

# AUTOREFERAT

**dr Roman Dziadkiewicz**

**Wydział Intermediów**

**ASP im. Jana Matejki w Krakowie**

## **1. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe / artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.**

**Doktor sztuki / dyscyplina Sztuki piękne: 2007 – 2011, Stacjonarne Studia Doktoranckie, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Rzeźby, kierunek: Intermedia (02.2011 – obrona pracy doktorskiej pt. *Studium błota* i uzyskanie tytułu, promotor prof. Artur Tajber).**

**Magister sztuki: 1993 – 1997, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Malarstwa, kierunek: Malarstwo sztalugowe (06.1997 – dyplom magisterski w pracowni prof. Stanisława Rodzińskiego).**

**1987 – 1992 II Liceum Ogólnokształcące im. Marii Konopnickiej w Opolu – profil matematyczno-fizyczny.**

## **2. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych / artystycznych.**

**2012 – teraz – Adiunkt Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.**

**2010 – 2012 – Wykładowca Instytutu Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego (kursy: Intermedialność i nowa sztuka, Pracownia *visual studies*).**

**2007 – 2010 – Praktyki dydaktyczne na Kierunku Intermedia (Wydział Rzeźby) oraz na Wydziale Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w ramach Stacjonarnych Studiów Doktoranckich (Pracownia Sztuki Performance, Pracownia Rysunku, Pracownia Interdyscyplinarna – zajęcia autorskie, współtworzenie Koła Naukowego, cykle wykładów, praca badawcza własna).**

**2005 – teraz – Stała współpraca z wydawnictwem Korporacja Ha!art (projekty autorskie, wydawnicze oraz graficzne, konsultacje).**

**1997 – teraz – Niezależny artysta – realizacja i prezentacja ponad 100 projektów artystycznych, społeczno-edukacyjnych i badawczych w galeriach, instytucjach artystycznych, edukacyjnych i społecznych, m.in. w Polsce, Niemczech, Czechach, Austrii, Szwajcarii, Szwecji, Finlandii, Kanadzie, USA, Ukrainie, Węgrzech, Indiach i Wielkiej Brytanii i innych.**

**2003 – teraz** – Prezes Zarządu oraz współzałożyciel Fundacji 36,6.

**03.2002 – 12.2002** – Prezes Zarządu i współwłaściciel Spółki 36,6 (odpowiedzialny za sprawy programowe, zarządzanie galerią i klubem).

**1999 – 2002** – Prezes Zarządu Stowarzyszenia Artystycznego Ośrodek Zdrowia.

**1999 – 2001** – Instruktor Domu Kultury Podgórze.

**Wskazanie osiągnięcia wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. nr 65, poz. 595 ze zm.):**

**FORMUŁA ENSEMBLE – WYBRANE REALIZACJE**

[cykl publikacji powiązanych tematycznie]

w skład cyklu wchodzi:

**Roman Dziadkiewicz & Ensemble**

*Odmieńcy (Wojna)*

ArtBoom Festival, Kraków 2012

**Roman Dziadkiewicz & Ensemble**

*Orgia na koniec świata (jaki znamy)*

Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2012

**Roman Dziadkiewicz**

*Diagramatyka Ensemble. Wprowadzenie*

[w] „Sztuka i Dokumentacja”, nr 8 (2013)

**Roman Dziadkiewicz**

**Miłość – Wolność – Równość**

[w:] *Skuteczność Sztuki* pod red. Tomasza Załuskiego

Muzeum Sztuki, Łódź 2014

**Roman Dziadkiewicz & Ensemble**

*Powierzchniologia (krajobrazy ze scenami idyllicznymi)*

Muzeum Narodowe w Krakowie, 2015

## Omówienie ww. osiągnięć.

Formuła *Ensemble* wyłoniła się w toku praktyk na pograniczu sztuk performatywnych i wizualnych, realizowanych przeze mnie i współpracujące osoby w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Wypracowując, testując i analizując krytycznie narzędzia z obszaru pokrewnego tradycjom partycypacyjnym i estetyce relacyjnej (do których to wątków często odnosili się krytycy, recenzenci i komentatorzy moich prac) doszedłem do etapu, w którym zebrane doświadczenia pozwoliły na sformułowanie autorskiego programu. Weryfikowały go kolejne realizacje i powiązane z nimi własne publikacje teoretyczne i programowe.

W niniejszym tekście skupiam się na wyborze realizacji i publikacji stanowiącym **cykl powiązanych ze sobą tematycznie utworów prezentujących *Ensemble* jako formułę**. Są to prace bezpośrednio dotyczące praktyk, eksperymentowania i wypracowywania opisywanej metody i kategorii oraz takie, które są jej bezpośrednim, odautorskim komentarzem, analizą lub stanowią tekst programowy. Po krótkim wprowadzeniu i nawiązaniu do źródeł teoretycznych, kulturowych i epistemologicznych idei następuje omówienie poszczególnych realizacji. Każda z nich staje się w niniejszej rozprawie podstawą do zwrócenia uwagi na wybrane, kluczowe motywy, kategorie i techniki wypracowane w toku rozwijania projektu *Ensemble* wraz z zasygnalizowaniem odniesień i polemik do tekstów krytycznych.

Jako zestaw utworów prezentuję te, wybrane, szczególnie przełomowe w toku formułowania i przepracowywania poszczególnych elementów programowych koncepcji. Jako osoba czynnie pracująca w obszarze teorii, włączam w cykl teksty własne, bezpośrednio zaangażowane w proces. Praktyki i teorii nie przeciwstawiam sobie, traktując je jako uzupełniające się sposoby wytwarzania – form, informacji, energii, obrazów i metafor – narzędzi wrażliwości, wiedzy i władzy. Obszary pracy z ciałem (ciałami), sytuacją, przestrzenią i obrazowaniem (ramowaniem) uzupełniam stale o elementy pracy z tekstem (skryptem, zapisem, elementami dramaturgii czy narracji i refleksji teoretycznej opartej na obserwacji i analizie praktyk psychofizycznych i ich dokumentacji). Oscylacja ta pozwala chwycić wektory porożpinane pomiędzy np. formę i bezformie<sup>1</sup>, informacje i afekty, skupienie i rozproszenie. Pozwala też czujnie – albo poprzez refleksję, albo praktykę – weryfikować wszelkie formy redukcjonizmu, których staram się unikać.

---

<sup>1</sup> *Formless* to kategoria zaproponowana przez Georges'a Bataille'a i przeniesiona na pole sztuki przez Yve-Alaina Boisa i Rosalind E. Krauss w ich słynnym projekcie *Formless: A User's Guide* (Zob. Y-A Bois and R. Krauss *Formless: A User's Guide*, New York, Zone Books, 1999). Badałem ją dosyć wnikliwie i stosowałem do własnych poszukiwań podczas pracy nad projektem doktorskim *Studium błota* (2008-11).

