *Pętle i Mosa*.

2. Bąkowski występował ze swoimi muzycznymi projektami również w instytucjach sztuki, które interesowały jego podwójną tożsamość artysty wizualnego i muzyka. W roku 2013 wziął nawet udział w The Artists – zrealizowanym przez Zechęta w muzeum koncertowej warszawskiego Parku Skaryszewskiego festiwalu muzycznych projektów prowadzonych przez artystów. Występy jego koleżanek i kolegów miały w większości charakter konceptualny lub pastiszowy. Bąkowski należał w line-upie festiwalu do wyjątków; był jedynym artystą spośród wszystkich zaproszonych do The Artists, który grał regularne tropy koncertowe i miał ze sobą występy na „prawdziwych” festiwalach, takich jak OFF czy Open'er.

3. Joanne Ruszczyk, *Wojciech Bąkowski. Ekskluzywna wegetacja*, „Wysokie Obcasy”, 03.05.2018.

4. Ciekawą próbą epokowania na poznańską szkołę instalacji była wystawa „Instalatorzy”, którą kuratorował Mateusz Bieczyński w galerii Art Station (30.05.2014 – 31.10.2014). Bąkowski reprezentował na tej wystawie najmłodszą generację poznańskich „instalatorów”.

5. Trzeba tu zaznaczyć, że choć Bąkowski wpisuje się w technokratyczną tradycję poznańskiej

instalacji, deklaruje brak zdolności technicznych. Ogranicza się więc do projektowania instalacji, które oddaje do wykonania specjalistom.

6. Za przykład niech posłuży tu film *Idziesz ze mną? Gdzie? W dupę ciemną* (2007) w całości napisany frez z dziecka z poznańskiego podwórka z lat 80. i narysowany dziecięcymi bezgrotałami.

7. Piotr Tkacz, *Świadomość środków. Wojciech Bąkowski – wywiad*, Glissendo, <http://www.glissendo.pl/tekst/swiadomosc-srodkow-wojciech-bakowski-wywiad-2-2/> (09.03.2015).

8. Grzegorz Kozłowski, *O filmach mówianych Wojciecha Bąkowskiego*, Magazyn Szum, <http://magazynszum.pl/krytyka/o-filmach-mowianych-wojciecha-bakowskiego-1> (09.03.2015).

9. Wyjątkiem są teledyski do solowych piosenek oraz utworów zespołu Niwea; które są filmami zrealizowanymi na „żywym” planie zdjęciowym. Wideo klipy mają wiele wspólnego z głównymi wątkami sztuki Bąkowskiego, ale autor – dla artystycznej higieny – wyraźnie zaznacza różnicę poprzez odmienne filmowe materiały.

10. W ostatnich wywiadach artysta nazywał swoje deklaracje braku zainteresowania sprawami społecznymi „błędami młodości”.

11. Grzegorz Kozłowski, op. cit.

12. Ibidem.

*Im więcej
podróżuję, tym
lepiej widzę, jak
bardzo odklejony
od rzeczywistości
i niedostępny dla
osób z zewnątrz
potrafi być świat
sztuki*

Z ALICJĄ ROGALSKĄ ROZMAWIAŁA
AGNIESZKA DELA-KROPIOWSKA

A.D.-K.: W LUBLINIE REALIZOWAŁAŚ NIEDAWNO GŁOŚNY PROJEKT PT. *SKUP ŁEZ*. ODBIŁ SIĘ ON SZEROKIM ECHEM W MEDIACH NIE TYLKO „BRANŻOWYCH”. BYŁAŚ CHYBA W KAŻDYM OGÓLNOPOLSKIM DZIENNIKU, KTÓRE NA CO DZIEŃ NIE INFORMUJĄ O DZIAŁANIACH Z ZAKRESU SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ PRAKTYCZNIE W OGÓLE... CZY BYŁO TO DLA CIEBIE ZASKOCZENIEM?

A.R.: Od początku przezywaliśmy z Łukaszem Surowcem, z którym realizowałam ten projekt, że w którymś momencie pojawią się lokalne media. Pracy przy projekcie było jednak tyle (sami odnawialiśmy lokal, robiliśmy meble, instalowaliśmy elektrykę, itp.), że w ogóle nie mieliśmy czasu o tym więcej pomyśleć. Notka prasowa została rozesłana późnym popołudniem na dzień przed otwarciem *Skupu*, bo do końca nie wiedzieliśmy, na kiedy uda nam się doprowadzić lokal do stanu gotowości. Dlatego kiedy już następnego dnia rano pojawiły się w *Skupie* nie tylko lokalne, ale i ogólnopolskie media, byliśmy trochę zaskoczeni. Skala zainteresowania projektem w kolejnych dniach zupełnie przerosła nasze oczekiwania, a że przez cały czas zajmowaliśmy się też sami obsługą *Skupu*, wywiadów udzielaliśmy np. w drodze do sklepu czy podczas zmywania podłogi. Myślę, że ta sensacyjna medialna otoczka projektu była po części kwestią sezonu ogórkowego, a po części wynikała z tematyki projektu: jego jednoczesnego zakorzenienia na lubelskiej ulicy lombardów, lumpeksów i punktów kredytowych oraz odniesienia do pewnej uniwersalności ludzkich emocji i ich eksploatacji przez globalny kapitalizm. To chyba dlatego o projekcie było głośno nawet w chińskiej i irańskiej telewizji, pisały o nim gazety w Austrii czy Hiszpanii, oraz portale na Filipinach i w Argentynie. Przy czym, niestety, nasze wypowiedzi dla mediów były nagminnie przycinane i okrajane z kwestii, które dla mnie były w tym projekcie



ALICJA ROGAŁSKA, WYŚNIONA REWOLUCJA, KADR Z WIDEO, 2014



I know that people feel confident.



SKUP

Ł E Z



najważniejsze, czyli pracy afektywnej i emocjonalnej oraz ekonomizacji ciała i relacji międzyludzkich, pozostawiając papkę w rodzaju: „na co” ludzie najczęściej płaczą i kto pobił kolejny rekord.

A jeśli chodzi o media „branżowe”, to tu akurat się mylisz, z tego co mi wiadomo, do tej pory nie ukazała się ani jedna recenzja czy tekst krytyczny na temat projektu w żadnym z polskich magazynów czy portali o sztuce. Właściwie polski świat sztuki ten projekt przemilczał. Powstały za to ciekawe teksty, m.in. antropologa Tomka Rakowskiego (autora książki *Łowcy, zbieracze, praktycy niemocy*) oraz lubelskiej socjolożki Joanny Bieleckiej-Prus. Już niedługo będzie je można przeczytać w nowej publikacji Pracowni Sztuki Zaangażowanej Rewiry, na której zaproszenie zrealizowaliśmy projekt. Bardzo dobry reportaż ze *Skupu* zrobiła też Olga Bierut z „Dużego Formatu”.

A.D.-K.: DLA MNIE PROJEKT TEN OKAZAŁ SIĘ ŚWIETNY NA WIELU POZIOMACH; POKAZAŁ LUDZI SKŁONNYCH POŚWIĘCIĆ PRYWATNE EMOCJE, WSPOMNIENIA, DLA KILKU ZŁOTYCH. TO TROCHĘ SMUTNE, ALE NA PEWNO POKAZUJĄCE STAN PEWNEJ POLSKIEJ ŚWIADOMOŚCI, MOŻE POWSZECHNEJ BIEDY. BYŁY TEŻ ZAPEWNE INNE, MOŻE BARDZIEJ „ROMANTYCZNE” W SWYM WYMIARZE INTENCJE UCZESTNIKÓW *SKUPU ŁEZ*. JAK BYŚ ZINTERPRETOWAŁA TO DZIAŁANIE OBECNIE, Z PERSPEKTYWY KILKU MIESIĘCY?

A.R.: Tak naprawdę, prywatne emocje i wspomnienia uczestników *Skupu* pozostawały prywatne, nie chodziło o zbieranie sensacyjnych historii, tylko też. Ludzie sami decydowali, w jaki sposób wywołać płacz – używając cebuli, dzwoniąc do byłych kochanków, czy słuchając smutnej muzyki. Płacz w tym kontekście był rodzajem pracy afektywnej, bo angażującej emocje, podobnie jak uśmiech sprzedawcy w sklepie. Wielu osobom nie chodziło też tylko i wyłącznie o pieniądze, przychodzili do *Skupu*, żeby się sprawdzić, przeżyć coś, dziękowali nam czasem za samo doświadczenie – ten bardzo publiczny płacz miał w sobie coś z osobistej transgresji. Dla niektórych kolektywne płkanie było wyrazem sprzeciwu: wobec biedy, braku pracy i perspektyw, rodzajem manifestu, albo rytuału – „społecznych gorzkich żalów”. Motywacje uczestników *Skupu* były więc bardzo złożone. Oczywiście, wątki ekonomiczne były też bardzo ważne. Płacenie za łzy, co ciekawe, było odbierane przez wiele osób komentujących projekt jako bardziej niemoralne niż np. korporacyjne wypłaty za bycie miłym dla klienta. Co gorsza, często sugerowano nam, że nie powinniśmy płacić za łzy, bo to właśnie wydawało się bardziej czyste i szlachetne – wiadomo, w końcu żyjemy w czasach wiecznego wolontariatu i bezpłatnych staży. To są niezwykle istotne kwestie: gdzie leżą granice komercjalizacji i jak to się dzieje, że wiele rzeczy, które na co dzień robimy dla pieniędzy, jest na tyle znaturalizowanych, że już nie budzą naszego zdziwienia, ani sprzeciwu. Co ciekawe, osobom krytykującym nas za „marnowanie funduszy publicznych” umknął też fakt, że dokonywaliśmy za pomocą *Skupu* ich publicznej redystrybucji, choć przyznając, że odbywało się to w dość specyficzny sposób.

Duża wartość *Skupu łez* leżała w jego potencjale dyskusyjnym, w tym, że ludzie nie interesujący się na co dzień sztuką i kwestiami społecznymi prowadzili na temat projektu długie, pełne emocji debaty na piwie ze znajomymi, na chodnikach czy w pociągach, o czym dowiadywaliśmy się od sąsiadów i klientów *Skupu*, z Internetu oraz od znajomych z całej Polski. Pojawiało się w tych wszystkich debatach wiele emocji, często ze sobą sprzecznych, i faktem jest, że projekt był pod wieloma względami bardzo problematyczny: ale takie było jego założenie i na tym właśnie polegała też jego siła.

Od początku bardzo zależało mi na tym, żeby *Skup łez* był takim lekkim przesunięciem w rzeczywistości, fatamorganą w przestrzeni publicznej. Chyba się udało, bo jeden z portali napisał, że „na ulicy 1 Maja w Lublinie pojawiła się nowa firma skupująca ludzkie łzy”, a jednocześnie powstało miejsce na tyle niemożliwe i absurdatne, że kierowcy przejeżdżających obok samochodów przecierali oczy na widok naszego szyldu, a ludzie przychodzili do *Skupu*, żeby się przekonać, że „coś takiego w ogóle może istnieć”. Takich paradoksów i wewnętrznych sprzeczności była w *Skupie* cała masa: z jednej strony mógł on być odczytany jako moralnie zły, a z drugiej jako dobry, dotyczył marksowskiej alienacji poprzez pracę, a jednocześnie ją kwestionował, itp. Dziennikarze mieli z tym sprzężeniem dialektycznym spory problem, bo wypowiadaliśmy czasem kwestie w rodzaju: „łzy nie są na sprzedaż”, jednocześnie wypłacając komuś kasę za 2 mililitry. Podobne napięcia i sprzeczności są dla mnie w ogóle bardzo ważne i w sztuce, i w jej odbiorze, dlatego też bardzo cenię sobie teorię Ranciere’a, czy Laclau i Mouffe i twórczość Christopha Schlingensiefela.

A.D.-K.: TO CIEKAWIE, JAK POTRAFISZ ZACZAROWAĆ LUDZI SZTUKĄ. KAŻDY TWÓJ PROJEKT JEST BLISKO ZWYKŁEGO CZŁOWIEKA. JAK OSIĄGASZ TAKI REZULTAT?

A.R.: Przede wszystkim nie lubię arbitralnego podziału na ludzi zwykłych i niezwykłych – taki artysta, na przykład, też jest zwykłym człowiekiem: robi zakupy, ogląda telewizję, chodzi do pracy (często takiej w ogóle nie związanej ze sztuką), ma problemy rodzinne, choruje i umiera. To zależy, jak zdefiniujemy zwykłość i niezwykłość. Jeśli twoje pytanie dotyczy publiczności, to owszem, docieranie do szerokiej publiczności jest celowo zamierzonym efektem, wynikającym zresztą z moich poglądów politycznych. Nie interesuje mnie robienie sztuki ograniczającej się tylko do przestrzeni i kontekstu galerii, dla wąskiego grona wyspecjalizowanych odbiorców. Czasami żartuję nawet, że taki galeryjno-muzealny obieg sztuki jest odmianą „sztuki społeczności” (ang. *community art*) – a konkretnie „społeczności sztuki” (*art community*). Oczywiście, ma to swoją wartość, regularnie zresztą biorę udział w różnych wystawach, niemniej bardziej stymulująca intelektualnie i ciekawsza politycznie jest dla mnie praca nad projektami ingerującymi w szeroko pojmowaną przestrzeń publiczną i stosunki społeczne. Takie projekty mają jednak ograniczony zasięg geograficzny i czasowy, więc coraz ważniejsza staje się dla mnie ostatnio ich mediacja dla tzw. publiczności wtórnej: galeryjnej, ale także internetowej, bo większość osób doświadcza obecnie sztuki właśnie przez Internet. Moje projekty są więc dwu- lub wielopoziomowe – dotyczą konkretnego kontekstu i polegają na działaniach „na rzeczywistości”, często o charakterze partycypacyjnym, realizowanych we współpracy z innymi, i dla konkretnego odbiorcy. Następnie podlegają one próbie mediacji tego, co się wydarzyło, najczęściej w formie wideo, albo instalacji. Jest to zadanie dość karkołomne, bo kontekst społeczny, polityczny czy geograficzny jest bardzo ważny dla moich działań. Jak mówił Stuart Hall, w zależności od kontekstu kamień może być zwykłym kamieniem, kamieniem granicznym, albo rzeźbą. W dużej mierze przypomina to więc proces translacji.

Często pracuję też w sposób interdyscyplinarny, jedno z moich ostatnich działań to m.in. eksperymentalny projekt artystyczno-edukacyjny we współpracy z wydziałem prawa na Queen Mary University, którego efektem była nie wystawa, lecz upolityczniony program nauczania prawa kontraktowego dla studentów. Jestem dyplomowaną animatorką kultury, zawodowo zajmuję się też edukacją poprzez sztukę i myślę, że to też bardzo silnie wpływa na moją praktykę artystyczną.

A.D.-K.: TWOJE OSTATNIE DZIAŁANIE TO REZYDENCJA W INDIACH, SKUPIAJĄCA WIELU TWÓRCÓW Z POLSKI W ZUPEŁNIE INNYM KULTUROWO ZAKĄTKU ŚWIATA. POWIEDZ, JAKIE DOŚWIADCZENIA STAMTĄD WYNIOSŁAŚ? OPowiedz, proszę, szerzej o tym działaniu.

A.R.: Wystawa *Critical Juncture*, o którą pytasz, była częścią Kochi-Muziris Biennale odbywającego się w stanie Kerala, w południowych Indiach. Współkuratorką projektu i zarazem jedną z artystek biorących udział w wystawie była Magda Fabiańczyk, która świetnie zna tamtejszą scenę artystyczną i specyfikę kulturową, bo od lat realizuje projekty w Indiach i Pakistanie. Dzięki połączeniu wystawy z pobytem rezydencyjnym projekt umożliwił grupie artystów z Polski (m.in. Joannie Rajkowskiej i Julicie Wójcik) zapoznanie się z lokalnym kontekstem i bliższe poznanie artystów indyjskich i ich praktyk. Zarówno prace artystów z Indii, jak i research polskich artystów były nastawione na współpracę z lokalną społecznością i wspieranie oddolnych inicjatyw: powstały m.in. projekty ze spółdzielnią tkacką, kooperatywą pracy, czy też performance w lokalnej herbaciarni. Wystawie towarzyszyły wykłady, seminaria, warsztaty i pokazy filmowe na uniwersytetach i w instytucjach sztuki nie tylko w Kerale, ale także w New Delhi i Mumbaju. Podczas wyjazdu pojawiło się wiele nowych pomysłów i konkretne plany dalszej współpracy z artystami indyjskimi – pracujemy właśnie nad wcieleniem w życie kolejnego projektu w przyszłym roku.

Kontekst lokalny wystawy był niezmiernie interesujący, chociażby ze względu na różnice między praktyką i postrzeganiem komunizmu w Polsce i tam. Kerala jest jednym z dwóch, obok Zachodniego Bengalu, tradycyjnie komunistycznych stanów Indii – lokalny rząd wybrany tam w 1957 roku był jednym z pierwszych demokratycznie wybranych władz komunistycznych na świecie. Flagi z sierpem i młotem oraz wizerunki Marksa, Engelsa i Lenina są dosłownie wszędzie i stanowią symbol równości społecznej i emancypacji klasy pracującej, a nie ucisku ze strony totalitarnego reżimu. Kerala jest również pod wieloma względami najbardziej progresywnym stanem Indii, z najwyższymi wskaźnikami piśmienności (94%), oczekiwanej długości życia (77 lat), udziału kobiet w życiu publicznym i rozwoju społecznego (HDI) w całym kraju. Jest to również najmniej skorumpowany stan Indii (według Transparency International), a nierówności ekonomiczne są tam wyraźnie mniejsze niż w innych regionach. Keralski komunizm od początku był ruchem oddolnym i opiera się na strukturach spółdzielczych i związkowych. Oczywiście nie obywa się tam bez problemów, nadużyć i absurdów systemowych, niemniej zarówno struktura społeczna jak i światopogląd Keralczyków są bardzo ciekawe, zwłaszcza z perspektywy np. historii Solidarności w Polsce.



ALICJA ROGALSKA & LUKASZ SUROWIEC, SKUP LEZ, 2014, FOT. FILIP CHROBAK



A.D.-K.: CZY REZYDENCJE, KTÓRE ODBYWASZ NA CAŁYM ŚWIECIE, POKAZUJĄ, JAK ODBIORCA Z RÓŻNYCH KRĘGÓW KULTUROWYCH REAGUJE NA SZTUKĘ? OPowiedz, proszę, o REAKCJACH NA TWOJE DZIAŁANIA, DZIAŁANIA INNYCH ARTYSTÓW W INNYCH KRAJACH. CZY PEWIEN STRACH PRZED WSPÓŁCZESNYMI PRAKTYKAMI ARTYSTYCZNYMI JEST WEDŁUG CIEBIE POWSZECHNY?

A.R.: Im więcej podróżuję, tym lepiej widzę, jak bardzo odklejony od rzeczywistości i niedostępny dla osób z zewnątrz potrafi być świat sztuki. Wernisaże w Londynie, Warszawie, Bejrucie, Bogocie czy Mumbaiu wyglądają bardzo podobnie – wbrew przekonaniu o własnej kreatywności świat sztuki bywa przerażająco homogeniczny, bo gdyby przenieść tych wszystkich dobrze ubranych, mówiących po angielsku ludzi, razem z ich kieliskami czerwonego wina do innej galerii na innym kontynencie, to czasem trudno byłoby się zorientować, gdzie się jest.

Zupełnie nie dziwi mnie strach ludzi, którym ten świat jest obcy, czy też ich niechęć wobec sztuki współczesnej. Nakłada się na to kilka rzeczy. Oprócz tego, że sztuka współczesna często kwestionuje status quo i stawia niewygodne pytania, co bywa – właśnie niewygodne i nieprzyjemne, a przez to budzące strach lub niechęć, jest też coś jeszcze. Tzw. kultura wysoka, w tym i sztuka, wymaga od widza pewnego przygotowania, wiedzy, czyli kompetencji. Jest ona zatem, jak pisał Pierre Bourdieu, narzędziem dystynkcji społecznej. A więc rozumienie sztuki współczesnej jest nie tyle kwestią indywidualnych preferencji estetycznych, co efektem wychowania i edukacji oraz wyznacznikiem kapitału symbolicznego i kulturowego zgromadzonego przez daną osobę. Sztuka służy więc też do reprodukcji istniejących nierówności ekonomicznych i klasowych. Ludzie najczęściej doskonale, choć może raczej podświadomie, zdają sobie z tego sprawę. Często wstydzą się przyznać, że czegoś nie rozumieją, lub zapytać, o co tak naprawdę chodzi, żeby nie być pośmiewiskiem o kultuństwo. Strach czy niechęć wobec sztuki współczesnej, a nawet agresja wobec niej, nie są więc może wcale takie irracjonalne, jakby się wydawało, lecz mogą wynikać z rozpoznania pewnych mechanizmów władzy z nią związanych.

Kilka lat temu zabrałam do Tate Modern grupę młodocianych przestępców z poprawczaka w małym mieście w centralnej Anglii, z którymi prowadziłam akurat warsztaty. Niestety, bardzo szybko zostaliśmy grzecznie ale stanowczo wyproszeni z galerii, bo korzystając z chwili nieuwagi mojej i innych opiekunów, dwóch z chłopców dotknęło rzeźby Mirosława Bałki, złożonej z nanizanych na sznurek mydeł. Wszyscy chłopcy bardzo przeżyli bycie wyproszonym z galerii, i tłumaczyli mi po wyjściu, że przecież nie zrobili nic złego, nie mieli złych intencji, i że „to było tylko mydło, a nie żadna sztuka”. Przy okazji postanowili też, że już nigdy nie wejdą do galerii sztuki współczesnej, bo poczuli się tym doświadczeniem zawstydzeni, a jednocześnie totalnie dyskryminowani. Chłopcy może nie rozumieli sztuki współczesnej i nie wiedzieli, że może być też zrobiona z mydła i zwiisać z sufitu, ale doskonale zrozumieli, co wiąże się z ich brakiem wiedzy i wynikającym z niego łamaniem zasad instytucji sztuki (poniekąd słusznym). Mechanizm dystynkcji, niestety, zadziałał po raz kolejny.

A więc tak, strach przed sztuką współczesną i niechęć wobec niej są na tyle powszechne, na ile powszechne są nierówności społeczne, ekonomiczne i edukacyjne, które wpływają na kompetencje kulturowe.

A.D.-K.: JAK WCHODZISZ Z POMYSŁEM W KONTEKST MIEJSCA? JAK ZDOBYWASZ ZAUFANIE LOKALNEGO ŚRODOWISKA?

A.R.: Zazwyczaj to miejsce wchodzi we mnie z pomysłem, a nie odwrotnie. Innymi słowy: pomysły moich prac najczęściej wynikają z konkretnego kontekstu, a nie polegają na wchodzeniu w kontekst z gotowym pomysłem, więc ta logika jest odwrócona. Choć czasem zdarza się też, że mam pomysły, a raczej zarysy pomysłów, które czekają na odpowiedni kontekst, w którym mogłyby zaistnieć i nabrać głębszego sensu. Najważniejsze w tego rodzaju praktyce są według mnie solidne badania polegające na uważnym słuchaniu, patrzeniu i uczeniu się jak najwięcej o danym kontekście i ludziach. Nie zawsze się to udaje, ale najczęściej staram się trochę pomieszkać tam, gdzie mam pracować. Oczywiście taka obserwacja uczestnicząca jest metodą pracy „pożyczoną” z antropologii, razem z całym bagażem problemów z tego wynikających, z których należy zdawać sobie sprawę. Nie od dziś jednak artyści używają metod zapożyczonych z innych dyscyplin: geografii, etnografii, dziennikarstwa czy historii, do generowania pomysłów. Oczywiście, ważna jest wtedy świadomość swojej pozycji bycia osobą z zewnątrz i wynikającej z niej zarówno siły, jak i słabości. Zaufanie lokalnego środowiska natomiast jest nieprzewidywalne – zależy od konkretnego projektu, i nie zawsze się pojawia; szanse na to są jednak większe, jeśli jest się od początku szczerym w swoich intencjach.

A.D.-K.: „ŁÓDŹ” ZAPROSILA CIĘ NIEDAWNO DO KOLEJNEGO WAŻNEGO PROJEKTU, DOŚĆ UTOPIJNEGO, MÓWIĄCEGO O SPADKOBIERCACH SOCREALIZMU. POSTAWIŁAŚ ZNÓW NA CZŁOWIEKA, MIESZKAŃCA ŁODZI, I NA JEGO WIZJĘ PRZYSZŁOŚCI, PODCZAS ZREALIZOWANEGO PRZEZ CIEBIE SEANSU HIPNOTYCZNEGO. O CZYM MÓWILI LUDZIE, JAK UDAŁO CI SIĘ ZGROMADZIĆ TYLU ZAINTERESOWANYCH TĄ NIEKONWENCJONALNĄ PRAKTYKĄ?

A.R.: Projekt, o którym mówisz, to *Wyśniona Rewolucja*, performance w formie publicznego warsztatu-eksperymentu z udziałem lokalnych aktywistów, których zaprosiłam do poddania się hipnozie, w którą wprowadzał profesjonalny hipnotyzer sceniczny w obecności publiczności teatralnej. Mój performance był częścią projektu *Awangarda i socrealizm*, realizowanego przez Teatr Nowy, z okazji swojego 65-lecia, przy współpracy z Muzeum Sztuki w Łodzi. W projekcie, jak sugeruje sam jego tytuł, chodzi o spadkobierców nie tylko socrealizmu, ale i awangardy, a moja realizacja była próbą wskrzeszenia myślenia utopijnego, charakterystycznego dla obydwu kierunków w sztuce. Hipnoza od zawsze budziła wiele kontrowersji, projekt spotkał się więc z dość dużym zainteresowaniem w Łodzi, a na widowni Teatru Nowego zgromadził prawie sto osób.

Celem *Wyśnionej Rewolucji* było wspólne zastanowienie się nad kształtem społeczeństwa przyszłości – zarówno przez zaproszonych aktywistów, czyli osoby próbujące aktywnie wpłynąć na sytuację tu i teraz, jak i widzów, w większości łodzian. W projekcie chodziło mi też o wykroczenie poza racjonalność i formy podmiotowości tworzone przez hegemonię ideologiczną neoliberalizmu i kapitalizmu, które mocno wpływają na nasze myślenie i efektywność. Publiczne debaty na temat przyszłości są zazwyczaj zdominowane przez dyskusje o tym, co jest możliwe do wyobrażenia, realistyczne w ramach obecnego systemu, a nie o tym, co nierealne, ale co mogłoby być naszym nowym horyzontem myślowym – chciałam tę tendencję jakoś przełamać. Hipnoza miała więc być z jednej strony narzędziem medytacyjnym, ułatwiającym koncentrację i pobudzającym kreatywność, a z drugiej, sposobem na wyjście poza dominujące schematy myślowe. Większość aktywistów, których zaprosiłam do projektu, zgodziła się wziąć w nim udział chyba dlatego, że była to pewnie jedna z dziwniejszych propozycji, z jakimi spotkali się w życiu. Nie wszystkim jednak udało się poddać hipnozie, choć byli też i tacy, którzy weszli w dość głęboki trans. Dzięki formule projektu wszyscy mieli za to szansę podzielenia się swoimi bardziej szalonymi niż zwykle wizjami przyszłości. Okazało się, że najbardziej podatni na hipnozę byli wybrani przez mojego współpracownika, hipnotyzera Jurija Mokriszczewa, ochotnicy z publiczności. Pojawił się motyw mostu kataleptycznego, medytacja przy rytmie szamańskiego bębna i bardzo różne wizje Łodzi i społeczeństwa w ogóle za sto lat – wiele z nich bardzo przypominało awangardowe utopie sprzed lat lub motywy znane z filmów science fiction. Fragmenty wydarzenia i niektóre z zaproponowanych wizji można oglądać w mojej pracy wideo o tym samym tytule, która powstała na bazie dokumentacji dwugodzinnego performansu.

A.D.-K.: JAKA JEST TWOJA WIZJA PRZYSZŁOŚCI, GDZIE ZOBACZYMY CIĘ W NAJBLIŻSZYM CZASIE?

A.R.: Moja wizja przyszłości to materiał na dużo dłuższy wywiad, najlepiej w hipnozie!). Jeśli zaś chodzi o moje plany na ten rok, to w najbliższym czasie będę głównie w Londynie, gdzie mieszkam na co dzień, choć planuję też parę realizacji w Polsce i przygotowuję nowe prace na wystawę w Austrii. Pracuję też nad projektem artystycznym z młodzieżą na temat wojny i konfliktu dla jednej z lokalnych galerii. Ostatnio bardzo dużo podróżowałam i zaniedbałam przez to moje londyńskie podwórko, w najbliższych miesiącach chcę się więc skupić na działaniach bliżej domu, ale także na dalszym rozwijaniu projektów, nad którymi zaczęłam pracować w zeszłym roku w Libanie, Kolumbii i Indiach.

IZA TARASEWICZ, A FUNGAL FOLLIES,
PERFORMANCE, MUSHROOM PUPPET SHOW,
OBJECTIF EXHIBITIONS, 2014



IZA TARASEWICZ ENERGIA I MATERIA

PENERZY DUCHA CZ. II

Gdyby próbować syntetycznie określić specyfikę twórczych poszukiwań Izy Tarasewicz, moglibyśmy powiedzieć, że dotyczą one materii oraz energii, cyrkulacji procesów i zjawisk, że są szukaniem w mikroskali odpowiedników ogólnych zasad czy sposobów przejawiania się świata. To, co najbardziej fascynuje u Tarasewicz, to niezwykła łatwość przechodzenia od konkretnego do abstrakcji (i z powrotem). Proces, w który wprzęgnięte są wszystkie zmysły, ciało i umysł. Twórczość artystki to świadectwo doświadczania rzeczywistości jako pulsującego i trudnego do uchwycenia nurtu kondensacji i rozpraszania się energii.

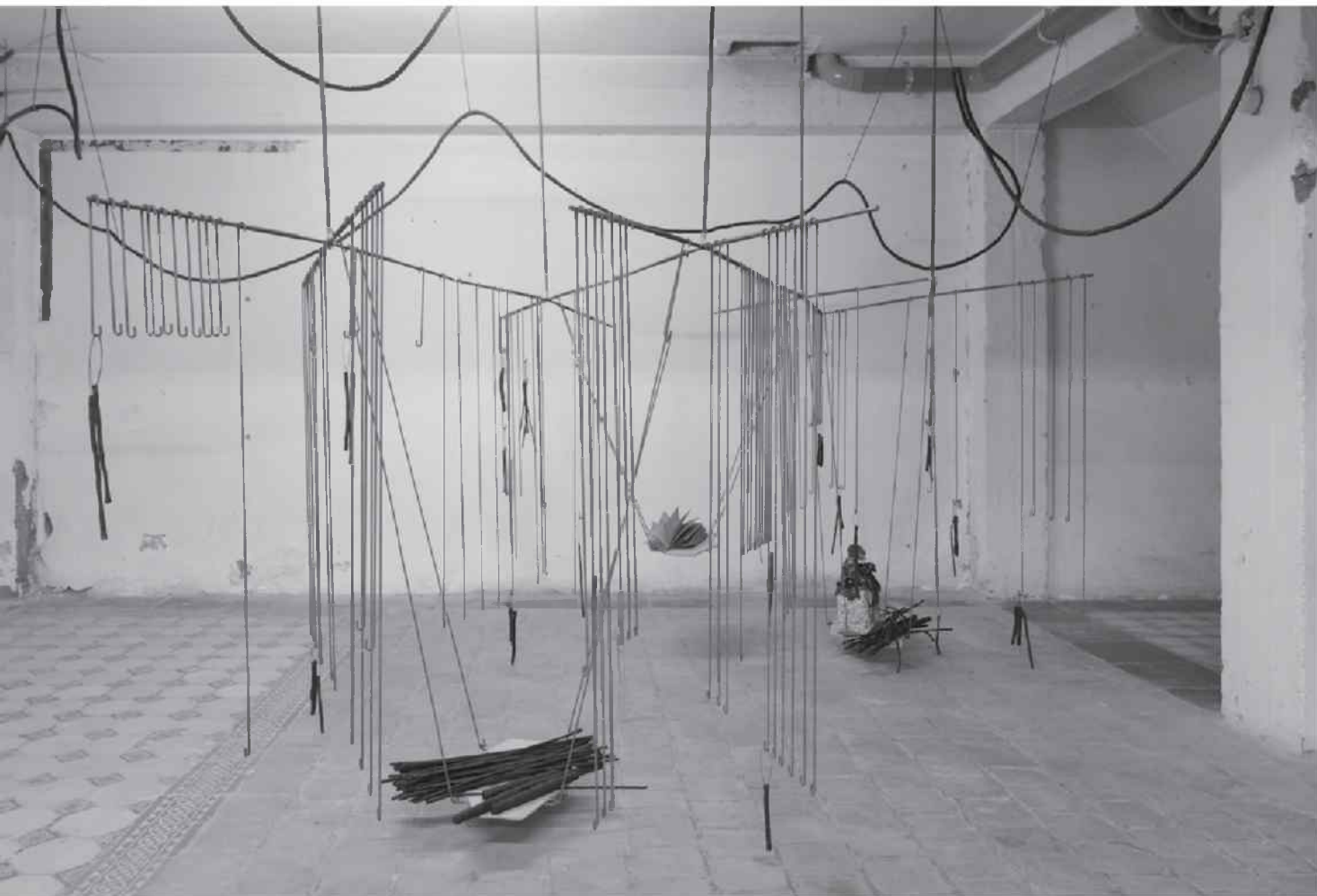
W opisywanej w pierwszej części cyklu „Penerzy ducha” twórczości Piotra Bosackiego duchowość jest zjawiskiem językowym. W jego teorii to, co nazywamy nadnaturalnym, mieści się w ramach fizyki, którą jest wszystko, co można wyartykułować w języku

naturalnym. Bosacki inspirował się językoznawstwem, filozofią analityczną początków XX wieku. Tarasewicz z kolei sięga do cytatów z filozofii greckiej, do myśli rzymskiej. Wraca do źródłowych dla kultury europejskiej pytań o świat i jego naturę. Tytuł indywidualnej wystawy artystki w Muzeum Rzeźby im. Xawerego Dunikowskiego w Królikarni to „Clinamen”, pojęcie zaczerpnięte z *O naturze wszechrzeczy* Tytusa Lukrecjusza Karusa. Clinamen to inaczej parenkliza, spontaniczne odchylenie w ruchu atomów. Karus był komentatorem dzieł Epikura, którego uznaje się za inicjatora myślenia naukowego, opartego na krytycznym badaniu rzeczywistości (Epikur korygował atomizm Demokryta). Muzyczny projekt artystki *Oratorium Arogancji* (Ὁμῆρος ὁ ἀρχαῖος) był wariancją na temat antycznego motywu pychy rodowej, emocji uniemożliwiającej rozpoznanie rzeczywistości. Poznanie, grecka idea gnosia, dążenie do wiedzy będącej rodzajem świadomości wytyczają drogę poszukiwań artystki.