\* \* \*

*Ensemble* nie pozbywa się tradycyjnych skojarzeń z grupą czy *trupą* (muzyczną, teatralną, kuglarską, triksterską). Jednak – od samego początku jej aplikacji – odwołuję się bezpośrednio do książki *Filozofia Marksa* Étienne Balibara. Francuski filozof zwraca uwagę, że w oryginalnej, niemieckiej wersji *Kapitału*, Karol Marks użył francuskiego pojęcia *ensemble* dla opisanego kategorii całości – **całokształt** stosunków społecznych to *ensemble*. Balibar rozwijając wątek dotyczący rozsadzenia przez Marksa opozycji między tym, co indywidualne a prymatem holistycznej całości, proponuje kategorię transindywidualności dla opisanego heterogenicznego, sieciowo zorientowanego całości<sup>2</sup>.

Pojęcie *ensemble* – często jako określenie potoczne – powraca we współczesnej filozofii i teorii kultury wielokrotnie dla opisanego zbiorów, zespołów warunków czy zestawu reguł. Najważniejszym odniesieniem w mojej bieżącej pracy i wypracowywaniu znaczenia teoretycznego i praktycznego *Ensemble* pozostaje kategoria powracająca w myśli Michela Foucaulta – urządzenie (fr. *dispositif*)<sup>3</sup>. Obok niego należy zasygnalizować pojęcie rządomyślności. W polu medioznawstwa i sztuki mediów kariera kategorii dyspozytywu ma swoją równoległą historię. Pojęcie na początku lat 70. XX wieku wprowadził francuski filmoznawca Jean-Louis Baudry. W Polsce funkcjonuje ono w tłumaczeniu, które może uchodzić za kalkę językową ale, dla odróżnienia od tradycji foucaultowskiej, stało się narzędziem przydatnym i powszechnie używanym.

*Ensemble* to także zbiór. A zbiór jako format oraz teoria zbiorów jako metodologia jest jednym z najważniejszych odwołań dla inspirującej filozofii i etyki Alaina Badiou. Etyki traktowanej wprost, etymologicznie jako wiedzy o tym jak żyć, jak działać (*ethos*). W tym sensie etyka i etologia pozwalają zrozumieć rdzenne praktyki performatywne, w obszarze których realizuje się koncepcja *Ensemble* – bez wtórnych podziałów na dyscypliny lub pola sztuk wizualnych czy performatywnych, teatr czy performans – chodzi o trwające w czasie działania ludzi i nie-ludzi, wzajemne oddziaływania, napięcia i ich rozładowywanie. *Ensemble* jest koncepcją programowo nawiązującą do historycznych formacji intermedialnych czy aktualnych transdyscyplinarnych taktyk łączenia. Wyrósł z praktyk polegających na łączeniu tego, co cielesne, aktualne, sensualne, materialne, faktyczne i realne z tym, co osadzone w języku, symbolu, tekście oraz z tym, co ikoniczne, wizualne, audiowizualne. Praca *Ensemble* to ciągle poruszanie się między

---

2 E. Balibar, *Filozofia Marksa*, Książka i Prasa, Warszawa 2007, s. 44-45.

3 Zobacz: M. Nowicka, 'Urządzenie', 'zastosowanie', 'układ' – kategoria *dispositif* u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy [w:] „Przegląd Socjologii Jakościowej”, Tom VII, nr 2 Lipiec 2011, a także: M. Foucault, *Historia seksualności*, słowo obraz / terytoria, Gdańsk 2010, oraz: L. Manovich, *Język nowych mediów*, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

ciałem, tekstem i obrazem – wyobrażonym, symbolicznym i realnym. To, co metoda psychoanalityczna oddziela chciałbym łączyć oraz otwierać na wpływy zewnętrzne. Sprawstwo to nie tylko działanie, ale też reagowanie na działania sił, którym podlegamy.

Francuski filozof i socjolog Bruno Latour w latach 80. XX wieku zaproponował teorię aktora-sieci<sup>4</sup>, która powraca we współczesnej humanistyce wraz ze zwrotem ku rzeczom. Zwrot ten – obserwowany z pola sztuk wizualnych po przełomie intermedialnym – wydaje się być odpowiedzią na brak narzędzi interpretacyjnych dla tego wszystkiego, co w ostatnich 20-30 latach w polu sztuki zdaje się najciekawsze i najbardziej wpływające na wyobraźnię – taktyki relacyjne, nową cielesność i czas terażniejszy w performans, migrację znaczeń do Internetu 2.0 i estetykę post-internetową. Myśli i praktyka badawcza Latoura (krytyka nauki i wszelkich redukcjonizmów) mogą stanowić, obok analiz władzy Michela Foucaulta, zaplecze teoretyczne dla *Ensemble*, traktowanego jako sieć, w której odbywają się relacje ludzkich i nie-ludzkich aktorów (lub – jak mówi Latour – aktantów). Ważnym aspektem tej teorii jest zrównanie sprawczości ludzi i nie-ludzi. Wskazuję na to wielokrotnie w praktykach *Ensemble*, skryptach i opisach poszczególnych projektów czy w listach współautorów oraz uczestników i uczestniczek. Staram się je konstruować zawsze z pełną czujnością i oddaniem, nie tylko dla osób, ale też dla zjawisk, rzeczy i sił uczestniczących w danym przedsięwzięciu.

Uwolnienie pojęcia *Ensemble* od antropocentrycznego znaczenia, dominującego w poststrukturalnej tradycji filozoficznej, kontrkulturze oraz (szczególnie) w polu sztuki i kultury (głównie performatywnej) jest zabiegiem programowym. Każdy przyczółek, przesuwany lub rozszerzający sprawstwo lokowane w tradycji postmodernistycznej, w języku (dyskursie), oraz w człowieku (aktorze-performerze), należy pieczołowicie pielęgnować i przywoływać jako szczelinę, mały moment zwrotu we współczesnej – wciąż białej, logocentrycznej, męskiej i heteronormatywnej – kulturze i humanistyce. W polu praktyk cielesnych, artystycznych i politycznych, poszukiwania *Ensemble* – według moich własnych zamierzeń i zgodnie z interpretacjami zainteresowanych teoretyków – mogą być odczytywane jako część tychże tendencji. W ramach *Ensemble* zwracam się ku autonomicznym rzeczom, zjawiskom meteorologicznym, żywiołom czy elementom krajobrazu, jako siłom sprawczym, aktywnym w sieciach relacji obok ludzi i elementów konstruowanej przez nich infrastruktury. Dajemy, bierzemy i oddajemy się oddziaływaniom.

---

4 Zobacz: B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. A. Derra, K. Arbiszewski, Universitas, Kraków 2010 oraz G. Herman, *Księżę sieci. Bruno Latour i metafizyka*, tłum. G. Czemieli, M. Rychter, Kronos, Warszawa 2016 – ta druga pozycja splata myśl Latoura z realizmem spekulatywnym oraz zwrotem ku rzeczom we współczesnej filozofii. Są to – podkreślam – najważniejsze dla mnie aktualnie, obok analiz relacji władzy M. Foucaulta, narzędzia autorefleksji i interpretacji formuły *Ensemble*.

***Ensemble* to więc nie zespół ludzi – to raczej zbiór ludzkich i nie-ludzkich aktów współtworzących daną sytuację – wszelkie dostrzeżone i uruchomione działania, w ramach określonych warunków (oraz te, które uruchamiają się „ku zaskoczeniu” uczestników i uczestniczek), wraz z ich wzajemnymi aktywnymi, interaktywnymi i interpasywnymi reakcjami. Momenty zdziwienia (wytwarzaną) rzeczywistością zdają się być tymi najcenniejszymi. Bo jeśli urządzenie lub dyspozytyw to to, co dane, *Ensemble* jest przede wszystkim procesem, w którym to, co dane wchodzi we wzajemne interakcje i relacje, tworząc wartości dodane i eksces danego systemu.**

*Ensemble* nie jest także spektaklem ani przedstawieniem (czymś, co staje nam przed oczami). *Ensemble* nie stawia na stawanie twarzą w twarz. Nie zmusza do konfrontacji, ale zachęca do ustosunkowania się. Spektakl, według Guy’a Deborda<sup>5</sup> to obraz, wobec którego jesteśmy wyalienowani – pozbawieni mocy uczestnictwa. Spektakl, z jego wyraźnym lub kwestionowanym podziałem na obszar działania i obszar konsumpcji, na aktorów i widzów, reżysera, scenografię, tekst dramatyczny, ramy czasowe i przestrzenne przedstawienia, bliski jest objętemu ramą obrazowi, na który patrzymy z zewnątrz. Wobec obu tych modeli, opartych na dwustronnym napięciu, *Ensemble* proponuje sytuację życia jako trwałego zanurzenia w sieć kontekstów – immanencji i immersji. Jest spotkaniem uczestniczącym o otwartej formie sieci i różnych możliwych sposobach uczestnictwa. Bierny lub czynny (często interwencyjny, agresywny) udział widzów stanowi łącznik między zagęszczeniem *Ensemble* a środowiskiem zewnętrznym. Widz nie jest wyalienowany i nie walczy (nie musi walczyć) o możliwość czynnego udziału. Nie jest też do niczego zmuszany. Widz jest z założenia uznany, wraz z jego pozycją, jako część złożonej (społecznej, kulturowej, instytucjonalnej, politycznej czy formalnej) całości. Obok innych aktantów, staje się podmiotem wyemancypowanym, uczestniczącym poprzez aktualność współobecności i potencjalność udziału – nawet jeśli wybiera bierność<sup>6</sup>. Jest wyemancypowany, ale nigdy nie wyalienowany. Czwarta ściana czy rama lub płaszczyzna obrazu w tym modelu nie została przekroczona – one nigdy nie istniały.

*Ensemble* nie odżegnuje się jednocześnie od posługiwania się teatralnymi środkami, metodami i kategoriami – przemieszczając, adaptując lub bezczelnie zawłaszczając je. W *eEnsemble* nie tyle czynnie się uczestniczy, co jest się jego częścią i jest się poddawany pewnym oddziaływaniom. *Ensemble* rządzi się dramaturgią czasu rzeczywistego, nawet jeśli

---

5 Zobacz: G. Debord, *Spoleczeństwo spektaklu*, tłum. M. Kwaterko, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

6 Zobacz: J. Ranciere, *Widz wyemancypowany*, tłum. A. Ostolski, Krytyka Polityczna nr 13, s. 310-319.

niektóre momenty, sploty akcji są dyskretnie, dramaturgicznie konstruowane, reżyserowane, montowane lub stymulowane aktualizującym komentarzem<sup>7</sup>. Reżyser (autor, dramaturg – w liczbie pojedynczej lub mnogiej) wyłania się czasem i znika całkowicie w sekwencjach improwizowanych lub epizodach bez-władzy (bezwładu). Posługujemy się np. kategoriami reżyserii rotacyjnej i biernej albo biernego autorstwa czy aktorstwa. Czasem reżyser staje się kuratorem, edukatorem, inspiratorem, technologiemi procesów twórczych<sup>8</sup> albo nauczycielem performerów. W *Ensemble* nie ma rekwizytów – są napięcia między aktantami na osi przedmiot-podmiot. Ich (wzajemne) używanie (się) zaciera granice między normatywnym i nienormatywnym użytkiem (i porządkiem). W chwilach najbardziej dynamicznych oscylacje między podmiotowymi i przedmiotowymi pozycjami uczestników i uczestniczek, granice i role ulegają często dynamicznym i niekontrolowanym zmianom i przesunięciom. Wymykania się spod kontroli (**uwalnianie**) splotów i fragmentów materii, energii i informacji staje się często węzłowym momentem akcji i generatorem zmian.

*Ensemble* jest generatorem energii. Łańcuchy zdarzeń i reakcji (programowo i nagminnie) wymykają się kontroli. Każdy uczestnik i uczestniczka *Ensemble* są jednocześnie szczeliną, łączącą daną sytuację z szeroko rozumianym otoczeniem i warunkami zewnętrznymi. *Ensemble* jest hybrydą i nowotworzeniem w polu kultury – poszczególne komórki, aktanty i akty rodzą się, dzieją się, starzeją i umierają, *Ensemble* – jak nowotwór – pozostaje.

*Ensemble* nie jest środowiskiem hermetycznym o określonych granicach – nie jest miejscem. Przerzuty odbywają się stale i poza kontrolą centrum, które nie istnieje. Nie zgadzamy się na ekskluzywne formuły wspólnot wyrosłych w tradycji kontrkultury. Jesteśmy czasoprzestrzennym zagęszczeniem – miejscem miejsc, **heterotopią**. *Ensemble* to sytuacja – w nawiązaniu do tradycji sytuacjonistycznych – materializacja poetyki dryfu i zanurzenia w codzienności miasta.

Historycznymi inspiracjami czy źródłami dla *Ensemble* czyniłbym więc nie tyle hermetyczne tradycje kontrkulturowe (które wskazywali niektórzy, pełni dystansu krytycy), co zjawiska z różnych epok i porządków, na przykład kabaret i żywe ekscesy dada, praktyki miejskie sytuacjonistów, wielowymiarową (anty-)estetykę punk i jej zaszumienie (związki z kulturą pop,

---

7 Obok tradycji teatralnych, głosu koryfeusza, należy wymienić w tym miejscu inspiracje płynące z telewizji na żywo (talk-show, wywiad telewizyjny, telewizja śniadaniowa, wiadomości czy sprawozdania z wydarzeń na żywo) oraz przemysłu sportowego – realizacji i montażu transmisji na żywo, roli komentatora, wywiadów na gorąco, aleatorycznej dramaturgii wydarzenia sportowego – gdzie reżyserowane i niereżyserowane spotyka się w czasie teraźniejszym.