IZA TARASEWICZ, THE STRANGE ATTRACTORS,
INSTYTUT POLSKI W BERLINIE 2014,
FOT. IVO GREENER

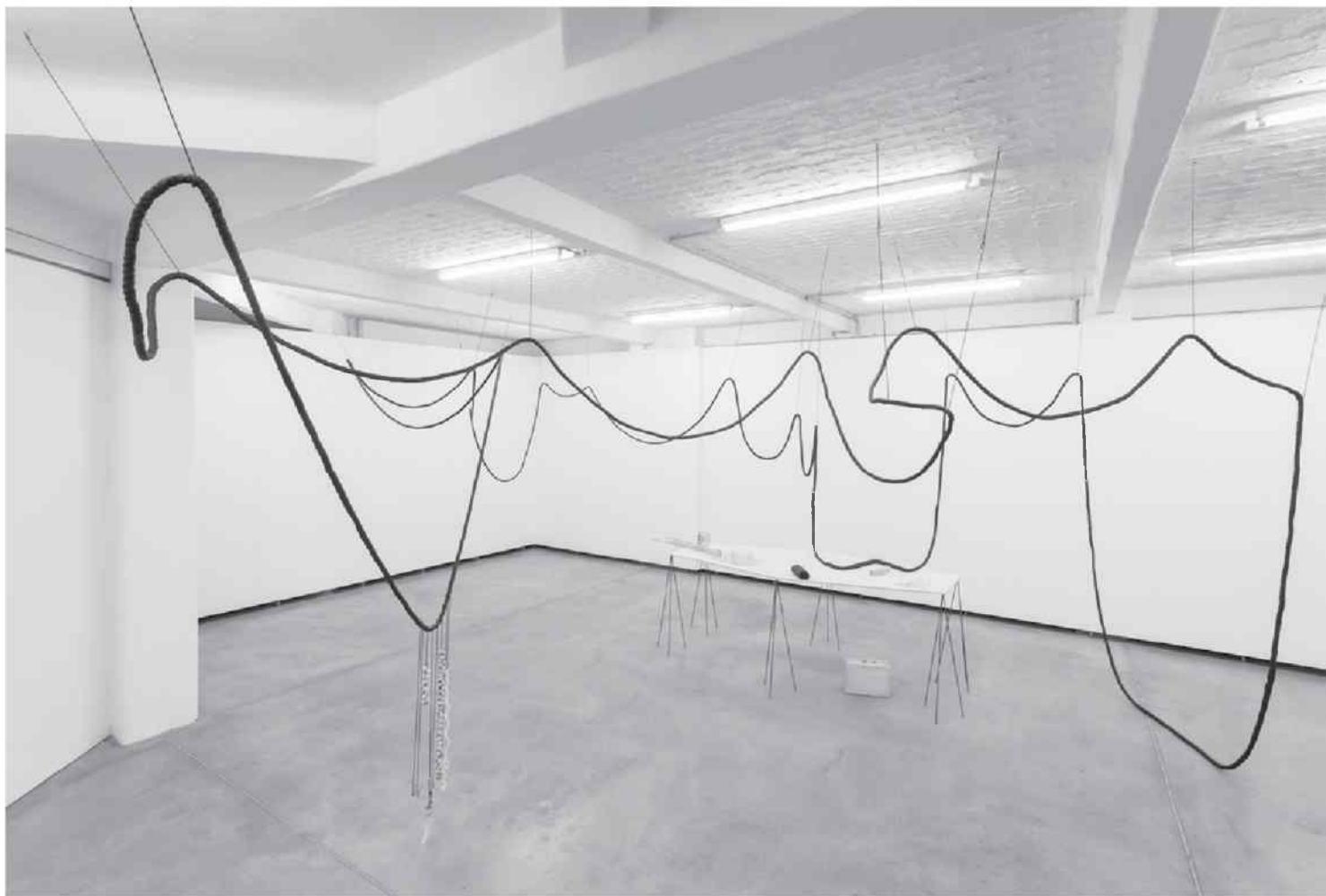


IZA TARASEWICZ, THE MEANS THE MILIEU, OBJECTIF EXHIBITIONS, 2014, FOT. ISABELLE ARTHUIS

Funkcjonowanie materii w układach o różnym stopniu złożoności, oraz wszelkiego rodzaju zakłócenia w zwykłym torze jej przejawiania się jest częstym punktem odniesienia w analizach twórczości Izy Tarasiewicz. Możemy więc śmiało powiedzieć, że podobnie jak Piotr Bosacki fascynuje się fizyką. Jej podejście jest jednak różne od autora *Rzeczy oczywistych*. Bosacki redukuje świat i poznanie do języka. Dla Tarasiewicz ważne jest również doświadczenie zmysłowe. Co więcej, tak zwana materia (ziemia, glina, jelita, odchody, żelazo) żyje życiem pojęzykowym, za nic ma naukowe paradygmaty i pojęcia, próbujące ją uchwycić i dookreślić. Artystka sugeruje, że to, co nazywamy budulcem rzeczywistości, cały czas nam się wymyka, zmienia formę, ulega swobodnym przekształceniom. Językowe struktury poznawcze zdają się być nie-

wystarczające i nadzbyt schematyczne, zmieniają się znacznie wolniej niż sama rzeczywistość.

Dla Tarasiewicz poznanie wykracza poza obszar manipulacji pojęciami. Rzeczywistość i całą fizykę stara się ująć w procesach najbardziej podstawowych. Artystkę fascynuje energia przybierająca formy materii ożywionej oraz obserwacja łatwości z jaką powraca do form pozornie (!) martwych. Nieustającą pracę świata (powstawanie, trwanie i rozpad) przybliża za pomocą instalacji i obiektów, w których bardzo ważną rolę odgrywa przestrzeń – aspekt rzeczywistości, który jest nie tylko tłem dla zjawisk, lecz niezbędnym warunkiem ich pojawiania się (możemy sobie wyobrazić przestrzeń bez obiektu, natomiast obiekt bez przestrzeni nie istnieje).



IZA TARASEWICZ, COLLABORATING OBJECTS RADIATING ENVIRONMENTS, KUNSTLERHAUS BETHANIE, BERLIN 2014,
FOT. IVO GREENER

Tak jak Bosaeki Tarasewicz nie uznaje podziału na świat wyższy, duchowy, oraz sferę niską, materialną i nieczystą. Myślenie artystki wolne jest od wpływu platonizmu, który za pośrednictwem chrześcijaństwa ukonstytuował podział na sferę idealną oraz świat niższy (silnie zakorzeniony w tradycji i obecny w myśleniu o sztuce w naszym kręgu kulturowym). Dlatego też twórczość Tarasewicz staje się totalna. Totalna w tym sensie, iż dotyczy rzeczywistości i człowieka w jego wszystkich aspektach i wymiarach. Abstrakcyjne rzeźby, diagramy, instalacje mówią o rzeczywistości jako całości, zawierają w sobie również człowieka. Antropologia Tarasewicz nie oddziela homo sapiens od reszty świata, jest on jego częścią. Człowiek jest zarówno kreatorem (siebie i świata), jak i tym, co jest kre-

owane przez zasady funkcjonujące poza jego wolą. Jest nieoddzielny od świata. Przekształca i ulega przekształceniom.

Instalacje artystki prezentują plastyczność rzeczywistości. Zdzierają iluzję statyczności. Jej działania przypominają, że kreatorem znaczeń jest zawsze dynamiczny podmiot: zmiana jest naturą rzeczywistości, a na jej przekształcania wpływa obserwator (np. artysta). Intuicyjna metoda twórcza Tarasewicz współgra z opisami współczesnych procesów badawczych, wykazujących, iż kształt rzeczywistości jest zależny od obserwatora. Emocje są tutaj czymś wtórnym, elementem zmiennym, utrudniającym rozpoznanie sytuacji. Są fenomenem, który tak jak całą resztę świata należy badać z dystansu.

IZA TARASEWICZ, THE MEANS THE MILIEU,
OBJECTIF EXHIBITIONS, 2014,
FOT. ISABELLE ARTHUIS







< IZA TARASEWICZ, THE STRANGE ATTRACTORS,
INSTYTUT POLSKI W BERLINIE 2014,
FOT. IVO GREENER

IZA TARASEWICZ, COLLABORATING OBJECTS
RADIATING ENVIRONMENTS, KUNSTLERHAUS
BETHANIEN BERLIN 2014, FOT. IVO GREENER

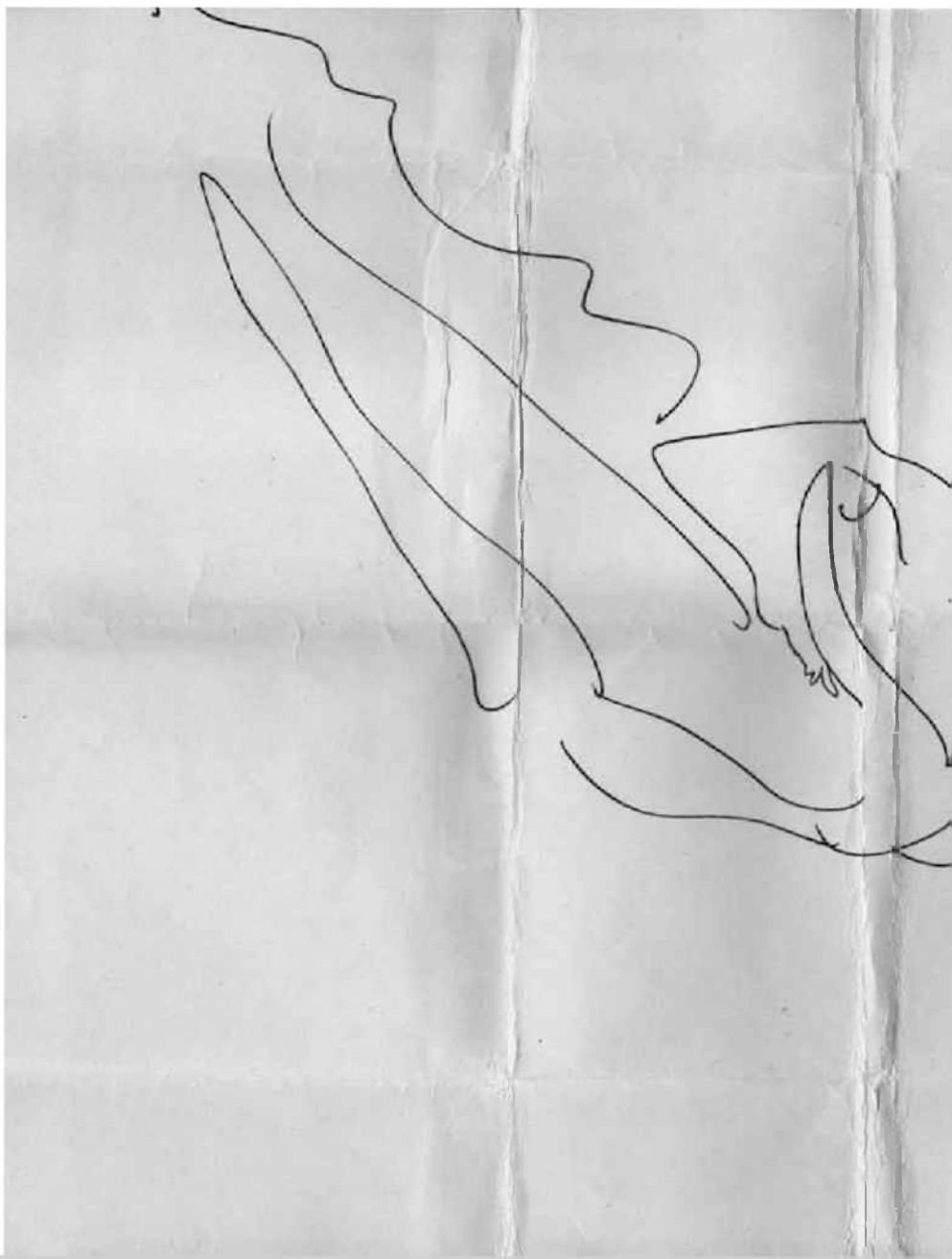
Cała twórczość Tarasewicz jest więc rodzajem obserwacji uczestniczącej: doświadczaniem świata i jego budulców. Obserwowaniem ich (nie)trwałości, właściwości fizycznych oraz potencjału energetycznego. Świat jest bowiem przestrzenią, w której dochodzi do kumulacji lub rozproszenia energii. Doświadczanie rzeczywistości jest obserwowaniem struktur, które powstają i znikają. Rzeczywistość nie jest więc stała, pulsuje. Materia jest żywa. Statyka jest rodzajem iluzji lub błędem poznawczym.

Rozpatrując działania Tarasewicz w kontekście filozofii greckiej stwierdzamy, iż zdecydowanie bliżej jest jej do sceptyków, którzy mówili o niemożności wyrażania jednoznacznych sądów na temat rzeczywistości, niż do twierdzenia Parmenidesa, ojca europejskiej ontologii, według którego możemy mówić jedynie o tym bycie, o tym, co jest i co posiada stałe właściwości. Twórczość artystki to rodzaj sprawozdania z silnych intuicji i przeczuc dotyczących natury rzeczywistości idących pod prąd tej tradycji. Kategorie istnienia i nieistnienia zdają się być zbyt ostre, wyrażają raczej nasze życzenia, ugruntowany w kulturze lęk przed niebytem. Tarasewicz stoi raczej po stronie nieuchwytności, rzeczywistość to prądy, fale i pulsacje energii. Plastyczność świata w pracach Tarasewicz rezonuje z odkryciami fizyków kwantowych, gdzie cząstka może być jednocześnie falą. W kontekście Grecji nie bezzasadne jest również przywołanie Heraklita. Filozof z Efezu dostrzegał dynamikę rzeczywistości. Poszukując elementu stałego, doszedł do wniosku, że nie można go odnaleźć. Świat nie traci przez to swojej realności, jego kontury przestają jednak być wyraźne.

Tarasewicz związana była z poznańską grupą Penerstwo. Zainteresowanie tymczasowością i codziennością towarzyszy jej od początku drogi twórczej. Penerów interesowała prowizoryczność rzeczywistości. Dzielili zainteresowanie kulturą materialną w stanie kryzysowym. Ta fascynacja stała się dla Izy Tarasewicz punktem wyjścia do rozwijania własnego języka sztuki, dzisiaj prezentującego się w dojrzałej i całkowicie oryginalnej formie. Sztuka Tarasewicz staje się coraz bardziej intrygująca, jest to minimalizm, który opisuje rzeczywistości w sposób jednocześnie konkretny i metaforyczny. Może opisywać drobne fluktuacje zarówno materii, jak i procesów społecznych.

Iza Tarasewicz jest również świetnym przykładem ilustrującym tzw. duchowość w sztuce współczesnej. Duchowość, która nie jest ani sentymentalizmem, ani romantyzmem. Nie jest również wyznaniem wiary. Jest pracą, próbą odkrywania mechanizmów funkcjonowania rzeczywistości. Jest działaniem.

DRUGA STRONA LISTU EDWARDA DWURNIKA DO TERESY GIERZYŃSKIEJ, 1967



Na soboty uvažij sobie nový rukavice, albo plavky.
Napreusno došťaniera ten list dopiere so
pisatel, vyobrazi robie jui jutrno lyžičieny,
musem, lyžičieny ctožac'ja, chodit', quavny,
plotkavac'. Ja musm do soboty az tny dluhy
dni.

Čeracm 09. IV²⁰ - 16⁰⁰ / na Taurce z vidokiem na
most. (patrz akcuvaca v pokojn rodnici v
tam zaplšiny prirava vyz. v Blocku.)



„O niej”¹

MIŁOSNY PERFORMANCE TERESY GIERZYŃSKIEJ DLA EDWARDA DWURNIKA²

Zofia Krawiec

Jest połowa lat sześćdziesiątych. Przystojnego młodego malarza namawia przyjaciel z Akademii Sztuk Pięknych na wspólny wypad na prywatkę zorganizowaną przez jedną ze studentek rzeźby. Na rzeźbie jest dużo ładnych dziewczyn – przekonuje przyjaciel, któremu już jakiś czas temu wpadła w oko jedna z nich – brunetka – robiąca duże wrażenie na mężczyznach. Jakiś czas później brunetka i przyjaciel malarza stworzą artystyczny duet KwieKulik. Przystojny malarz na prywatce korzysta ze swojego promieniującego uroku i od razu nieskromnie umawia się z dwiema ładnymi dziewczynami. Traf chce, że obie mają na imię Teresa. O pierwszej jednak zapomni chwilę później, z drugą z nich, Teresą Gierzyńską, spędzi trzydzieści siedem lat, w czasie których zyska status jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich artystów. Ona przez ten czas będzie pracować na sukces męża, ale także niezależnie od niego stworzy serię śmiałych, nasyconych erotyzmem zdjęć, dotyczących trudnej sytuacji kobiety w patriarchalnym społeczeństwie.