8 Zobacz: J. Trzupiek, M. Pawłowski (red.), *Andrzej Pawłowski*, Galeria Sztuki Współczesnej BWA, Katowice 2002, s. 109.



modą, komercyjnymi nurtami kultury mediów), *squatting*, kulturę techno/rave, aktywizm miejski czy fenomen *artist studio* – laboratoryjnej przestrzeni transdyscyplinarnej współpracy i produkcji<sup>9</sup>. Z głęboko historycznych odwołań przywołam: tradycje przed-teatralne (dionizje, korowody, dożynki, libacje czy orgie), ludyczne intermedia i jarmarczne spektakle kuglarskie, żywe obrazy czy alchemiczne i para-naukowe seanse i pokazy fenomenów optycznych, akustycznych czy elektrycznych, demonstracje odkryć i wynalazków<sup>10</sup>. Ze współczesnych inspiracji dodam – wciąż rozpoznawane w swym potencjale – traktowany pragmatycznie plan filmowy jako środowisko spotkania i działania na żywo ludzi, technologii i przestrzeni – tego, co analogowe i cyfrowe, aktualne i wirtualne, a także archiwa i bazy danych jako partytury i modele pracy z modułarnie, interaktywnie i hipertekstowo kształtowanymi narracjami w czasie rzeczywistym i ożywianiem, animowaniem treści archiwalnych<sup>11</sup>. Dalej wskazuję także na wybiórczo traktowane inspiracje, związane z językiem teatru, telewizji i portali społecznościowych (np. transmisje *live*).

Odwołujemy się także do drugiej fali krytyki instytucjonalnej i nowej instytucjonalności. Nie działamy w próżni i nie wierzymy w autonomię, którą uważam za libertyński fantazmat stojący w sprzeczności z ideami i praktykami współpracy, relacyjności, łączenia i rozpraszania (autorstwa). *Ensemble* rozpościera się pomiędzy systemowymi strukturami instytucji – sztuki, edukacji, polityki. Nie rości sobie prawa do fantazji o autonomii. Działania *Ensemble* uruchamiają i testują konteksty instytucjonalnych i **inter-instytucjonalne**.

\* \* \*

W praktyce artystycznej kategorię *Ensemble* zacząłem stosować po raz pierwszy na początku 2012 roku, w wyniku refleksji nad zrealizowanymi wcześniej projektami: *Stado* (Malta Festival, Poznań 2011), *Warsztaty leżenia* (Muzeum Sztuki, Łódź 2011), *Noc Hiperestezji* (Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2011), *Gorączka* (Grand Hotel / Muzeum Sztuki, Łódź 2012) czy cykl działań projektu *Ślina / The Coming Community Multisensual Band* (Škuc Gallery, Ljubljana, *The Knot* (Berlin, Warszawa, Bukareszt 2009 – 2012). Tekst programowy dystrybuowany w wersji pdf następnie został wydany w języku angielskim, jako folder do projektu *72h / Noc Afirmacji*, w ramach pierwszej edycji międzynarodowego festiwalu sztuki w przestrzeni publicznej *Var-so-vie* (Warszawa 2013)<sup>12</sup>. Praca z własnym archiwum pozwala mi przesunąć źródła intuicji do pierwszej połowy lat 90. Wraz z grupą studentów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie tworzyliśmy Grupę 156, która w 1994 roku, w Lipnicy Murowanej, zainicjowała cykl spotkań

9 Zobacz: A. Coles, *The Transdisciplinary Studio*, Sternberg Press, Berlin-New York 2012.

10 Zobacz: S. Zieliński, *Archeologia mediów Oficyna Naukowa*, Warszawa 2010.

11 Zobacz: M. Miessen, Y. Chateigné (Eds.), *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Sternberg Press, Berlin-New York 2016.

12 R. Dziadkiewicz (red.), *Ensemble. Everything*, Kraków – Warszawa 2013. Załączam wersję cyfrową dokumentu.

warsztatowych realizowanych później w latach 1999 – 2001 przez Stowarzyszenie Artystyczne Ośrodek Zdrowia. **Życie codzienne**, gotowanie kapusty, wspólne zamieszkiwanie, wspólna pracownia, eksperymenty z dźwiękiem, materia, farbą, poezją, narkotykami, erotyką i gubieniem się w lesie lub w mieście, oraz inne sytuacje na styku codzienności, nocy, rzeczywistości i metafory były doświadczeniami fundującymi dalsze poszukiwania i przemieszczenia istotnych wątków dla późniejszej praktyki.

Każdy z wymienionych wyżej projektów – w większym lub mniejszym stopniu – stanowił spotkanie osób – uczestników i uczestniczek – w zainicjowanych warunkach, z wpisanym w sytuację imperatywem przekształcania tychże warunków i wzajemnego wpływania na siebie, innych i środowisko w połączeniu z dokumentacją, obserwacją i analizą aktywności. Intensyfikacja wzajemnych oddziaływań i ich generatywny charakter, redystrybucja władzy decyzyjnej i autorstwa poszczególnych gestów, wytwarzanie gestów i ich kolekcjonowanie, współtworzenie i **współurządzenie** sytuacji stało się z czasem metodą kolektywnej, demokratycznej pracy, zabawy i walki (do tych trzech kategorii jeszcze powrócę). Demokratyczność pozostaje figurą, która zaklina w sobie mnóstwo żywych znaczeń (i ich oscylacji), z którymi pracuję do dziś – demo-, demos, demonstracja, demoscena, demon, demolka, demobilizacja...

W czerwcu 2012 roku, na zaproszenie organizatorów ArtBoom Festivalu, zaproponowałem 10-dniowe kolektywne działanie *Odmieńcy (Wojna)* na małej, sztucznej wyspie w Parku Krakowskim<sup>13</sup>. Grupa koczowników, odmieńców okupowała wyizolowaną scenę, realizując życie codzienne w warunkach heterotopii. Przygotowując projekt zwróciłem się do osób z różnych pól (artyści, aktywiści społeczni i miejscy, architekci i urbaniści, studenci i studentki, teoretycy kultury, muzycy, aktorzy, poeci, edukatorzy) z zaproszeniem do udziału. Zaproszenie było otwarte. Prace przygotowawcze do projektu zbiegły się czasowo z aktywnościami ruchów „Occupy”. Nieduże miasteczko namiotowe było także aktywne w Krakowie. Uczestniczyłem w jego życiu. Fakt ten stał się bieżącą inspiracją dla projektu, a sami aktywiści i aktywistki wzięli później udział w społeczno-politycznym i nocnym życiu wyspy. Obok odwołań społeczno-politycznych, projekt nawiązywał do wielu ikonograficznych, literackich i antropologicznych wątków źródłowych, dotyczących tworzenia utopii, wyspy jako toposu, statku szaleńców, wygnania, reżimu antropologicznego, ogrodu zoologicznego, czy też – wielości (*multitude*) i agambenowskiej „wspólnoty, która nadchodzi”. Projekt posiadał ramę dramaturgiczną – w kolejnych dniach i nocach odbywały się działania uczestniczące, spotkania warsztatowe, dyskusje, koncerty czy performansy realizowane

---

<sup>13</sup> Zobacz: Ł. Dąbrowiecki, *Odmieńcy* [oraz] I. Kaszyńska, *Roman Dziadkiewicz & Ensemble – Odmieńcy (Wojna)* [w:] A. Smolak (red.), *Grolsch Artboom Festival w Krakowie*, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Kraków 2012, s. 35-38 oraz 124-129.

lub inicjowane przez uczestników-współtwórców albo zaproszonych gości.

Najważniejszym aspektem działania było jednak wytworzenie autonomicznej, tymczasowej wspólnoty i realnych sytuacji – specyficznego rytmu życia codziennego i conocnego – tymczasowej „rewolucji życia codziennego” (i nocnego), wytrącenia siebie, uczestników i odbiorców z rutyny używania przestrzeni miasta. Permanentna, aktywna i reaktywna, transindywidualna improwizacja na ciała, głosy, dźwięki, obrazy, gesty i dotyk zawieszona była w poetyce tymczasowości, melancholii, wyobcowania, karnawału i odmienności (w sensie mogącym przywoływać kategorie z tradycji *Camp*, *queer* czy kontrkultury). Splot ten wchodził stale w interakcje z codziennością „na zewnątrz”. Interwencje policji i straży miejskiej, pełne spektrum emocjonalnych reakcji przechodniów, niespodziewane wizyty uciekinierów i uciekinierki z miasta, prezenty (**dary**) i malownicze akty miłości lub agresji wobec koczowiska i koczowników uzupełniały sytuację. Ostatniej nocy, dążąc, a raczej szukając zakończenia (wyjścia z sytuacji wyspy) zorganizowaliśmy rave angażujący kilkaset osób i spory obszar parku. Dramaturgia nocy, dyskretnie stymulowana aktywnością grupy inicjującej projekt, pozwoliła na wygenerowanie spontanicznej energii, spacyfikowanej następnie przez zorganizowane siły policji i straży pożarnej. Nie dałoby się tego zaprojektować. Interwencja kilkudziesięciu uzbrojonych policjantów z reflektorami i megafonami, otaczających teren sadzawki i wyłapujących rozbrykanych uczestników i uczestniczki akcji była epicką puentą całego działania – chwilowym powrotem polityczności (wielości) do reżimu policji. Lepszego dramaturgicznie zakończenia – skonstruowanego na klasycznym konflikcie i wizualizującego napięcia między porządkami władzy, prawa i granicami używalności przestrzeni publicznej a eksplozją spontaniczności i zabawy – nie potrafilibyśmy sami wytworzyć.

Projekt był bogato dokumentowany przez osoby z zewnątrz. Byliśmy – często nie wiedząc o tym – podglądani, poddani (antropologicznym) obserwacjom i obserwacjom uczestniczącym. Podsumowanie, formę dokumentacji projektu, stanowi także dramat dokumentalny *Wyspa*, napisany wspólnie przez grupę uczestników i uczestniczek działania, zredagowany przeze mnie i uzupełniony materiałami wizualnymi<sup>14</sup>.

\* \* \*

W grudniu 2012 roku w Galerii Bunkier Sztuki w Krakowie, na zaproszenie organizatorów konferencji *Po kapitalizmie*, zaproponowałem całonocne działanie uczestniczące, zatytułowane *Orgia na koniec świata (jaki znamy)*. Rozpisana i rozrysowana dramaturgia całości powstała w toku

---

<sup>14</sup> Zobacz: R. Dziadkiewicz, J. Wójtowicz, M. Ranczo, J. Bednarczyk, M. Podolska, M. Słotwiński, M. Luxenberg, A. Zajkowski, K. Kowaleczko, *Wyspa (fragmenty)* [w:] Tamże, s. 215-255. Pełny tekst dramatu wraz z ikonografią dołączam do aneksu niniejszego wykładu.

prób, spotkań roboczych i deklaracji uczestnictwa zaproszonych osób do poszczególnych epizodów. Projekt zainicjowany w całkowitej ciemności był następnie procesem uruchamiania uczestników i publiczności ku swobodnemu poruszaniu się po osi tego, co polityczne, zaangażowane i tego, co intymne, cielesne – między rewolucyjnym patosem i uniesieniem a erotycznym podnieceniem. Rozluźnianie (etymologicznie łączone z pojęcia analizy), taniec, dotyk czy pozycja leżąca (jako alternatywa wobec kulturowo znaczącej pozycji wyprostowanej) były konceptualizowane i realizowane w czasie terażniejszym. Wychodząc od treści politycznych i rytmu, poprzez taniec (i historyczne nawiązania do ruchów anarchistycznych („Jeśli nie tańczysz nie jesteś częścią mojej rewolucji”), przez odwołania do wątków i ikonografii czarnego feminizmu (płynny podkład muzyczny łączący „Międzynarodówkę” z estetyką funk w oparciu o sample i nawiązania do projektu *Funky Lesson* i wykładów Adrian Piper), uruchomiliśmy spójnie pulsującą wspólnotę ludzi tańczących, którzy/-re z czasem przechodzili/-ły do kolejnych epizodów projektu (wykłady, uczta, dialogi, choreografie miłości...). Polityczność rozszczepiała się na polirytmiczność, polisensoryczność i poliamoryczność symultanicznie dziejących się zdarzeń improwizowanych i tych, które przewidywał ramowy scenariusz, rozpisany na postaci wiodące, uczestniczący lud-multitude do kolejnych wątków projektu. Odwoływaliśmy się do ikonografii orgii, tekstów, praktyk performans własnych, nowego tłumaczenia *Uczty Platona*, *Rzecz-pospolitej* Hardta i Negriego, *Wspólnoty, która nadchodzi* Agambena, *Etyki* Alaina Badiou, *Narodzin tragedii* Nietzschego i oczywiście pism i aktywności Georgesa Bataille'a. Po kilku godzinach praktyk mieliśmy do czynienia z relacyjnym, afirmatywnym środowiskiem osób rozbrojonych z lęków, napięć i agresji, empatycznie otwartych na siebie i nowe sytuacje. Akty wzruszenia łączyły się z aktami erotycznego poruszenia i podniecenia, delikatność i wzajemną czułość uzupełniał oniryczny i immersyjny charakter środowiska audiowizualnego, które stymulowało pozostawanie w wytworzonej wspólnie **afektywnej** kondycji. Ogniska napięć i agresji (na przykład nagłe pojawienie się pijanych osób z zewnątrz) były demontowane oddolnie przez uczestników i uczestniczki projektu. Zmęczenie i poczucie współuczestnictwa *wyemancypowanych widzów* wygenerowało poczucie Święta – uczestnictwa w czymś wyjątkowym. „Chodź połącz się obok mnie i przekaż mi swoją wiedzę dotykiem” – szeptał Agaton do Sokratesa.