W chwili kiedy się poznają, Teresa ma 19 lat, Edward 23. Teresa jest dziewczyną nieco melancholijną, ale wyróżniającą się nietypowym, jak na tamte czasy, sposobem ubierania się. Jest entuzjastką mody, chociaż czasy temu nie sprzyjają, lubi się nią bawić. Chce wyglądać czasami nawet ekscentrycznie, byle tylko przełamać szarą monotonię ulicy. Jak wyglądać atrakcyjnie i oryginalnie, kiedy sklepowe półki odstrasza pustkami? Teresa szyje i przerabia to, co ma pod ręką. Kilka razy przeфарbowuje sukienkę, którą ubrała do ślubu, ponieważ użycie ładnej sukienki tylko raz traktuje jako marnotrawstwo. Nauczyła się skracać spódniczki, gdyż szczególnie gustuje w mini. Właściwie nie rozstaje się z krótkimi spódniczkami, ostro eksponując zgrabne nogi. Do kusių spódniczek zakłada białe pepegi w namalowane kwiatki.

NIEZALEŻNA DZIEWCZYNA

Teresa jako nastolatka prowadziła dziennik, w którym często pojawiają się zapewnienia, że nigdy nie wyjdzie za mąż. Po prostu nie ma mowy, żeby weszła w układ scalony z drugim człowiekiem, który ograniczy jej wolność i będzie atakiem na jej niezależność. Jako młoda dziewczyna miała silne poczucie niezależności. Planowała, że skończy ASP i wyjedzie do dziadków mieszkających w Kanadzie, zamienić świat na znacznie bardziej sprzyjający życiu młodej artystki. Przepelniała ją wiara w to, że życie stoi przed nią otworem, a ona świetnie da sobie w nim radę. Ale wtedy poznała Edwarda Dwurnika i wszystkie plany stały się nieistotne. Z okazji jego 25 urodzin Teresa podarowała mu tomik wierszy *Dziewczyna polna* Tadeusza Chudego, pisząc na pierwszej stronie:

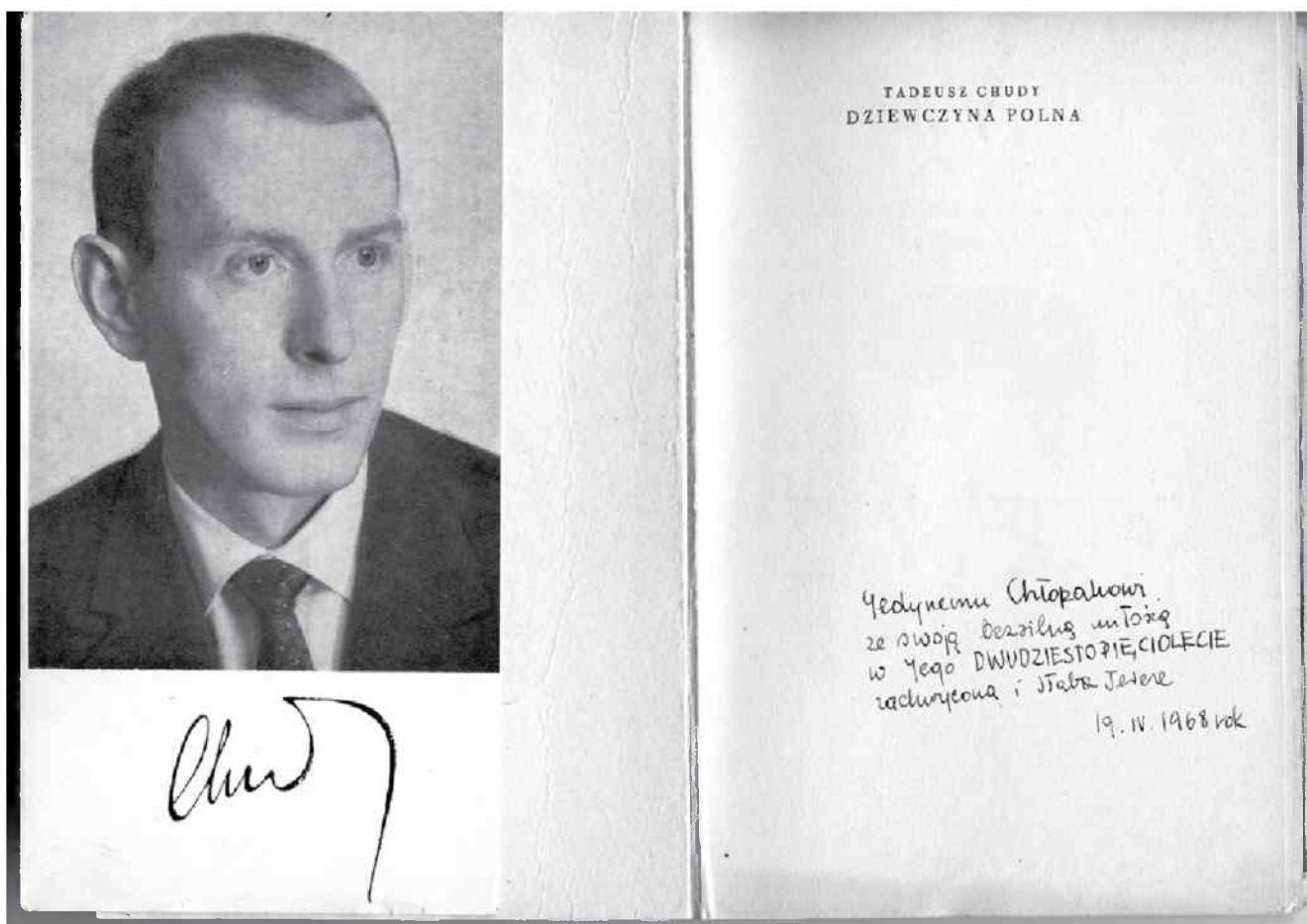
1. *O niej* jest fragmentem książki *Miłosny performance*, nad którą Zofia Krawiec aktualnie pracuje.

2. *Miłosne Performanse* – to intymne dzieła sztuki tworzone przez artystę/kę specjalnie dla osoby, w której jest zekochany/a. Tematem tych prac jest konkretna relacja miłosna, w której aktualnie artysta/ka jest zanurzony. Prace te stanowią wyraz miłości, frustracji z nią związanych, cierpienia wynikającego z rozstania itp. W tytułowych *Miłosnych Performansach*, wykonanych w różnych fazach związków, spleta się doświadczenie artystyczne i miłosne, sfera prywatna i publiczna etc. Prace te stanowią przykład tego, jak sztuka może towarzyszyć życiu.



D W U R N





TOMIK POEZJI TADEUSZA CHUDEGO Z DEDYKACJĄ TERESY GIERZYŃSKIEJ

„Jedynemu Chłopakowi ze swoją bezsilną miłością w Jego DWUDZIESTOPIĘCIOLECIE zachwycona i słaba Teresa”.

Była zniewoloną tą sytuacją. Zakochała się w Edwardzie i weszła w związek całą sobą, jeżeli później czuła się źle, to wiedziała, że to są konsekwencje jej świadomej decyzji. Tym bardziej, że to Teresa oświadczyła się Edwardowi, a nie odwrotnie. Ona zdecydowała, że będzie to relacja totalna. Emocjonalnie i ekonomicznie. Była świadoma konsekwencji tej sytuacji, ale mimo wszystko często jej ona doskwierała, zdarzały się chwile, w których cierpieła. Dwie fascynujące osoby złączyły się dla Teresy w postaci jednego ukochanego: była zakochana w mężczyźnie oraz w artyście, którego podziwiała podczas pracy. Wierzyła w jego talent, była urzeczona jego urodą. Słowem wpadła po uszy.

MIŁOŚĆ NA ODLEGŁOŚĆ

Parę zostali bardzo szybko, mimo to, ze względów finansowych, długo mieszkali osobno. Nie stać ich było na wynajęcie czegoś wspólnie. Oddzielnie mieszkali nawet po ślubie, który wzięli w 1968 roku. Teresa na Mokotowie, Edward w Międzyzlesiu. Teresa wspomina ten okres jako szarpaninę, jeździli

do siebie, odwiedzali się, potem znowu wracali do swoich domów. Na dłuższą metę było to męczące, tym bardziej że telefony komórkowe pojawiły się w Polsce blisko trzy dekady później, a i telefony stacjonarne należały wówczas do rzadkości. W Międzyzlesiu była jedna budka telefoniczna, non stop zepsuta. Bardzo trudno było skontaktować się nie tylko, żeby wyznać ukochanemu, że się tęskni, ale żeby chociażby umówić się na kolejne spotkanie, czy poinformować o nagłej zmianie planów. Teresa na okres ferii i wakacji wyjeżdżała poza Warszawę. Edward słał do niej wtedy listy, które pod deklaracjami tęsknoty, urozmaicał niekiedy rysunkami przedstawiającymi Teresę, innym razem rysując ich dwoje splecionych w miłosnym uścisku. Do jednego z takich listów dołączył kartkę, na której narysował swój portret z dopiskiem „Całuję Twoje rączki nóżki dupcię pipcię i cyczuskił”. Erotyzm był silną kłamrą spajającą ich relację. Być może bez tej kłamry ten związek nie trwałby tak długo – dodaje Teresa.

Teresa już na studiach zaczęła mieć problemy z astmą z powodu pyłu unoszącego się w powietrzu przy szlifowaniu. Poza tym szlifowanie brył wydawało jej się wyeksploatowane, a ona próbowała szukać czegoś swojego. Powód zdrowotny nałożył się więc na jej przekonanie, że nie powinna dłużej zajmo-



KARTKA DOŁĄCZONA DO LISTU EDWARDA DWURNIKA, 1967

wać się rzeźbieniem. Zmieniła medium z rzeźby na fotografię i rozpoczęła odważny seksualnie cykl zdjęć *O niej*, opowiadający o kobiecie mierzącej się ze swoją codziennością, czasami przepelnioną bliskością i pieszczotami z ukochanym, a czasami frustracją, poczuciem odrzucenia i brakiem sensu. Inspiracji, aż nadto, dostarczał jej trudny związek z Edwardem.

ZAZDROŚNIK

Edward należał do typu chorobliwych zazdrośników, których najczęściej bezpodstawną zazdrość wypływa z podejrzeń zdrady naprojektowanych w wyobraźni. Wybuchające sceny zazdrości powodowane były drobnymi gestami koleżeństwa pod adresem Teresy ze strony innych mężczyzn. Reakcje Edwarda zazwyczaj były niewspółmierne do całego zdarzenia. Teresa była w dwustu procentach oddana swojemu związkowi, zarówno psychicznie jak i fizycznie. Natomiast, kiedy ona reagowała zazdrością na jego niepokojące zachowanie, zazwyczaj był oburzony. Dreńczony podejrzeniami Otello Dwurnik był zazdrośny nawet o uwagę, którą Teresa poświęcała innym ludziom, w tym swojej rodzinie, z którą była silnie związana emocjonalnie i za którą czuła się odpowiedzialna. On udawał, że nie jest związany uczuciowo ze swoją rodziną. Nieufność Edwarda była dla Teresy bolesna i uprzedmiotawiająca.

Wtedy Teresa poprosiła Edwarda, żeby podpisał się na jej nagim ciele swoim nazwiskiem, żeby potraktował ją jak swoją rzecz. Podsunęła mu pieczętiki z literami blokowymi, które nie dawały precyzyjnego odbicia, więc służyły tylko jako elementy wzbogacające Teresy grafiki. Na zdjęciu *Dwurnika* widać nagie opalone kobiece plecy przecięte diagonalnym podpisem „właściciela” i pośladki w bielszym odcieniu, z wyraźnym zarysem stroju kąpielowego. Kadr ucina głowę modelki, co jeszcze mocniej potęguje wrażenie jej uprzedmiotowienia. Ręka właściciela, „pana”, pozostaje w kadrze, jest synekdochą jego obecności.

– Ten druk na plecach, głoszący, że jestem własnością Dwurnika, był dla mnie wyrzuceniem z siebie poczucia, które często mi towarzyszyło. Pomyśl, który miałem, żeby Edward mnie ostemplował, pokazywał to wszystko, co czułam w jednym geście – mówi Teresa. Mimo że byli małżeństwem, Teresa nigdy nie używała nazwiska swojego męża, ponieważ czułaby, jakby odebrano jej tożsamość. Od urodzenia nazywała się Gierzyńska i nie widziała powodu, dlaczego nagle miałaby stać się inną osobą. Była świadoma nierówności płciowej i zawsze dbała o swoją autonomiczną przestrzeń. Kiedy jednak na scenę wkroczyła miłość, świadomość feministyczna usuwa się w cień. Związek miłosny zawsze jest związkiem masochistycznym. Slavoj Žižek w *Przekleństwie fantazji* wspomina o paradoksie miłości, „na mocy którego – jak stwierdziła Julia w nieśmiertelnych słowach skierowanych do Romea – „im więcej daję, tym więcej posiadam”. Teresa podarowała całą siebie. Czy żyła więcej?

KONIEC I POCZĄTEK

Gdyby sporządzić wykres związku, to linia diagramu Gierzyńska – Dwurnik falowałaby jak sinusoida. Naprzemienne wzloty i upadki. Teresa podkreśla, że chociaż życie w całości składa się z oscylowania pomiędzy górą a dołem, to to było coś więcej. Edward przez cały czas musiał unosić się na haju, a jeżeli opadał, to natychmiast dostarczał sobie silnych bodźców, żeby znowu się unieść. Nigdy nie czekał, aż przygnębienie przejdzie samo. Był nadpobudliwy, cały czas coś rysował, malował. Nie potrafił się zatrzymać. Teresa z kolei bardzo lubi chwilę zawieszenia, kiedy może na spokojnie pomyśleć, poukładać sobie sprawy, zastanowić się nad tym, co ostatnio się przeżyło, pomyśleć trochę niedawno obejrzanym filmem. Edward nie potrzebował chwil wyciszenia, więc ten związek bardzo Teresę zmęczył. Teresa szuka harmonii w życiu, u Edwarda harmonii nigdy nie było, wręcz przeciwnie – ciągle napięcie i emocje na wysokim tonie, nawet zupełnie zbędne. Z ledwością udało się im otrząsnąć z silnych przeżyć. Edward znów szukał nowych, o co nie było trudno, ponieważ stał się popularny. Do pogłębiającego się problemu z alkoholem Edwarda co jakiś czas dochodziły kobiety zakochane w jego sławie i pieniądzach. Ostatecznie Teresa postanowiła zakończyć ten związek, wcześniej staczając syzyfową walkę z jego nalogiem. W 2003 roku wyprowadziła się z domu, który sama zaprojektowała. Swoje rzeczy spakowała tematycznie w kartony, tytułując je nazwami emocji, które towarzyszyły jej relacji z Edwardem. Tak powstało kolejne zdjęcie z cyklu *O niej*, zatytułowane *Koniec i początek*, pokazujące złożoność i kontrasty relacji miłosnej. Koniec związku jest początkiem nowego życia. Pytam Teresę, czy nie żałuje tego związku, zaniepokojona tym, że kartony Miłość i Seks giną na dole przygniecione przez większe Zawód, Żal, Rozpacz, Niepokój. Odpowiada, że niczego nie żałuje, ta relacja pozwoliła jej dojrzeć. A wieczorem przysłała mi maila: „Chyba nie powiedziałam, że E. był takim mega-max-facetem we wszystkich dziedzinach, i ja odchodząc czułam się przesycona pod każdym względem, z poczuciem wszelkiego nadmiaru. Miałem poczucie, że wszystko (no, może poza wspólną starością) zostało zrealizowane, dlatego było łatwiej to zamknąć”.

Aesthetics of contract/ Contract of aesthetics Copyright vs copyleft

*Wytwarzanie, koniec końców,
stanowi bowiem fazę wydawniczą
w procesie przywłaszczania.*
Seth Price

Perceptions itself becomes a creative act
Autor nieznany

A work of art by living artist would still be the property of the artist
Sol Le Witt

Tajemnicą poliszynela wydaje się być fakt, że produkujemy tak duże ilości artefaktów, ponieważ mało już rzeczy na tym świecie (poza nimi) jest w stanie wprowadzić nas w stan euforyczny. Nie raz już współczesna „logarytmiczność” umysłu (czasem zwana też logiką programowania) analizowała zarejestrowane na taśmach czy w obrazach gestualne, tekstualne i dźwiękowe świadectwa tych specyficznych reakcji wobec poruszającego dzieła sztuki. Mimo to, w dalszym ciągu nie umiemy ustalić sprawdzonego algorytmu czy też recepty na sukcesywne jego „wyprodukowanie”. I kiedy mówię o produkcji – nie mam na myśli tylko działalności artysty, ale również te inne, równoległe, należące do: sponsorów, kolekcjonerów, galerii, instytucji czy dystrybucji.

Kiedy niecałe pół wieku temu Robert Scull spotkał dwudziestoczworoletniego wówczas absolwenta artystycznej szkoły Berkeley, Michaela Heizera, ten opowiedział mu o rozrysowanych przez siebie i niezrealizowanych do tej pory projektach. Przybierające abstrakcyjne kształty sporej wielkości dziury w ziemi, które były w tym czasie obsesją Heizera, zostały przez niego hipotetycznie rozplanowane na pustyni w Nevadzie.

Zafascynowany tą koncepcją Scull postanowił sfinansować tę drogą realizację. Jak podają źródła², miał on powiedzieć: „[...] słuchałem, jak mówił, i nagle zdałem sobie sprawę, że mówi o najczystszej odmianie sztuki, [...] sztuki, której nie można sprzedać, której nie można posiadać i którą nawet będzie mi trudno zobaczyć, a mimo to, uznanie jej dałoby pewien rodzaj więzi zbliżonej do posiadania, jeśli nawet nie byłoby to w moim domu na ścianie. Powiedziałem więc – do roboty! Zrób to, zapłać za to!”².