Ewa Majewska w eseju *Czy istnieje sztuka apolityczna? Uwagi o politycznym skutku sztuki, kolektywności i partycypacji*, obok aspektów związanych z negocjowaniem i dystrybuowaniem władzy i autorstwa, pisze o spotkaniu instytucjonalności i afektywnej cielesności w ramach opisywanych działań:

Propozycje Dziadkiewicza wkraczają w obszar eksplorowania ciała i partycypacji o wiele radykalniej, niż

jakikolwiek projekt zrealizowany w Polsce w ostatnich latach, a ich usytuowanie właśnie w przestrzeni instytucji artystycznej pozwala zadać pytanie o współczesne wyobrażenia na temat uczestnictwa w działaniach artystycznych oraz polityczne skutki tych działań<sup>15</sup>.

Projekt w Bunkrze Sztuki dostarczył narzędzi do realizacji najbardziej radykalnej formalnie, obyczajowo i strukturalnie akcji – całonocnego projektu pod tytułem *Orgia albo użytek z przyjemności – działanie uczestniczące na marginesach filozofii Michela Foucaulta*, przy współpracy organizatorów konferencji *Jak się bronić Foucaultem?* (Uniwersytet Warszawski 2013). Z powodów formalnych i programowych założeń o całkowitej rezygnacji z figury **autora** projekt ten wymyka się ramom formuły przewodu habilitacyjnego, w którym kluczowym paradygmatem jest autorstwo i jego reprezentacje. Przywołuję ten projekt i motyw (rozproszenia) autorstwa, gdyż jest on – wraz z możliwościami jego kwestionowania lub redystrybucji – jednym z najważniejszych aspektów formuły *Ensemble* i pytaniem/wyzwaniem, które powraca w mojej praktyce. Będąc niejako więźniem paradoksu, będąc autorem koncepcji, chcę podkreślić, że jej kolektywne i niestabilne autorsko realizacje stanowią integralny sens dalszych poszukiwań. Sens osadzony w imperatywie kwestionowania i renegocjowania pozycji sztuki i artysty w szerszym polu produkcji kulturowej, w realiach kapitalizmu kognitywnego (i w jego przyszłych wersjach).

Dr Ewa Majewska w dalszej części tekstu zwraca także uwagę na wyżej wspomniane aspekty *Orgii* i modelu *Ensemble*:

Analiza przechodzenia artysty od roli kierownika nadzorującego projekt, do roli „zapalnika”, który jedynie inicjuje i nie posiada nad nimi kontroli, jest niewątpliwie skomplikowana w świecie płciowych i klasowych hierarchii. Uruchomienie w takich działaniach przestrzeni ciała i intymności, w wersji kolektywnej a nie zindywidualizowanej, może skończyć się zbiorowym wybuchem przemocy, frustracji czy powrotem usilnie wypieranej władzy. Wiele wskazuje jednak na to, że projektem Dziadkiewicza powoli udaje się znaleźć formułę pozwalającą, jeśli nie przekroczyć istniejące podziały, to w każdym razie dać wgląd w ich naturę, a także umożliwić demontaż ich elementów<sup>16</sup>.

Podobnie jak badaczka, podkreślałem wielokrotnie, że podejmowanie kwestii wolności kulturowej, obyczajowej i seksualnej (zawsze w powiązaniu z paradygmatem równości i miłości czy **przy-jaźni** – zradykalizowanej, postsekularnie rozumianej wersji braterstwa/siostrzeństwa, solidarności) traktuję jako wciąż aktualne wyzwanie dla zachowania wartości demokratycznych. Stąd też stale powracający meta-postulat rozsadzania binarnych opozycji – formalnych, genderowych, społecznych, filozoficznych... Pracuję na trójkątach jako figurach podstawowych, nieredukowalnych – praca łączy się i oscyluje z zabawą i walką, wolność musi łączyć się z równością i miłością (ponadpłciową przyjaźnią, będącą korektą i radykalizacją postulatu

15 E. Majewska, *Czy istnieje sztuka apolityczna? Uwagi o politycznym skutku sztuki, kolektywności partycypacji* [w:] T. Załuski (red.), *Skuteczność Sztuki*, Muzeum Sztuki, Łódź 2014, s. 230. Badaczka odnosi się tutaj bezpośrednio do obu *Orgii*, sygnalizuje także wcześniejsze projekty – *Imhibition* oraz *Odmieńcy (Wojna)*.

16 Tamże, s. 232.

braterstwa), forma przechodzi w energię, a ta w informację, ciało odbija się w obrazie i udostępnia (**koduje**) w tekście...

W kolejnym wyodrębnionym w cyklu utworze – tekście programowym *Diagramatyka Ensemble* pisałem:

06. Władza w *Ensemble* jest kategorią relacyjną, a stan równowagi, równo-władzy danej relacji nazywamy **wolnością**. Władzy nie posiada się, władza realizuje się poprzez przemieszczanie się po transindywidualnych połączeniach i dynamicznie równoważy w złożonym systemie. Chwile jej koncentracji zostają zazwyczaj rozładowane przez sumę oddziaływań innych elementów systemu. Zasoby władzy (i wolności) pozostają niewyczerpane, mają charakter odnawialny i wirtualny (multiplikowalny). Wszelkie (aktualne) kumulacje lub braki mogą być także uzupełniane (równoważone) poprzez dołączanie zewnętrznych zasobów i modułów.<sup>17</sup>

Łukasz Białkowski w eseju *Stłuc niewidzialną szybę*, analizując projekt *Imhibition*<sup>18</sup>, który realizowałem w latach 2005 – 2006 w Muzeum Narodowym w Krakowie, zwraca uwagę na obecność w nim „gotowość do utraty władzy”<sup>19</sup>. Gotowość ta, ciągle poddawana kolejnym próbom i ujmowana z różnych perspektyw taktycznych i formalnych – jako pytanie i wyzwanie – powraca w moich praktykach od lat. Na poziomie formy i pracy z własnym ciałem jest to temat powiązany z zagadnieniami improwizacji, bezformia, tego, co nieświadome czy gestów nieodpowiedzialności jako przestrzeni nagości/szczerości, огоłocenia, uzewnętrznienia tego, co może być wstydliwie i nieświadomie **złe** – w sensie, jaki nadaje temu słowu Alain Badiou<sup>20</sup>. Poszukiwanie w obszarach własnej bezbronności i nie-wiedzy jest jedynym faktycznym poszukiwaniem. Uruchamianie podobnych zagadnień kolektywnie – co realizujemy w formule – jest wyzwaniem jeszcze bardziej delikatnym i trudnym, ale – wydaje mi się – ważnym społecznie i kulturotwórczo. „Jest to propozycja formuły kolektywności, w której wódz zostaje przekształcony w nauczyciela, ten zaś stopniowo zmienia się w jednego z wielu nauczycieli, nie ukrywa własnych porażek czy wątpliwości, pozwalając, by te momenty słabości również stały się przedmiotem pracy artystycznej – to z kolei otwiera możliwość pracy nad słabością i wstydem innych uczestniczek i uczestników działania”<sup>21</sup>.

Michel Foucault w zbiorze wykładów z Collège de France<sup>22</sup>, formułuje rozróżnienie na trzy sposoby oddawania suwerenności, podporządkowywania się i rządzenia żywymi, myślącymi ludźmi. Są to: relacja prawa, w ramach której władzę ustanawia się w oparciu o skodyfikowany

17 R. Dziadkiewicz, *Diagramatyka Ensemble* [w:] *Sztuka i Dokumentacja*, nr 8 (2013).

18 Zobacz: R. Dziadkiewicz, E. Tatar [red.], *Imhibition*, Muzeum Narodowe, Kraków 2006.

19 Ł. Białkowski, *Stłuc niewidzialną szybę* [w:] T. Załuski (red.), op. cit. s. 93.

20 Zobacz: A. Badiou, *Etyka*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009.

21 E. Majewska, op. cit., s. 231-232.

22 M. Foucault, *Rządzenie żywymi*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

system zakazów, nakazów i przywilejów. To prawo reprezentuje naszą wolę, a my przestajemy chcieć. Drugi porządek to reżim władzy – rodzaj relacji, w której jedna strona sprawuje władzę nad drugą. Władza polityczna chce za mnie i narzuca mi własną wolę<sup>23</sup>. Relacja ta jest zawsze asymetryczna, hierarchiczna i przemocowa. Posiłkując się rancierowskim rozróżnieniem na to, co polityczne i to, co policyjne<sup>24</sup> – możemy uznać, że mamy do czynienia z władzą policyjną. Trzecim reżimem – najwnikliwiej omawianym przez francuskiego filozofa – jest relacja kierowania. Kierowanie duszami, sumieniami czy jednostkami nie opiera się na sankcji czy przymusie<sup>25</sup> – pisze Foucault. Charakteryzuje się tym, że obie strony wchodzi w daną relację dobrowolnie. Kierowany zawsze chce, by nim kierowano, samo kierowanie może działać, funkcjonować jedynie o tyle, o ile kierowany tego właśnie chce<sup>26</sup>. Mamy do czynienia – przynajmniej źródłowo – z grą wolności<sup>27</sup>.

Relacja ta osadza się na bardzo głębokich tradycjach związanych ze starożytnymi szkołami filozoficznymi oraz na ich wersjach nowożytnych, wypracowywanych wraz z kształtowaniem systemu klasztorowego. Obie tradycje, role kierujących i zobowiązania kierowanych są na tyle różne, że splot ich równoległości, opozycji, sprzeczności i odchyłeń prawdopodobnie do dziś kształtuje relacje międzyludzkie w społeczeństwach, których współczesność wyrasta na śródziemnomorskiej staro- i nowożytności. Granice dobrowolności są płynne, sposoby egzekwowania negocjowalne, trwałość relacji różna (dodajmy tylko, że w tradycji starożytnej były to relacje nakierowane na osiągnięcie celu, rozwiązanie rozpoznanego problemu duszy, w monachizmie – trwałość i bezwzględne posłuszeństwo w świetle ekonomii zbawienia były zasadami fundamentalnymi). U epikurejczyków istniał złożony system konsultacji. Mnich oddawał swój majątek i wolę raz na zawsze. Wielokierunkowa relacja kierowania wraz z czułą i empatyczną umiejętnością odróżniania jej od dwóch pozostałych relacji władzy – tak w procesie pracy, praktyki artystycznej, jak i podczas interpretacji formuły i podobnych praktyk, które nie unikają bolesnych konfrontacji – uznaję za narzędzie kluczowe.

\* \* \*

W swoim pełnym kształcie to także procesy pracy z informacją – analiza działań, ich dokumentacji i jej przetwarzanie. To także tworzenie narzędzi do rozpoznania i demontażu relacji władzy, w których mechanizmach tkwimy, pracując w sposób uczestniczący. Takiemu celowi służy pasmo praktyk zainicjowanych publikacją *Diagramatyka Ensemble*. W ramach bieżącej praktyki czy roboczych spotkań, warsztatów, wykładów i procesów z pogranicza dydaktyki, performans lub

---

23 Tamże, s. 232.

24 Zobacz: J. Ranciere, *Na brzegach politycznego*, Korporacja Ha!art, Kraków 2008.

25 M. Foucault, op. cit., s. 233.

26 Tamże, s. 233.

27 Tamże, s. 233.

prób i praktyk performatywnych aplikowanych do życia codziennego powstają elementarne narzędzia i ćwiczenia do redystrybucji władzy, demontowania antagonizmów czy uruchamiania przepływów między energią, materią i informacją. Wybrane narzędzia to: model trójkąta (miłość-wolność-równość / indywidualność-transindywidualność-kolektywność / realne-wyobrażone-symboliczne / materia-energia-informacja...), dokamerowe sesje robocze, pobyty rezydencyjne w przestrzeniach prywatnych, głośne czytanie, transmisje, karty do gry, partytury działań relacyjnych, zbiory ikonografii (np. „Ikonografia leżenia”, „Ikonografia orgii”, „Ikonografia szaleństwa”, „Ikonografia błota”), diagramy i rysunki, wspólne jedzenie, milczenie i spanie, seks, dotyk i masaż, używki i aromaty, koncerty-improvizacje, instrumenty muzyczne i wizualne, konkretne sekwencje dźwięków lub obrazów, sample i powracające rytmy...