Rob w istocie nigdy nie żałował swojego pomysłu sfinansowania wykopalisk na tak odległej i rozległej przestrzeni (w późniejszych czasach opłacił jeszcze wiele pomysłów artysty). Być może poczuł nie tylko ten przyjemny stan euforii, ale również wspomnianą więź z czymś większym od siebie, nieistniejącym dotąd w realnym świecie. Połączyła go ona także z miejscem i samym autorem pracy (ich nazwiska już zawsze będą się stykać, współistnieć w archiwach czy internetowych wyszukiwarkach, gdzie mogą je odnaleźć pół wieku później), a zdjęcia pokazujące ich razem na tle pustyni, helikoptera i wykopanych dołów (nad historyczną już dziś pracą *Nine Nevada Depression*) zostało jednym z wizualnych kodów sztuki oraz tamtych czasów.

Niewątpliwie Scull w jakiś sposób podniósł swoją wartość (społeczną, indywidualną, brandingową, historyczną) poprzez ową fundacyjną inwestycję, oraz przez inne fundusze sponsorskie, które później prowadził z wieloma artystami (Warholem, Oldenburgiem, itd.). Przypuszczalnie sam był zaskoczony tempem niewyobrażalnego jak na tamte czasy wzrostu, możliwego jeszcze dzięki przed-recesyjnej ufności w wartości i sposobu wartościowania.

Czy więc nie zaskoczyło go, gdy pięć lat później inny wspierany przez niego artysta, Robert Rauschenberg, przyłożył mu z pięści na zapleczu domu aukcyjnego Sotheby's? Sprzedany Scullovi w roku 1958 obraz *Thaw (Odwilż)* za 900 \$ po ledwie 15 latach osiągnął cenę 85 000 \$. Rauschenberg miał prawo się denerwować. Kilkanaście lat później zdenerwował się pewnie jeszcze bardziej, gdy jego *romantic partner* Jasper Johns znalazł się w podobnej sytuacji podczas aukcji domu Christie's w 2010 r. Za jego obraz z cyklu *Flags* подарowany lub sprzedany (przypuszczalnie drogą nieoficjalną) pisarzowi Michaelowi Crichtonowi (autorowi trillerów oraz *Jurassic Parku*) zapłacono blisko milion \$, inny zaś obraz z tego cyklu, zakupiony później przez Whitney Museum za okragły milion, Johns sprzedał swojemu pierwszemu kolekcjonerowi za 900 \$. W tym przypadku nawet fakt uznania cię za najwyższej wartościowanego żyjącego artystę wydaje się bezwartościowy...

Istnieje bardzo wiele niezwykle ciekawych precedensów wyceny sztuki, zarówno tych rynkowych, jak i kulturowych czy teoretycznych. Jedną z najbardziej powszechnych metod „badawczych” w czasach wyżej wymienionych artystów, często stosowaną i dziś, jest miara postduchampowska, która ocenia według tego, w jakim stopniu artysta zakwestionował dotychczasową naturę sztuki (o ile rozszerzył on obszar jej definicji).

Współcześnie mamy do czynienia z dużo bardziej rozdrobnionymi wariantami takiego szacowania (lokalnymi, społecznymi, animacyjnymi) i choć większość z nich wydawać się może szarłatańska i podejrzana, to jednak zwykliśmy sankcjonować je ze względu na samą ich obecność i akceptację obszarów (nawet bardzo niewielkich), które takie zapotrzebowanie generują. I chociaż w dalszym ciągu świat sztuki chętnie odnosi się do postduchampowskiej metody, ogłaszając co rusz nowe rankingi wpływów i kolejne woluminy *Best Art Now*, to coraz częściej zaobserwować można, że galerie lub kuratorzy poszukują artystów poprzez ogłoszenia, oficjalne („grantowe”) lub nieoficjalne (np. przez portale społecznościowe – „AAA artystę zatrudnię do... Artysta powinien zajmować się..., wpisać dowolnie co konieczne).

Zapotrzebowanie na określone przez pracodawców tego sektora artefakty, generujące określonego rodzaju stany euforyczne, wzrosło wraz z usieciowieniem i projektyzacją sfery kultury. Ograniczenie czasu i środków systemów projektowych często skutkuje jednak pobieżnym prześledzeniem dorobku odpowiadających na ogłoszenia artystów, lub mało wnikliwym zaangażowaniem aplikantów, próbujących załapać się na pieniądze i uwagę z kolejnego zlecenia.

W takich przypadkach bardzo łatwo o naruszenie godności i wyrządzenie szkód „moralnych”, a każdy próbuje w dowolny możliwy sposób bronić własnego interesu.

Nieważne więc, czy myślimy o czasach dawnych, czy współczesnych, prawne regulowanie naszych interesów opłacałoby się każdej ze stron. W tym wypadku sztuka nie odróżnia się wcale od romantycznych relacji – i tu, i tu bazować możemy na całym spektrum możliwości „zapoznania” (od bezpośredniej fascynacji, instytucjonalnej swatki, po ogłoszenie w Internecie), w obu przypadkach również powinniśmy dostrzec, że kontrakt czy też niewerbalna umowa między stronami ułatwia gwarantowaną stabilność kontaktu.

Kiedy w latach 70. aktywa państwowe oraz prywatne zaczęły coraz powszechniej dofinansowywać artystów (poprzez zamówienia czy zakupy do kolekcji), nagminnie spisując umowy na nowe dzieła lub zobowiązania, dokument prawny

zaczął stawać się interesujący również dla samych twórców. Formuła umowy/kontraktu zaczęła pojawiać się jako fakt artystyczny, stając się niejednokrotnie precedensowa dla określenia obszaru sztuki we współczesnej rzeczywistości.

Gdy w 1971 r. znany amerykański galerzysta, krytyk i kolekcjoner Seth Siegelauz rozpowszechnił dokument zatytułowany *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* (znany również jako *The Artist's Contract*), gest ten został odczytany także w konwencji metadokumentu i faktu konceptualnego ustanawiającego pewien status quo w umowach między artystą a resztą świata. Fakt ten przesunął twórcę (oraz dowolne dzieło, które wykonał) w sferę rozważań społecznych, redefiniując się wobec osiemnastowiecznego social contract Rawlsa oraz wszystkich, które nastąpiły po nim.

Opracowany przez Siegelauza wspólnie z adwokatem R. Projanskym kontrakt stać się miał nie tylko fetyszem dla konceptualnych biurofilów, ale przede wszystkim miał gwarantować rewolucyjne jak na tamte czasy warunki dla artystów (podnosząc znacznie ich pozycję w dotychczasowym układzie sił).

Umowa ta z jednej strony legitymizowała warunki produkcji i wymiany wartości, definiując (i spekulując), jak będą one działały w czasie, z drugiej zaś stawiała się metodą neoinstytucjonalnej krytyki, dającej artyście prawo do rozważenia swojego uwikłania w pozostałe części pola sztuki.

Dlatego też idea, by zebrać i zestawić w postaci uznanego prawnie dokumentu naturę kontekstualnych obietnic artysty, była rewolucyjnie nieprzewidywalna. Pomijając na chwilę pole finansowo-inwestycyjne, to czyż nie jest w istocie tak, że każdy kontakt ze sztuką odnosi się w pewnym sensie do platońskiej umowy społecznej, w której to członkowie społeczeństwa (lub odbiorcy kultury) podświadomie zgadzają się na warunki umowy poprzez pozostanie w przypisanym im miejscu (społeczeństwie czy też obszarze sztuki)? Ponadto sam kontrakt często zakłada również ryzyko porażki, tzw. *risk of failure*, jednocześnie gwarantując w tej sytuacji określone pozycje dla obu stron.

W przypadku warunków proponowanych przez *The Artist's Contract* sytuacja, w jakiej znalazł się Rauschenberg czy Jones (a także wielu innych artystów), nie mogłaby mieć miejsca. Umowa zakładała 15% zysku dla artysty z każdej sprzedaży lub wzrostu ceny pracy (nawet w dalekiej przyszłości, miała być bowiem przekazywana kolejnym właścicielom), oraz gwarantowała informowanie artysty o każdej zmianie „miejsca pobytu” i nowych ekspozycjach.

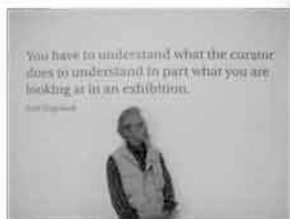
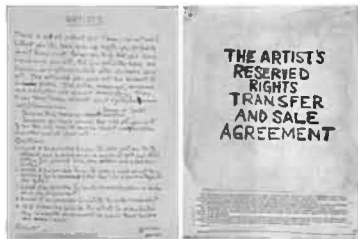
Prawo do wiadomości, kiedy praca będzie wystawiana, pozwalało artyście także na kontrolowanie sposobu jej przedstawienia lub zgłoszenie weta co do niego.

W ramach kontraktu twórca miał otrzymywać nie tylko certyfikowaną historię ekspozycji dzieła, prawo do wypożyczenia go na dowolną wystawę (na 2 miesiące co 5 lat) czy pierwszeństwo do restauracji własnej pracy, lecz również wieloletnią gwarancję na użycie dzieła w harmonii z jego intencjami. Artysta miał „moralne prawo do integralności swojej pracy”³ oraz prawa do wszystkich jej reprodukcji.

Założenie przez Siegelauza tak zgodnej relacji pomiędzy artystą a właścicielem dzieła było niezwykle utopijne i być może dlatego dziś patrzymy na *Kontrakt* raczej jak na konceptualne dzieło, wystawione przeciw mało egalitarnej ekonomii sztuki, a nie powszechną propozycję zmiany mentalności rynku. Siegelauz nie brał pod uwagę konfliktu interesów z uwagi na statystyki sprzedaży, mówiące że „mniej więcej 75% kupujących to znajomi lub bliscy przyjaciele artystów”⁴ (więc nie będą chcieli ich wykorzystać czy oszukać). Z drugiej strony, kontrakt uczynił widzialnymi wiele finansowych relacji produkcji i dystrybucji sztuki, a jego popularyzacja i powszechne użytkowanie mogłoby przyczynić się do pozytywnej zmiany rynku.

Sam Siegelauz był wówczas aktywnie działającym galerzystą, funkcjonującym bez tradycyjnej powierzchni wystawowej, prezentującym prace w swojej galerii jedynie przez katalogi i artystyczne publikacje. Zamierzał on komunikować sztukę przez reprodukcje i dystrybucję, tworząc tym samym nowy, postbenjaminowski system, w którym to artysta przyjmował na siebie rolę kuratora, krytyka i teoretyka swojego własnego dzieła (lub raczej jego reprodukcyjnego, fotograficznego obrazu).

Najbardziej dyskusyjne było jednak to, że ani artyści, ani pomysłodawcy projektu nie zdawali sobie sprawy, jak szybko te działania przyczynią się do utowarowienia „nowej” sztuki – programowo efemerycznej, wykonywanej w opozycji do ocen rynkowych. Kiedy tylko jasne stało się, że nawet niewidoczne dzieło zostawia jakieś ślady, szybko okazały się one produktem o potencjale wartościowym w takim samym stopniu, w jaki wartościowane były dotychczasowe obiekty artystyczne. I chociaż ślady te przez wielu uznawane były jedynie za „informację o dziele czy też jego wskaźnik”⁵, to wielu twórców uznało dokumentację za tzw. *little object* – właściwy ekwiwalent tego, co odbyło się poza kadrem (lub poza przedmiotem).



la Biennale di Venezia

Venice 25th of May 2001

H. E. Mr. Massimo Telesforo
Permanent Representative of the Federalist
States of Mississippi to the United Nations
820 Second Avenue, Suite 17A, New York,
N.Y. 10017
Tel: 212 647-4795

Excellency,

The Venice Biennale, the most important art exhibition in the world, will open its 53rd edition this year from June 10 to November 4. This exhibition attracts a wide audience from all over the world: over 200,000 visitors came to the Biennial in 1999 and approximately 300,000 in 2001.

I am honored to receive the Venice Biennale and Longi together's state from over 80 countries. There are many countries, however, which are not represented in the exhibition. For the reason, a French artist, Mathieu Laurette has attached a request, which I have received, would be to extend the number of participating countries in the Venice Biennale. Since your country is not a participant, he would like to make a very special request: would you be willing to provide him with citizenship if it is not an representative your country in the Biennale?

If this proposal is agreeable to you, please let Mathieu Laurette know how he may go about obtaining citizenship of your country? Would your country accept dual citizenship? You may attach your response to:

Mathieu Laurette
La Biennale di Venezia
Visual Arts Dept.
c/o Cecilia Luperon Luperon
Cor. Giustiniani - San Marco
Venezia 30124
Tel. 00 39 41 5218805
e-mail: laurette@biennale.org
mathieu@laurette.net

As we move towards globalization, we hope that this very relevant project will be of interest to you.

Please accept my Excellency, the assurances of my highest regards.

Hans Szymanski
Director of la Biennale di Venezia



Michael Heiser
79 Mercer Street
New York, New York 10012
956-5662

Dear Mr. Scull,

I am an artist engaged in an idea in which you might find interest. I am digging holes in the earth which are handled in various ways: with either wood, steel, or concrete "liners" or supports.

Since December, 1967, I have placed ten of these depressions in northern Nevada and in the Mojave Desert in southern California. All have been photographed and documented; I also have drawings and models in various scales.

I am currently exhibiting a steel earth liner with a cadmium plated grating in the Milwaukee Art Center for the show "Directions '64: OPTIONS". I will be participating in the Dean Gallery Land show October, 1968.

July 1st I will be making my fourth trip to the desert area to do more work, and plan to spend 2-3 months there, possibly completing ten more liners.

May I make an appointment to show you the photographs before July 1st?

Yours,
Michael Heiser

ALLEN JONES

Allen Jones has refused permission to reproduce images of *Chair* (1969) and *Table* (1969). Writing an email to me (July 14, 2011) in response to my request for permission, he noted that he protests my failure to offer an alternative to the classic reading by Mulvey, and that this particular work related to a late 1960s interest in representing the human figure in material other than bronze or marble. In a letter, Jones explains his reluctance to lend his work, stating that "these... [sculptures] of women... are not so much about representing woman but the experience of woman, not an illusion," and "[t]he erotic impulse transcends cerebral barriers and demands a direct emotional response. Continued... with an erotic statement everyone is an expert. It seems to me a democratic idea that art should be accessible to everyone on some level...". The artist's framing of these clearly S.M. with porn works as formal explorations in the historical rendition of the "figure" (in the email) or, in the quote, as "democratic" erotic objects "accessible to everyone" indicates the importance of seeing differently or at least taking some critical distance from universalizing ideas of sexual desire and identification.

W czasach Siegelauba znacząco przekierowano uwagę w stronę dokumentacji w formach jeszcze wtedy neutralnych estetycznie (książkach, kasetach, filmach video, tanich drukach). Dziś niemożliwym wydaje się nam, jak kiedyś mogły być one neutralne – estetyzacja pożarła każdy aspekt: nie-sztuki (traktujemy wszystkie obiekty z tamtych lat jak absolutnie designerski fetysz). Niemniej, możliwość stworzenia w obrazie reprodukcyjnym długotrwałej i sygnifikującej artystę metafory jego zamierzeń (zwłaszcza w obliczu działania chwilowego czy wykonywanego jedynie przez ciało lub gest) była bardzo pociągająca. Otworzyła także pole dla eksperymentów transdokumentalnych czy mock-dokumentu, które to same niejako stwarzały pracę, a nie tylko ją zapisywały. Ta intermedialna gra pozorów, podsycana jeszcze przez widoczność i dystrybucję takich „dokumentacji”, stawała się szalenie atrakcyjna dla artystów, których zainteresowały prawne konteksty zaświadczeń sztuki, oraz dekonstrukcje rynkowe i społeczne następujące przy ich demistyfikacji lub delegalizacji.

W te obszary wpisuje się praca francuskiego artysty Matthieu Laurette'a, który poprzez oficjalny list podpisany przez Harald Szeemanna (kuratora Biennale w Wenecji w 2001 r.) nieco korupcyjnie próbuje zaferować uczestnictwo w Biennale krajom z niego wykluczonym. Jako zapłatę proponuje nadanie jemu samemu obywatelstwa danego kraju. Ów kontrakt: zawarty pomiędzy artystą, kuratorem, oraz hipotetycznym państwem, które zgodziłoby się na taką wymianę, funkcjonował jako autorska praca w ramach wystawy.

W tym przypadku dokument zaświadcza nie tylko o działaniu spoza kadru, które musimy sobie wyobrazić, ale i o funkcjonujących relacjach wewnątrzpaństwowych. Sama sytuacja rozważania takiej wymiany wydaje się interesująca (na początku listu Biennale zostaje określone jako „prestiżowa impreza” przyciągająca 250 000 zwiedzających oraz szacująca 300 000 na rok 2001). Czy nadanie obywatelstwa artyście jest zbyt wygórowaną ceną za taką „widoczność” kraju, do tej pory nie pojawiającego się na tej arenie kultury? Oferta kontraktowa Laurette'a zmusza także do rozważenia, na jakich zasadach funkcjonuje cała ta impreza oraz jaką stawkę lub ofertę musiały przedstawić uprzywilejowane kraje okupujące największe pawilony.

W czasach kiedy spisywano *The Artist Contract*, był on reakcją na zmianę statusów dzieła przez seryjne, maszynowe i niematerialne aspekty jego produkcji, które musiały się dostosować do awyencjalnych artefaktów minimalizmu i konceptualizmu. Nowe ich wartościowanie stało się echem benjaminowskich koncepcji, gdyż nastąpiło poprzez reprodukcję (obraz – drukowany lub wirtualny). Kiedy różnice pomiędzy sztuką dokumentacji a dokumentacją sztuki zaczęły

się zacierać, zaczęto domagać się, by prawo własności i prawo autorskie było respektowane nie tylko wobec materialnego obiektu, ale też w relacji do reprodukcji oraz wartości intelektualnych, jakie niesie niematerialne dzieło. Umowa czy kontrakt prawnie potwierdzał istnienie nieobecnej lub niewidocznej pracy, ale to jej upublicznienie jako wskaźnika myśli artysty nadawało kolejne sposoby interpretacji.

Gdy przyglądamy się *Kontraktowi* z dzisiejszej perspektywy, możemy dojść do podobnych wniosków, jakie wysuwa krytyk sztuki Amelia Jones, analizując warunki Siegelauba/Projansky'ego – współcześnie nie jest on możliwy do spełnienia, i co więcej, być może nie powinien być. Jones, która od wielu lat bada znaczenie dokumentacji w sztuce (była również autorką ankiety skierowanej do artystów, krytyków i kuratorów w dzienniku „Art Journal”, w której prosiła ich o podanie negatywnych i pozytywnych konsekwencji aktualnego dążenia do instytucjonalizacji sztuki performance poprzez jej dokumentację), odnosi się krytycznie do kontraktu Siegelauba, gdyż oparty jest on „na zwyczajowym, typowym prawie, chroniąc sztukę jako obiekt własności”⁶. W istocie, kiedy w latach 60. przeszliśmy od usciowienia wiedzy do coraz powszechniejszych dziś *open source*, wolnego dostępu do informacji/ obrazów oraz ich koprodukcji, spór o prawa autorskie stał się również sporem politycznym. Status prawny zakupionej przez nas wartości intelektualnej umożliwia jej wypożyczenie i sprzedanie, ale już zabrania publicznych odczytów, kserowania czy wystawiania własnych jej adaptacji. Jones zwraca uwagę, że w obliczu internetowych aktów re-procesywnej kreatywności określenie praw własności i dochodzenie ich jest zazwyczaj niewykonalne. Teoretyczno-politycznego problemu posiadania dotyczy także zapis mówiący o wymaganym od artysty pozwoleniu wystawienia i użycia reprodukcji. Zapis ten niejednokrotnie wykorzystywany był jako cenzura, gdy artysta chciał uniknąć kontekstu mogącego zaszkodzić jego pracy. Artysta (lub jego spadkobierca) używając dzieła lub fotografie zazwyczaj próbuje egzekwować od wypożyczającego również pozytywny dla nich kontekst.

Obszar sztuki, stwarzając precedens działań opartych na kontrakcie, tzw. *art-based contract*, może jednak ujawnić i zaprezentować sprzeciw lub odmowę wypożyczenia dzieła (z uzasadnieniem lub bez). Uczynił tak np. amerykański artysta Darren Bader, wystawiając wściekły list odmowny od innego artysty, Gary'ego Hume'a (którego pracę Bader chciał wypożyczyć, włączyć do swojej instalacji i sprzedać jako własną na targach sztuki w Miami).

Odmowa wypożyczenia pracy Allena Jonesa znalazła się z kolei na ekspozycji wystawy kuratorowanej przez Amelię Jones, gdzie nieobecność pracy obnażała

antyfeministyczne nastawienie artysty (unikanie przez artystę polemiki z interpretacją jego prac jako mizoginistycznych).

Natomiast podczas wystawy „Postęp i higiena”, mającej ostatnio miejsce w Zachęcie, kuratorka ujawniła publicznie powody usunięcia (po uprzednio wyrażonej zgodzie) pracy Diny Gottliebovej i zastąpienia jej reprodukcją. Właściciele pracy zmarłej w 2009 r. Gottliebovej-Babbitt mieli wycofać ją z powodu pojawienia się na tej samej wystawie pracy Zbigniewa Libery (*Universal Penis Expander*). Pomimo że prace nie miały znaleźć się w bezpośrednim sąsiedztwie (pojawiają się w innej sekcji wystawy), uznali że nie powinien istnieć jakikolwiek moment połączenia tych dwóch kontekstów.

Obawa przed udostępnieniem akwareli malarki z obozu koncentracyjnego w Teresinie w jednym obszarze merytorycznym, tekstowym, kontekstualnym z *Urządzeniem do wydłużania penisa* Libery została przez Rottenberg ujawniona na wystawie, wpisując się w nurt krytycznych instytucjonalnie *work-based contract*. Powód zerwania pierwszego kontraktu o wypożyczeniu pracy dyskredytował stronę niedopełniającą umowy, pokazując jako zwolennika jednej wypracowanej interpretacji.

Przypadek Gottliebovej jest również niezwykle ciekawy z uwagi na precedensowe zdefiniowanie jej prac przez regulacje legislacyjne. Pod koniec lat 90. Dina wspierana przez Departament Stanu USA, Fundację Pollock-Krasner oraz Instytut Studiów nad Holocaustem Davida S. Wymana zwróciła się do Muzeum w Auschwitz oraz Międzynarodowej Rady Oświęcimskiej o zwrot akwarelowych portretów malowanych w obozie na zlecenie i pod nadzorem dr. Mengele. Portrety te (mające oddać niuansy rasowe lepiej niż nieudolne jeszcze procesy kolorowej fotografii) przeszły na własność Muzeum po wyzwoleniu i wielokrotnie odmawiano Gottliebovej ich zwrotu, argumentując, że „[...] są jednym z nielicznych śladów po romskim Holokauście i stanowią ważną część ekspozycji poświęconej Zagładzie Romów w Auschwitz”⁷. Międzynarodowa Rada Oświęcimska wydała wtedy oświadczenie, iż „przedmioty powstałe w obozie nie stanowią własności więźniów”⁸. To precedens czasu i miejsca, w którym prawo zawiesiło decyzję o przyznaniu praw własności (pośród stron musiałoby wystąpić Muzeum, Gottliebova, społeczność romska oraz spadkobiercy dr. Mengele i jego przełożeni). Czy zatem wyrok byłby inny, gdyby dzieła, o które się procesowano, były dziełami sztuki (metaforycznym i intencyjnym zinterpretowaniem przez artystkę zaistniałej straszliwej sytuacji)? W przypadku Gottliebovej jej akwarele nie powstały z idei wypracowanej przez nią jako twórcę, nie były tworzone z zamierzenia jako dzieła i funkcjonowały na podobnej zasadzie co krzesła i stoły wykonywane przez

więźniów. Ich wartość była użytkowa i nie zostało do nich zastosowane prawo artysty – dożywotniego posiadacza własnych wytworów.

Precedensy prawne dotyczące praw własności i wartościowania sztuki idą w parze z rozważaniami o naturze merytorycznych relacji pomiędzy inwestorem/posiadaczem dzieła a artystą, oraz pytaniami o różnice pomiędzy inwestycją w obiekt a inwestycją w niematerialną koncepcję lub ideę uosabianą przez żywego artystę.

W pierwszym przypadku, gdy kupujemy pracę nieożywioną (obraz Pollocka czy rzeźby Brancusiego), materia lokaty jest jak złoto czy nieruchomości, w drugim zaś (inwestowanie w osobę artysty) – przypomina raczej partycypowanie w koncernie produkcyjnym. Życie artysty (jego marka) staje się wymienne na wartości pieniężne (lub inne), stając się napędem wzrostu produkcji. Wpływ artysty i jego działań oraz zysk z uwidocznienia prac nie jest jednak łatwo wyliczalny, a jego znaczenie może rozegrać się po wielu latach (ujawniając teksty, odniesienia, nowe powiązania). W przeciwieństwie do teatru czy muzyki (z której oblicza się szacunki sprzedaży płyt czy biletów), w sztuce wycena rynku jest jedyną (nie)właściwą wyceną, niejednokrotnie nie mającą pokrycia z galeryjno-wystawowym czy kulturowym wartościowaniem.

Decydująca w przypadku inwestycji w artystę i niematerialną pracę (a nie w dzieło-obiekt) jest świadomość, że inwestujemy nie w pracę, ale w coś, co staje się reprezentacją tej pracy. Dokumentacja, szkice czy intelektualny argument funkcjonować będzie jako wyznacznik i wskaźnik dzieła, nośny system skojarzeń.

Zasada, która łączy system inwestora z systemem artysty, może być przedmiotem zarówno wartościowych doświadczeń, jak i szeregu nadużyć, gdy firmy lub instytucje selekcionują artystów względem świadczonych działań, dopasowując do swojego interesu systemy znaczeń, które twórcy generują. W tekstach ekonomistów Josepha Pine'a i Jamesa Gilmore'a znaleźć można teorię, że współczesna sztuka przeszła od ekonomii obiektu do ekonomii usług, a ta szybko ponownie przetransformuje się wkrótce w ekonomię doświadczenia⁹. Poszukiwany artysta będzie musiał więc wygenerować odbiorcom inwestującej instytucji doświadczenie o ściśle określonym charakterze...

Próby odnalezienia się w tym niejednoznacznym i pełnym pułapek systemie inwestycyjnym i sponsorskim każą artystom bronić się w jedyny sprawdzony sposób – czyniąc umowę, zaistniałą lub wygenerowaną przez artystę, transparentną dla odbiorców.

Kiedy w 2003 r. Andrea Fraser wykonała pracę *Untitled* (w niektórych opracowaniach tytułowaną także jako *Homo Economicus*), to właśnie upublicznienie kontraktu, fotografii oraz 60-sekundowego video było tym, co zaświadczyło o statusie jej pracy. Ustalony umową seks artystki z anonimowym kolekcjonerem w pokoju Royalton Hotel w Nowym Jorku nie był zwyczajnym powernisażowym numerkiem. Stosunek z artystką kosztował kolekcjonera 20 000 \$ i był gwarantowany artystyczną intercyzą, udokumentowany i upubliczniony światu poprzez zdjęcia, strony internetowe oraz późniejsze publikacje. I chociaż można napisać miliony tekstów o potencjale i rozmaitych interpretacjach tej pracy, to jej esencją wydają się słowa Fraser; wysłuchane, postkonceptualne „I'm not a person today. I'm an object in an art work”¹⁰.

To, co zastanawia w pracy Fraser, to nie tylko poszerzenie „definicji” sztuki, ale i wykazanie, że na tym umownym obszarze, który zwykliśmy nazywać „sztuką”, żadna rzecz czy gest nie zachowuje swego dotychczasowego statusu, jaki posiada w pozaartystycznym świecie.

Nie robi tego także prawo, według którego sporządzane są artystyczne kontrakty (i które ma coś „zagwarantować”). Można przecież artystycznym gestem zmieniać to samo prawo, według którego kontrakt został zapisany, co próbuje robić swoją pracą np. Laurette. Jeśli władze Mikronezji lub innego kraju zgodziłyby się na przyznanie mu obywatelstwa z uwagi na zdobycie miejsca dla artystów mikronezyjskich w liczącym się, obowiązującym i powszechnym świecie i rynku sztuki, to tak naprawdę stworzyłyby również precedens prawny w obszarze swojej legislacji.

Andrea Fraser poprzez dokumentację zamierzenia oraz jego upublicznienie całkowicie odwraca rolę myślenia o wykonanej akcji. Poprzez medialny szum oraz dobrą krytykę artystka trafiła do wielu publikacji, a jej praca została uznana i zreprodukowana w świadomości odbiorców jako przynależna sztuce. Tym samym udało się Fraser odwrócić całkowicie rodzaj wyceny wartości społecznej tego aktu – podczas gdy w realnym świecie negatywnie ocenimy stosunek seksualny za pieniądze, w obszarze sztuki jej gest jest wartościowany pozytywnie – jako wskazujący, krytyczny, społeczny, antykonsumpcyjny, feministyczny itp.

Transparentność kontraktu – dzieła, które może stać się poprzez dystrybucję równie widoczny jak *Mona Lisa*, wskazywała na grząski grunt warunkowania widoczności i powszechnego odbioru dzieł artystycznych. Powszechna zasada, mówiąca że dzieło sztuki jest warte tyle, ile ktoś jest w stanie za nie zapłacić, ma tu swój szczególnie wyidealizowany wydzźwięk. Ktoś mógłby druzgocąco rozgromić pracę Fraser mówiąc, że wyceniła siebie poprzez seksualność, jednak włączenie do swojej akcji

kolekcjonera jako jedną ze stron kontraktu nie pozwala na takie interpretowanie tej pracy. Przeniesienie aktu prostytucji na obszar sztuki zmienia całkowicie postać rzeczy – obie strony poprzez artystyczny kontrakt stają się świadomymi stronami tego aktu, który nie może już być identyfikowany tylko ze znaczeniami, jakie posiada w realnym świecie (wykorzystaniem, przemocą ekonomiczną etc.). Trudno jest określić, kto w tej pracy jest wykorzystany ani kto upozycjonował wyżej swoją wartość – inwestor, który „posiadł” tę historyczną już pracę za cenę obnażenia swojej prywatności i żądz posiadania/kolekcjonowania, czy też artystka, która wykorzystuje kolekcjonera do stworzenia pracy, za którą otrzyma nagrody, widoczność oraz sporo pieniędzy. Niemniej, obopólna zgoda obu stron kontraktu czyni tę niezwykłą realizację historycznym precedensem – akt tworzenia sztuki na żywo i z żywego ciała jest spotęgowaną wersją wizji konstruowanych w latach 70. – sprzedaży sztuki pozamaterialnej, oraz sposobu jej funkcjonowania w obiegu rynkowym.

Wypowiedzenie formuły *I'm not a person today. I'm an object in an art work* jest jak zakłęcie sztuki. W pracy Fraser dosłowność przenika się z nieoczywistością – sprzedano *person body* jako *art work*, aby mogło nastąpić wartościowanie Fraser jako artystki (producentki czy też współproducentki dzieła sztuki).

Kontrakt, który w swoim ogólnym rozumieniu łączy ze sobą dwa abstrakcyjne w dużej mierze i odmienne obszary – prawo i sztukę, każe zastanowić się nad regułami gry (czy obowiązuje konstytucja i legislacja, czy prawo sztuki mówiące: *anything goes*).

Precedens kontraktów artystycznych staje się również prawnym precedensem (tak jak każde dzieło rozszerza definicję sztuki, tak może rozszerzyć też prawo o nowe poprawki i uwarunkowania). Każda z tych rozmaitych sytuacji obrazuje, że przez lata sztuka była jedyną formą naszego społecznego bycia, która nieustannie wymykała się wszelkim formom określenia i ramowania, a w pewnym sensie każda próba jej legislacyjnej regulacji sama zaświadczała o sprzecznej logice.

Jak więc ocenić samo wartościowanie? Czy odbywać się ono powinno na zasadzie powszechnych korzyści czy prywatnych, duchowych, „ulepszeń” (upgrajdów)? Czym więc tak naprawdę jest inwestycja w sztukę i co powinna lub co może zagwarantować inwestorowi, a co artyście?

Kiedy zastanowimy się nad prostym sednem takich relacji (pozostawiając na chwilę w dalekim nawiasie uprzedzenia klasowe oraz marksistowskie, anarchistyczne, antykapitalistyczne nastawienia), może najprościej jest stwierdzić,

że w relacji artysta-inwestor¹¹ najciekawsze jest stworzenie relatywnie koherentnego systemu wymiany i samozadowolenia. Wykładając pieniądze na projekt Heizera, Scull był nie tylko zaintrygowany i podekscytowany projektem, ale i aktywnie w nim uczestniczył. Sam artysta musiał przyjąć, że jego idea może okazać się dla Sculla bezwartościowa w sensie finansowym, ale nie mógł dopuścić, by wydała mu się taka w sensie merytorycznym i intencyjnym.

Długotrwałe zainteresowanie realizacjami artysty wdrożyło inwestora w rolę stałego obserwatora działań twórcy, który z drugiej strony zyskiwał wsparcie i zainteresowanie, oraz możliwość konfrontacji ze stałym odbiorcą. Być może fundacyjny charakter tej relacji umocnił artystyczny fundament Heizera w najważniejszym dla niego czasie – po skończeniu uczelni artystycznej nie musiał pracować dorywczo (by z rzadka móc realizować jakiś ze swoich projektów), lub ciągle odwlekać realizację z uwagi na niewystarczające środki. Pewnym jest, że bez tamtego długoletniego wsparcia finansowego i pijarowego, Heizer nie uwiódłby dziś swoich megalicznych realizacji, takich jak choćby olbrzymi glaz¹² lewitujący przerażająco nad ścieżką rekreacyjną w LACMA Museum.

Przypuszczalnie w tym przypadku relacja artysta-inwestor była dość bliska, skoro zachowały się listy i kartki pocztowe przesyłane przez artystę Scullowi.

Jedną z nich, przedstawiającą trzy żarłoczne niedźwiedzie wyjadające resztki ze śmietnika w parku, Heizer podpisał: „*Any good work lately? Well, keep looking mine*”¹³. Nie wykonując zbędnych nadinterpretacji znaczenia obrazu wygłodniałych niedźwiedzi węszących wokół śmieci, ten gest wydaje się po prostu przyjacielski i miły. Jak wielu znacie dziś artystów mających taką relację ze swoim inwestorem, czy też rozwijających kooperację opartą na wymianie i zainteresowaniu, a nie jednorazowym okazyjnym sponsoringu? Czy w tym wypadku prywatne, personalne uprzedkowanie (podwyższanie statusu i świadomości fundatora poprzez sztukę oraz polepszenie statusu artysty i umożliwienie mu dalszych realizacji dzięki pieniądзом inwestora), odbywające się na zbliżonej do przyjaźni relacji nie powinno być oceniane wyżej, niż widoczność intencyjnie sponsorowana przez wielkie firmy czy instytucje? Czy też rodzaj mecenatu tak naprawdę nie ma znaczenia, ponieważ każda relacja oparta na wartościowaniu wspólnego sprzężenia sił (twórczych, finansowych, dystrybucyjnych) prędzej czy później okazać się może okazją do wykorzystania jednej ze stron?

Czy w takim przypadku *kontrakt* nie wydaje się wyjątkowo znaczącym czynnikiem, wykreślającym tę pożądaną granicę, po przekroczeniu której powstanie kolejny znaczący artefakt, rozszerzając nasze definiowanie sztuki?

1. Susan Boettger, *Earthworks and the Landscape of the Sixties*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2002.

2. Ibidem, s. 113, tłum. ze Anna Markowska, *Pięć dołów w ziemi i spora wykopki*, http://www.historiasztuki.uni.wroc.pl/quant/pdf/quant07_Markowska.pdf (dostęp 15.02.2015 r.).

3. *The Artist's Reserved Rights Transfer and Sale Agreement (The Artist's Contract)*, Siegel/Projesky, 1971 r.

4. Ibidem.

5. Douglas Huebler. Cyt. za Graham Coulter-Smith, *When Photography Took Centre Stage*, <http://artintelligence.net/review/?p=706> (dostęp 18.02.2015 r.).

6. Amelia Jones, *A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, ze: Glenn Adamson, *Art and copyright. Issues and Commentary*, *Art in America*, czerwiec 2012.

7. Z fragmentu artykułu Marcina Nowory i Joanny Pawlików *Malowane dla Mengelego – historia romskich portretów tworzonych w Auschwitz-Birkenau*, który ukazał się w najnowszym wydaniu (3/2012) „Wiomości: Historycznych”, za <http://www.edupress.pl/warto-prze-czytac/jert,207,portrety-romow-z-zapomnianego-holocaustu.html> (dostęp 12.02.2015).

8. Wikipedia – Dina Gottliebowa.

9. Pojęcie *experience economy* po raz pierwszy opisali w 1998 r. B. Joseph Pine i James H. Gilmore w artykule *The Experience Economy*.

10. Andrea Fraser, *What do I, as an artist, provide?*, <http://www.kemperermuseum.wustl.edu/files/AndreaFraser.pdf> (dostęp 10.02.2015).

11. Galeria, merszand, fundator, sponsor.

12. *Levitated Mass*, Los Angeles County Museum of Art.

13. „Jakieś dobre prace ostatnimi czasami? Cóż, lepiej sprawdź moje”, tłum. autorki, Paździ.

1971, Archive of American Art., <http://www.aes.si.edu/collections/viewer/michael-heizer-postcard-to-robert-c-scull-11596/28329> (dostęp 10.02.2015).

KOCHAMY POLSKIE SERIALE

KOCHAJĄ PAŃSTWO SERIALE? JA UWIELBIAM I GDYBY TYLKO TEN WSTĘP PROWADZIŁ DO DYSKUSJI, TO PRAWDOPODOBNIIE ZACZĘLIBYŚMY TERAZ JEDNĄ Z NAJPRZYJEMNIEJSZYCH POGADANEK, BO SERIAL TO RECEPTA NA UDANY *SMALL TALK*, SERIALE TO NOWY SEX, GOTOWANIE I OCZYWIŚCIE SZTUKA. KOLEJNE SEZONY ZALEWAJĄ INSTAGRAM I FACEBOOK CYTATAMI, KTÓRYCH NIE ROZUMIE TYLKO TEN, KTO JESZCZE NIE NADROBIŁ 50 MINUT STRAT W NAJNOWSZYM ODCINKU. NO WIĘC I JA OGLĄDAM SERIALE, POLECAM I ZMUSZAM ZNAJOMYCH, ŻEBY RAZEM ZE MNĄ WCIĄGALI JEDEN ZA DRUGIM, ALE NAJBARDZIEJ LUBIĘ TEN: SPISEK W SZTUCE.

Od czasu gdy na świecie zapanowała mania serialowa, zdążyłem zobaczyć seriali kilka, pi razy kwadrat 10, każdy ma mniej więcej po trzy sezony, sezon około 10 odcinków, a odcinek to pięćdziesiąt minut. Rachunek zmarnowanego czasu wydaje się straszny. Mimo że nuży mnie już trochę Nucky Thomson, Dexter Morgan i Frank Underwood, bohaterowie tacy sami, to wciąż oglądam ich perypetie. Ci zaprogramowani przez relacje z ojcem, żądni sukcesu samce alfa, co sezon borykający się z arcywrogiem, co sezon wychodzący z niego tylko lekko poturbowani. To zupełnie jak my, bo uwielbiamy czuć się jak w serialu. A gdyby nakręcić serial „spisek sztuki”, którego głównym bohaterem byłaby „Mafia bardzo kulturalna”, ale zaraz, zaraz, przecież ten serial pojawia się raz po raz. Sezon zaczyna się od powodzi hejtu, jego fala pod wywiadem Andy Rottenberga, kuratorki wystawy „Postęp i higiena”, w jednym z poczytnych magazynów internetowych. Wydrukowana i wysłana do Zachęty niczym by się nie różniła od tego, co trafiło do skrzynki Rottenberg po wystawach Piotra Ukińskiego i Maurizio Cattelana. To jest jednak scenariusz tylko jednego, pewnie pierwszego sezonu, tu poznajemy bohaterów, którzy na rozgrzewkę walczą z wrogiem zewnętrznym, ustalają swoją pozycję, my uczymy się ich, oni uczą nas, jak na nich patrzeć. Ja jednak wolę kolejne sezony, gdzie problemy stają się bardziej subtelne, a rozgrywka zaczyna nabierać tempa. Słaby ze mnie scenarzysta, więc z natręctwem krytyka będę zerował na tym, co już znam. Serial „Spisek w sztuce” widzę w kilku scenografiach, no bo co gdyby ten serial wydarzył się na przykład na deptaku Atlantic City czasów prohibicji.

ZAKAZANE IMPERIUM

Wszyscy wiedzą, kto jest zły, tylko jeszcze nikt nie złapał winnych za rękę. Złoczyńcy, ba, mafia sztuki gra nam na nosie, forsując tylko swoje pomysły i okradając państwowy budżet. Spisek jest straszny, a pisze o nim Monika M. (Mogłaby być Magdą M, bohaterką TVNowskiego tasiemca, co w sumie nie ujęłoby spiskowi powagi). Spisek widzi wszędzie, nawet w wagonie PKP spiskuje przeciw niej niemiło patrząca prowadząca audycje radiowe, która jeszcze dzień wcześniej nie pozwalała jej wyjawiać pełni prawd o spisku na antenie Radiowej Dwójki (to i nie tylko to Monika opisuje na swoim profilu Facebookowym). Monika M. jest tu stróżem prawa, ona dobiera się do lewiatana Nuckiego Thomsona i Ala Capone, chce zaprowadzić porządek na deptaku, urwać łeb przemysłowej hydrze. Ba, może właśnie metoda Eliota Nessa, który szefa włoskiej mafii usadził nie za morderstwa, ale za podatkowe szwindle, mogłaby wreszcie złapać za rękę ten wielki i niejasny spisek. (Pani Moniko, mniej teoretyzowania

więcej monitoringu KRSu i może jakiś telefon do Naczelnej Inspekcji Kontroli). Śladami Eliota Nessa, który pakuje mafioza do mamra za niepłacone podatki, Pani Monika dowodzi swoich racji. Serial kończy się tak, że zamiast na whisky i burbon, nakłada się prohibicję na sztukę zaangażowaną politycznie i społecznie. Dość tego, teraz tylko piękno, artystyczna lemoniada i wino, dużo wina, a po winie artystyczne uniesienia i magia sztuki. Oczywiście, od tego czasu w galeriach państwowych prezentowani są wszyscy polscy artyści, zbiorówki, biennale malarstwa, przed prawdziwym kuratorem wszyscy są równi.

HOUSE OF CARDS

Z Frankiem Underwoodem jest tak, że każdy wie, kim jest, a jest złym prostakiem w garniturze prezydenta USA. To nic, i tak chcemy być jak on. To nic, że facet, który próbuje wystrychnąć na dudka 51 stanów Ameryki, jest chorym na władzę krętaczem. W Polsce (a Polska to drugi po USA odbiorca serialu) tak sobie go ukochaliśmy, że Frank (z twarzą Kevina Spacey) reklamował nawet kredyty. W naszym spisku sztuki jest też miejsce dla Franka, tylko Frank jest tu kobietą, jest dystyngowany jeszcze bardziej niż w salach Białego Domu, chociaż z biurka ma widok niemalże na Pałac Kultury. Uzależniał wobec siebie artystów i galerie, był dobrym handlarzem w jednej z pierwszych polskich komercyjnych galerii, dorobił się na transformacji. Patronuje i wymaga, nie znosi sprzeciwu. Franka oczywiście próbuje się złapać na podstępnie, ale jest za szybki, zbyt sprytny, zbyt przebiegły w swoich intrygach, o których wiemy tylko my, bo przecież zdradza nam swoje myślenie, co jakiś czas przerywając akcję i patrząc prosto w obiektyw kamery. Co by było, gdyby Spisek w sztuce działał się w Waszyngtonie? No cóż, prawdopodobnie szybko zamietlibyśmy sprawę pod dywan, żadnego spisku nie ma, a Pani Monika to absolutna wariatka, której rzeczywistość to galaktyka odległa od naszej tak daleko, że widzi ją tylko sama zainteresowana. I chyba skądś ten scenariusz już znamy.

DEADWOOD

To nie był najbardziej udany serial, nie okazał się kasowym sukcesem. Ale ja lubię westerny, zwłaszcza te, których sensem jest tylko odtwarzanie świetności amerykańskiego kina lat 60. W miasteczku Deadwood szczególnie lubię pana Wu, chińskiego kuchcika i pomagiera, który gdy trzeba ugotuje, a gdy trzeba posprząta, nawet gdy trzeba sprzątnąć kilka trupów. Czasem stanie w obronie i weźmie na siebie nie swoje winy. Takiego Pana Wu trudno znaleźć, może mógłby nim być, choćby na potrzeby scenariusza, dyrektor najbardziej wysuniętego na zachód BWA. To on ostatnio bronił „mafiozów” sztuki, gdy w poznańskim Arsenale urządzono sobie polajankę, nie dając nikomu z artystycznego establishmentu prawa głosu i dopuszczając do głosu panią Monikę wśród innych kuratorów wyklętych. Pana Wu ma na oku Seth Bullock, strażnik prawie że Teksasu (akcja Deadwood dzieje w Południowej Dakocie). Gdyby jednak działał się w Polsce, to strażnikiem byłby Pan Andrzej, który jak każdy w Deadwood ma swój interes, sklep ze sztuką – galerię, galeria ma chyba całkiem niezły obrót, wiadomo prywatni kolekcjonerzy, wolny rynek, Dzikie Zachód i pozwolenie na broń. Broń, z której pan Andrzej strzela z wirtuozérią Wild Billa Hickoka i celnością pijanego duealnta, trafiającego raz po raz w sufit, albo przypadkowe ofiary. Gdzie wylądowałaby mafia, gdyby musiała zmierzyć się z szeryfem Deadwood. Sowizdrzański popęd, ułańska fantazja, bojowy duch pana Andrzeja niechybnie doprowadziłby rabusi na szafot, a w najlepszym wypadku wysłał z siekierą do wycinki terenów północnej Kanady. Sztuka od tego czasu wróciłaby na właściwe tory: warsztat, warsztat, warsztat i fach w ręku to coś, za czym tęskniło się od lat. Najważniejszy jest jednak absolutny zakaz cytowania i inspiracji, kultura cytatów odchodzi w niepamięć! Przecież, jak na Dzikim Zachodzie, za wejście na czyjąś posesję grozi kulka.

Wybredny nie jestem, lubię te seriale, które się lubi. Na koniec przypominają mi się jeszcze dwa seriale, które uwielbiam, ale jako moją grzeszną przyjemność potraktuję je tu tylko anegdotycznie. Pierwszy to Planet Earth, przyrodnicze dokumenty okraszone głosem Davida Attenborough. Ten serial niezwykle przypomina mi osobiste zaangażowanie w „Spisek w sztuce”. Siadam przed rzutnikiem i zazwyczaj zasypiam, sam nie wiem czy z nudy, czy z obojętności, czy może z tego, że magia serialu jest tak wielka, że resztę trzeba po prostu dośnić. Niewiele więcej emocji budzi we mnie Tęcza na pierwszej stronie „Rzeczpospolitej” zadrukowana napisem Mafia Kulturalna. Mafia w sztuce to wreszcie serial, w który za bardzo sami uwierzyliśmy. I zamiast zrozumieć teatralność sytuacji, wczuwamy się w medialny wildsteinizm w najbardziej klinicznym wydaniu, szukając elit, mafii, grup wpływu. Tak, oczywiście, istnieje grupa wpływów – elita i są nią dyrektorzy i kuratorzy najbardziej wpływowych instytucji, pani Monika i kowbojski galerzysta Andrzej nie odkrywają nic nowego. Nawet gdy w poznańskim Arsenale organizują swój własny serial, ba własną stację telewizyjną i toczą debatę o tym, kto i dlaczego do mafii należy. Gdyby chociaż ta debata trzymała w napięciu jak choćby jeden z seriali, które naprawdę kochamy, porządnie, przez 50 minut, co najmniej przez 10 tygodni. Niestety, dostajemy go codziennie, i grzeje nas mniej więcej jak kolejny odcinek mojego ulubionego serialu – Klanu, a Klan znamy wszyscy.





I ROMAN- TYGZNI NAUKOW- CY

GABRIELA
KAROLCZAK

EKSPERY-
MENTALNI
TANCERZE





Taniec jest sztuką ruchu, ale jest też sztuką wizualną, choć wizualność ta wiąże się bezpośrednio z formami ucieleśnionego odbioru, empatii kinestetycznej w relacji widz-tancerz. Jest to wizualność mocno osadzona w ciele odbiorcy za sprawą bardziej i mniej świadomych procesów percepcyjnych (w tym „minimalnej” symulacji obserwowanego ruchu – neurony lustrzane). Tylko co właściwie widzimy patrząc na taniec? I dlaczego wiele osób odczuwa w zetknięciu z nim brak kompetencji? Może łatwiej byłoby zapytać: co widzimy patrząc na ruch? Gdzie się kończy, skąd się bierze, dlaczego potrafi być interesujący, lub nie?

Takie pytania zadają sobie czasem widzowie i tancerze, by lepiej zrozumieć materię i mechanizmy, z którymi się stykają. W trakcie laboratoriów, przy zintensyfikowanej formie pracy z ruchem i świadomością – tańcu eksperymentalnym, improwizacji – ciele jest przestrzenią badań, miejscem zadawania pytań, kontemplacji paradoksów i platformą do szukania i proponowania odpowiedzi i wyznaczania nowych granic siebie.

Początki takiego tańca wiążą się z fermentem lat 60., otwarciem na alternatywne stany świadomości, powolność tai-chi (popularne wówczas wśród tancerzy), ale też odejściem od teatralnej konwencji, wykorzystaniem przypadkowości i wprowadzeniem ruchu codziennego na scenę (ojcami chrzestnymi *Judson Dance Theatre* byli John Cage i Robert Rauschenberg¹⁾). Tancerze, choreografowie nie zajmują się reprezentacją narracji czy aranżacją wyrazu emocji – choć mogą z tymi konwencjami pogrywać – ale raczej poszukują sposobów, które pozwolą na zorganizowanie i ujawnienie realności procesów

percepcyjnych zachodzących w żyjącym ciele. *„It's All about getting feedback”* – jak mówi Rosalind Crisp.

Na wiedeńskim *ImpulsTanz*, największym festiwalu i warsztatach tańca współczesnego w Europie organizowanym w wielkich przestrzeniach starego arsenału, techniki somatyczne (Body Mind Centering, Feldenkrais, Aleksander, Ideokinesis) jak i laboratoria improwizacji mają – obok hip-hopu, repertuaru *Ultimé Vez*, Rosas czy bardziej klasycznych treningów kształtujących „zgrane”, ale też „ustawione w szeregu” ciało – *aligned body* (jak technika *release*, Limon, czy taniec modern) – silną pozycję, odzwierciedlającą potrzebę takiej, wydawałoby się niszowej, pracy we współczesnym tańcu. Potrzebę dekonstrukcji wypracowanych przyzwyczajeń ciała pozwalających na szybką naukę choreografii, kwestionowania tego, co dla ciała oczywiste, wygodne i bezbłędne, pracę ze stanami świadomości uwalniającymi nieznane doznania ciała, uważności i otwarcia na detal... można powiedzieć potrzebę krytyczności i eksperymentu. Nie jest to jednak eksperyment dla eksperymentu. Jest to eksperyment, dzięki któremu można lepiej zrozumieć, o co w tym tańcu właściwie chodzi. Na przykład w „staniu” Paxtona, które może trwać około 20 minut...

Przeglądaj się odruchom, które sprawiają, że się nie przewracamy, że stoimy: „Stanie dzieje się w całym ciele, więc masz wydarzenie angażujące całe ciało, które obserwujesz – nie musisz szukać, to się po prostu dzieje. Masz coś, na czym możesz się skupić.” [...] „to jest trochę jak w ping-pongu. Wraz ze wzrostem umiejętności zabawa zmienia się w bardzo szybką i sprawną grę, w której każdy detal ustawienia i ruchu paletki jest krytyczny. Gdy nauczysz



WARSZTAT „FANTOMICZNE ODCZUWANIA RZECZYWISTOŚCI – RYSOWANIE DOTYKU”, GSW OPOLE, 2015

się potencjałów i fizyki tej sytuacji, całość może toczyć się w oszaleńcującym tempie. W staniu jest podobnie, i w zależności od tego jak szybko twój umysł będzie mógł podążać – tak szybko będziesz mógł obserwować odruchy pozwalające na stanie².

Celem takiego działania jest trening subtelnej uważności, którą potem można wykorzystać w bardziej „niebezpiecznym” momencie, np. spadania głową w dół z czyichś pleców: jako że Paxton jest twórcą contact improvisacji, takie zadanie jest po prostu treningiem w bezpiecznych warunkach. Ale zadania mogą też być zupełnie innej natury, np. te Lisy Nelson rozbudzające w tancerzu apetyt na ruch i doznania z niego płynące: *Czy podłoga dotyka mnie, czy ja dotykam podłogi? Jaka jest długość życia doznania dotyku? Czy chcę się ruszyć? Skąd wiem, że się ruszam? Czy lubię uczucie, które ten ruch mi oferuje? Czy mam wspomnienie przebywania w podobnej pozycji? Jaka pozycja mogłaby być „antidotum” na tę, w której jestem?*³

Albo już konkretne wskazówki dla uważności od Rosalind Crisp regulujące logikę produkcji ruchu: „podążaj ruchem za częścią ciała, aż zauważysz inną część, podążaj dalej za tą ostatnią, i następną.. zwiększaj, zmniejszaj albo zachowaj dystans między dwoma kośćmi”⁴.

Aż do zupełnie niemożliwych propozycji – paradoksów Debory Hay, które jako pytanie mają akompaniować tancerzowi, tworzyć horyzont jego ruchu: *A jeśli każda komórka mojego ciała może postrzegać piękno (...)?*⁵

Taniec eksperymentalny rozwija różne sposoby, dzięki którym ciało można osiągnąć – (uchwycić przez zmysły i zrozumieć umysłem) i kontynuować w ruchu. Osiągnąć przez uważność, świadomą percepcję, negocjację z pamięcią proceduralną, wyobrażenie, metaforę... taniec może kwestionować standardowe sposoby bycia w ruchu: stanie, chodzenie, patrzanie, czucie, podejmowanie decyzji, ale też sposoby patrzenia na innych – wszystko podlega pytaniom w ruchu i poprzez ruch. Taki taniec zazwyczaj wychyla się poza kulturowe determinanty i zbliża się do biologicznych uwarunkowań jednostki w interakcji ze środowiskiem. Obserwacja takiego ruchu *wystawia na próbę sądy, które ograniczają sposób, w jaki identyfikujemy ciało w czasie i przestrzeni*⁶.

Sposób zainteresowania zasadami ruchu i subtelne podejście do obserwacji reakcji zmysłów u takich eksperymentatorów jak Steve Paxton, Lisa Nelson czy Rosalind Crisp – używanie świadomości jako aparatu mierzącego procesy zachodzące w ciele – zbliża tancerzy do naukowców. A zwłaszcza do naukowców romantycznych, o których tak pisał Aleksander Łuria, wybitny neurolog i pisarz:

„Romantyk w nauce nie chce dzielić rzeczywistości na elementarne jednostki ani reprezentować bogactwa konkretnych wydarzeń z życia w abstrakcyjnych modelach, tracących właściwości fenomenu, o którym mówią. Najwyższym celem romantyków jest zachowanie bogactwa żywej rzeczywistości, i aspirują oni do takiej nauki, która zachowa taką obfitość. Oczywiście, romantyczni naukowcy i nauczyciele mają swoje wady. Romantycznej nauce zazwyczaj brakuje logiki i nie podąża ona ścieżką rozumowania krok po kroku, co charakterystyczne jest dla klasycznej

nauki, niełatwo jest jej uzyskać pewne sformułowania i uniwersalnie aplikowalne prawa. Czasami logiczne rozumowanie krok po kroku ucieka romantycznym badaczom i gdy nadarza się okazja, pozwalają przejąć prowadzenie artystycznym preferencjom i intuicjom”⁷.

Pozostawimy na chwilę w sferze romantycznej nauki, by pospekulować chwilę o tym, jak można jeszcze inaczej osiągnąć ciało... *Warsztat Fantomiczne odczuwania rzeczywistości – rysowanie dotyku*, który miałem możliwość prowadzić w Galerii Sztuki Współczesnej w Opolu w lutym 2015 r., prezentował część badań empiryczno-naukowych, jakie prowadziłam będąc na stypendium w Advanced Performance and Scenography Studies w Brukseli oraz na rezydencji Wyszehradzkiego programu dla sztuk performatywnych – VARP-PA, gdzie pracowałam z Martyną Lorenc i Marysią Zimpel nad tematem widzialności fantomicznych odczuć tancerza w tańcu.

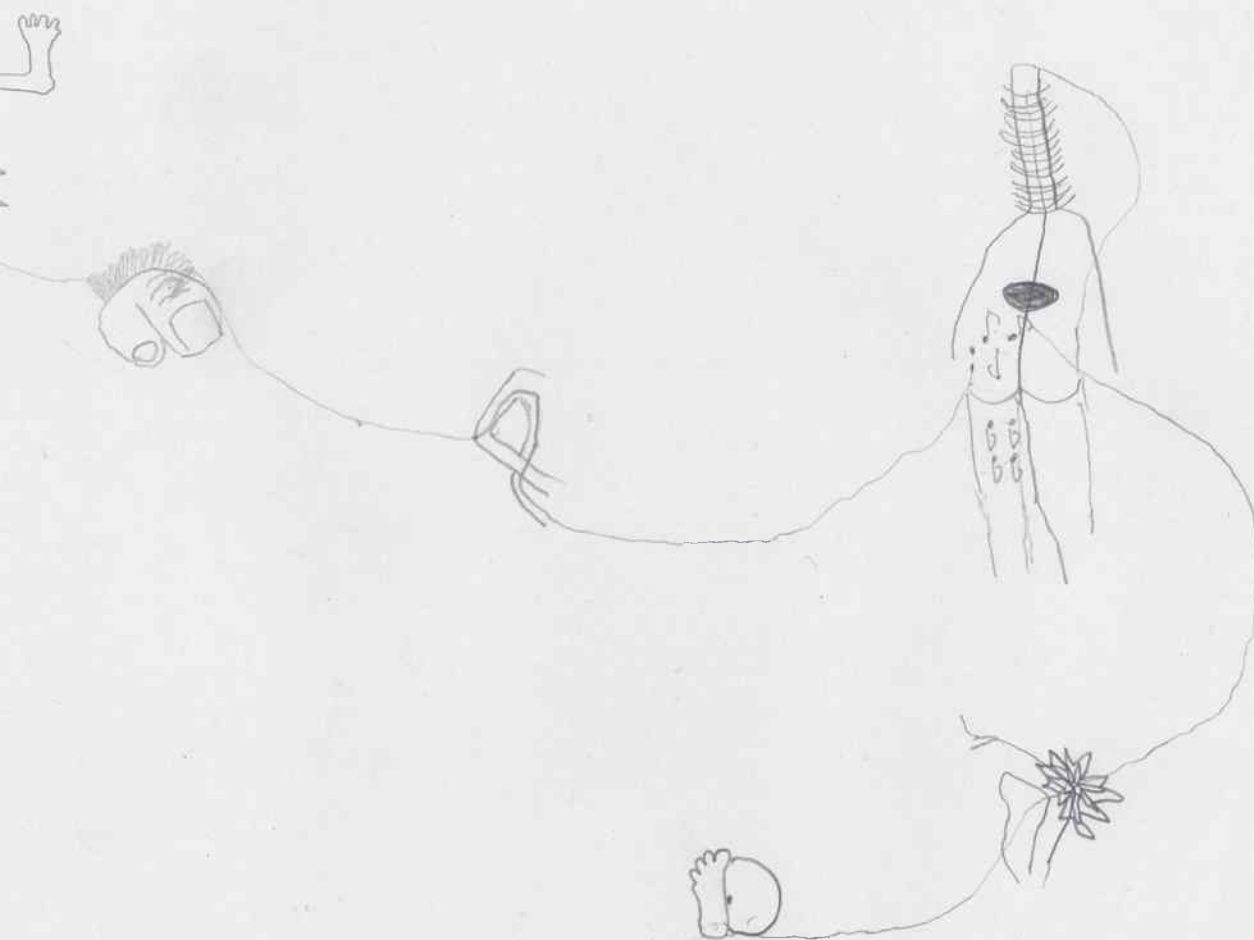
Podstawowe pytania wywodziły się z neurobiologicznych badań nad fenomenem fantomowych kończyn, wiązały się z dość niezwykłym dla mnie artykułem Raffin, Giraux i Reilly⁸, w którym autorzy wykazali, że osoby po amputacji mogą rozróżnić ruch fantomową kończyną od wyobrażenia tego ruchu, jak i enigmatycznym stwierdzeniem Olivera Sacksa, że fantom może zostać odkryty przez amputację, ale jako taki istnieje w ciele.

W jaki sposób kompletne ciało może zrozumieć fenomen fantomu? W jaki sposób można odczuć naturę ciała fantomowego? Te pytania doprowadziły mnie do pracy nie tyle z fantomem ile z potencjałem fantomicznym dotyku: delikatnym, ale surowym cielesnym aspektem pamięci, który wiąże się ze śladem lub echem odjętego dotyku, i tego, w jaki sposób koegzystuje on dzięki swej fantomicznej mocy z teraźniejszością. Odczucie fantomiczne jednak w przeciwieństwie do pamięci czy wyobrażenia nie jest czymś, co psychologia kognitywna nazwałaby „wyższym procesem poznawczym”. Fantom i fantomiczne odczucie jest po prostu cielesną halucynacją. A halucynacja na poziomie aktywności mózgu tym różni się od wyobrażenia czy pamięci, że nie jest sterowana przez ośrodki kory przedczołowej odpowiedzialnej m.in. za planowanie ruchów i działań; jest to aktywność oddolna, której nie możemy świadomie wywołać. W fantomicznej praktyce trzeba zatem zdać się na łaskę ciała. Ciała, które wyszkolone jest przez życie, by zapominać, w przeciwnym razie bowiem popadłoby w zmysłowy chaos schizofrenii.

Podczas warsztatu pracowaliśmy z dotykiem, którego jakoś „tuczaliśmy” uwagą. Wedle przysłowia *Pańskie oko konia tuczy*. Jednak – oczy mieliśmy zamknięte: to powierzchnia ciała, skóra stawiała nam się okiem z bardzo bliska przyglądającym się dotykowi. Po jego odjęciu (dotyku) obserwowaliśmy dalej fantomiczne potencjały tego, **co było, a może i jest**. I słuchaliśmy, co dalej z tym będzie. Gdy tylko próbowaliśmy nazywać słowami doznanie pozostające po dotyku czyjejś chłodnej dłoni na ramieniu, stawał się on na przykład uchwytem samochodowej opony: wyobraźnia rzucała się na te strzępy halucynacji, jak nienasycony potwór otaczającej nas rzeczywistości, karmiąc się ich żywotnością i anektując do swojej kolekcji rzeczy i zdarzeń nierzeczywistych. Trudno utrzymać fantomiczne odczucie przy życiu... Zwłaszcza gdy angażujemy do tego język, który pośredniczy nam w intersubiektywizacji doznań. A jednak czasem rykoszetem odbiwszy się od wyobrażenia i wybrzmiewszy w języku odczucie wracało do ciała, w zmienionej trochę formie, ale w *bogactwie żywej rzeczywistości*, by ciała nasze trochę odmienić, by ich ruch wydał się czymś odrobinę innym.

RYСУNEK WYKONANY PODCZAS WARSZTATU PHANTOMIC SENSATION





1. Niedawno przetłumaczona przez Jadwigę Majewską i Artura Grabowskiego *Terpsichore w tenisówkach* Sally Banes jest klasycznym opracowaniem tego okresu – narodzin tańca postmodern.
2. Steve Paxton talks about how the *Stand* relates to *Stage Fright* and *Entrainment* [w:] *Contact Improvisation* Ed, Karen Nelson, "Contact Quarterly Journal" Winter/ Spring 2015, s. 39.
3. Rozmowa Mali Kline z Lisą Nelson, [w:] *Writing Scores*, A.press 2014, s. 19.
4. Isabelle Giot, *Rosalind Crisp: Dance of the possible* [w:] *Bodies of Thought. Twelve Australian Choreographers*, ed. Erin Brannigan, Virginia Baxter, Wakefield Press Pty, Limited 2014.
5. Cytat cytāt – pytanie od Debory Hay dla performerów Beauty: What if every cell in

your body has the potential to perceive beauty and to surrender beauty, simultaneously, each and every moment? http://www.deborahhay.com/scores_lecture_beauty.html (1.03.2015).

6. Parafraza z Deborah Hay Dance company Mission <http://www.deborahhay.com/mission.html>, (1.01.2015).

7. Micheel Cole, *The Autobiography of Alexander Luria: A dialogue with the Making of Mind*, Micheel Cole, Karl Levitin, Alexander Luria, Psychology Press, 2010, p. 175, tłumaczenie własne.

8. Estelle Raffin, Pascal Giraux, Karen T. Reilly, *The moving phantom: Motor execution or motor imagery?*, Cortex 2011.

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:

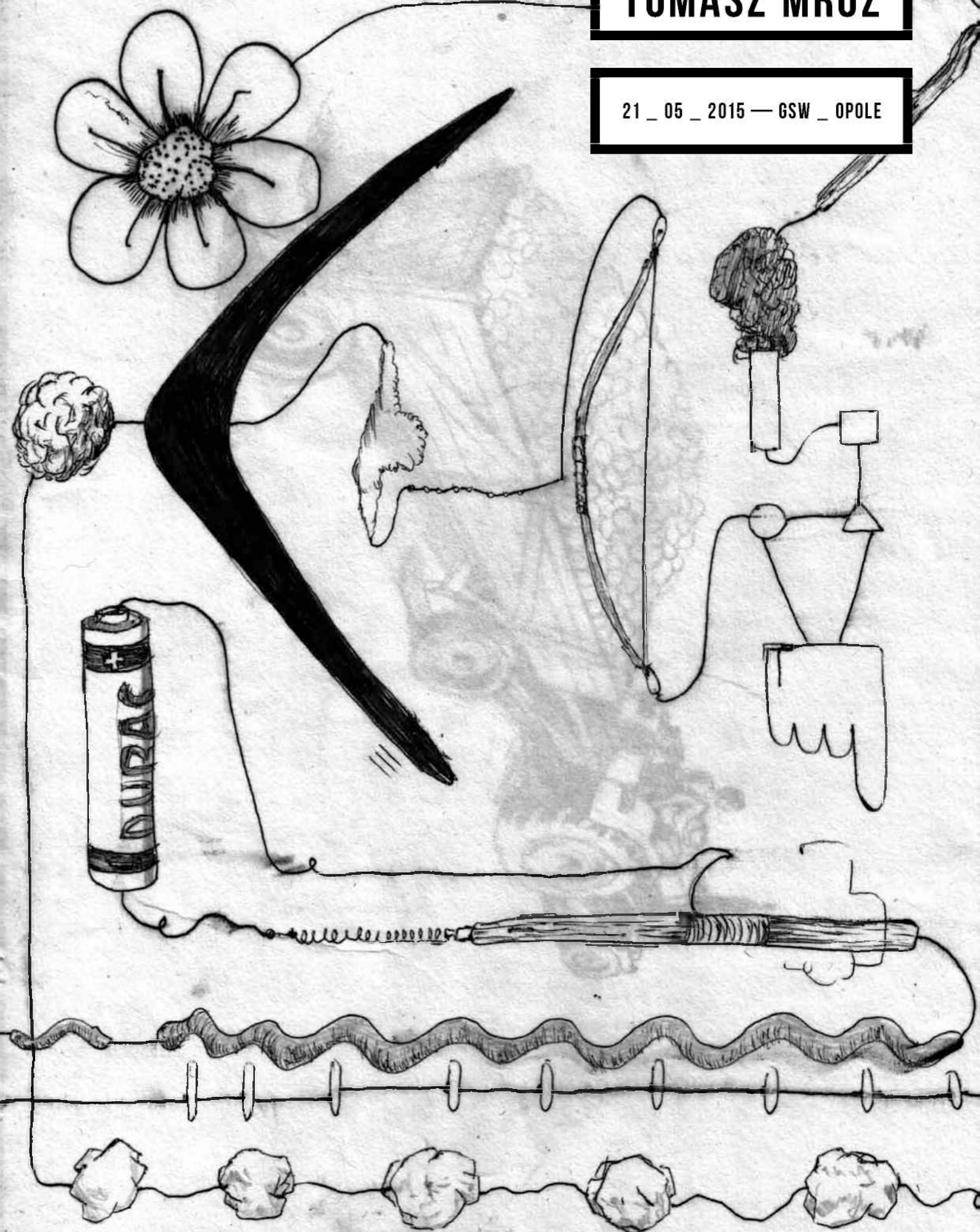


Galeria Sztuki Współczesnej
pl. Teatralny 12, 45-056 Opole
tel. 77 402 12 35
e-mail: info@galeriaopole.pl
www.galeriaopole.pl

Galeria finansowana jest z budżetu Miasta Opola

TOMASZ MRÓZ

21 _ 05 _ 2015 — GSW _ OPOLE





GALERIAOPOLE.PL