Ważnym aspektem tych prac jest pytanie o zapis, notację i porządkowanie tego rodzaju otwartych, uczestniczących, *heterotopijnych* struktur. Momenty oscylujące między ciszą a chaosem modelowane są w czasie rzeczywistym, ale zawsze w oparciu o podjęte wcześniej założenia, zasygnalizowane cele, kierunki i osie dramaturgiczne, łączące czasem wielogodzinne lub wielodniowe procesy. Wzajemne oddziaływania elementów o różnym charakterze (osoby akcji, przedmioty, interwencje z zewnątrz, warunki atmosferyczne, światło, dźwięk, zmiany meteorologiczne, implementacje technologiczne, urbanistyka/topografia przestrzeni, ruchy ciała/choreografie i jej modelowanie) stanowią nie tylko ulotne fakty, ale pola zapisu zmian i obszary komunikacji wewnątrzaktywnej grupy. Te trwalsze, pozostając po efemerycznych zdarzeniach, pozwalają podejmować i rekonfigurować wybrane wątki w kolejnych próbach i stanowią materiał dla kolejnych skryptów, scenariuszy, partytur, zbiorów ikonografii, kolaży czy diagramów ruchu. Wychwytywanie powtarzalności (matryc) w materii chaosu (*noise*) jest tu kluczowym, niezwykle potrzebnym i ciekawym zagadnieniem. **Ensemble bywał często laboratorium wychwywania – niemal fizycznie – momentów rodzenia się kultury i relacji władzy w każdym połączeniu aktanów. Akceleratorem kultury i władzy, jako wylaniających się z chaosu ram, matryc porządkujących relacje i będących formą opresji jednocześnie...**

Splatanie tego, co intymne i prywatne, tego, co jest projektem, a tego, co życiem codziennym, stało się po kilku projektach *Ensemble* tematem bieżącym i bardzo gorącym. W rozmowie z Jarosławem Wójtowiczem, dialogu i wielogodzinnym działaniu, wywiadzie rozlewisku, który sam stał się jednym z projektów *Ensemble* pojawia się wątek dotyczący dialektyki skupienia (projektu, tymczasowości, laboratorium versus życia, rozproszenia i (nowej logiki) ciągłości – *Ensemble* jako fenomen, który może się całkowicie roztopić w rzeczywistości:



JW: Nasunęło mi się pytanie: czy to nie jest tak, że to nie przestrzeń należy do ciebie, ale ty należysz do jakiejś przestrzeni?

RD: Na pewno. I to jest przyczynek do zastanowienia się nad zagęszczaniem i rozrzedzaniem. Nad wymyśloną sytuacją projektu bez projektu, nad wrażliwością w tworzeniu połączeń bez potrzeby czasowego czy przestrzennego zagęszczania, wyodrębniania (...) Nie chodzi o to, że ostatecznie fajnie by było zamieszkać razem, w dziesięć czy piętnaście osób. No, właśnie nie. Może trzeba by wymyślić zupełnie inną formułę... Na przykład: wszyscy mamy klucze do swoich mieszkań<sup>28</sup>.

Wymykanie się sytuacji spod kontroli jest tu sygnalizowane jako technika pracy.

W perspektywie indywidualnej zajmowałem się taką kondycją w ramach *Studium błota*. Używałem na przykład figury, morfemu performatywnego *wślizgu* – utraty kontroli nad ciałem wprawionym w ruch, wystrzelonym siłą własną, odśrodkową; czy też – w innym wymiarze – wolnej woli i nieświadomości rewolucyjnej. Realizacja tego rodzaju energetycznych kataliz, zatracanie się w formule grupowej, kolektywnej, pozostaje wyzwaniem o wiele bardziej intensywnym, niebezpiecznym i potencjalnie nośnym politycznie. Niesie też ogromną ilość zagrożeń psychicznych, emocjonalnych i afektywnych, z którymi na różne sposoby mierzyliśmy się w zespole i mierzą się poszczególne osoby uczestniczące. Z dzisiejszej perspektywy mogę powiedzieć, że ostateczny rozpad i rozpuszczenie formuły stały się faktem. Żadna trwała relacja zawiązana w ramach *Ensemble* nie przetrwała próby czasu. Wszystko rozplynęło się, rozpadło i stale się rekonfiguruje. Wspomnienia jakie pozostały w uczestnikach i uczestniczkach projektów na długo pozostały intensywne – piękne, ale też traumatyczne. Wielobiegunowość sieci, która – paradoksalnie może trwać w czasie tylko wtedy, kiedy jej elementy pozostają stabilne – spowodowała rozpad i odłączanie się wielu aktantów. Wielu z nich po dłuższym czasie wraca, odnosząc się do przeżytych doświadczeń z większym dystansem, wglądem, respektem i zrozumieniem. Tam, gdzie jest więcej życia, tam też jest więcej śmierci.

\* \* \*

Próbą całościowego ujęcia problematyki *Ensemble* z perspektywy społecznej i politycznej skuteczności praktyk artystycznych jest kolejna pozycja niniejszego cyklu – esej *Miłość – Wolność – Równość*<sup>29</sup>. Traktuję go jako główną publikację podsumowującą najbardziej formujące elementy projektu. Esej został opublikowany w książce *Skuteczność Sztuki*. Publikacja stanowi podsumowanie cyklu spotkań, wykładów i paneli dyskusyjnych, które pomiędzy 11 października 2012 roku a 11 maja 2013 roku odbywały się w Muzeum Sztuki w Łodzi. Przed napisaniem eseju, w styczniu 2013, brałem udział w jednym ze spotkań, wraz z Joanną Warszą, dr Ewą Majewską i Adamem Ostolskim. Moderatorem panelu był dr Tomasz Załuski, redaktor tomu.

28 R. Dziadkiewicz, J. Wójtowicz, *Ensemble albo bogactwo kłopotów* [w:] A. Tajber (red.), *Metamuzeum – transfer doświadczenia / metamorfozy czasu*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2013, s. 145-146.

29 R. Dziadkiewicz, *Miłość – Wolność – Równość*, [w:] T. Załuski (red.), *Skuteczność Sztuki*, Muzeum Sztuki, Łódź 2014, s. 240-263.

Tekst składa się z kilku części, w każdej z nich powraca figura trójkąta, trójpodziału lub trzeciej możliwości (trzecia awangarda, instytucja 3.0, trójkąt jako podstawowy model relacji interpersonalnych, czy *dyssens* jako kategoria roszadzająca opozycję między sensem i jego brakiem). Tekst programowo pisany jest z subiektywnej i przesyconej afektem pozycji – pozycji zaangażowanej i rozgorączkowanej. Prowokuje zwrotami bezpośrednimi, nawiązuje bezpośrednio do wybranych praktyk *Ensemble* i punktuje rutynę instytucjonalną oraz bardzo konkretne uwikłania ekonomiczne i prawne, którym ulegamy w polu sztuki, na przykład figurę autora, dzieła czy dwustronne umowy o dzieło. Łączę kolokwializmy z kategoriami analitycznymi i zagadnieniami prawnymi, wzmagam czujność i czułość. Pytam między innymi: *No, ile osób dzięki współpracy z Tobą wylądowało w szpitalu psychiatrycznym, ile wydobyło się z toksycznych monogamicznych związków, a ile całkowicie zmieniło zdanie?*<sup>30</sup> Pełną treść eseju załączam jako aneks do niniejszej rozprawy.

\* \* \*

Ostatnim epizodem cyklu jest ośmiogodzinne działanie *Powierzchniologia (krajobrazy ze scenami idyllicznymi)*, zrealizowane w Muzeum Narodowym w Krakowie, w październiku 2015 roku, z udziałem grupy performerek i performerów, rekwizytów, fragmentów czytanego tekstu, obrazu z kolekcji MNK oraz czasoprzestrzeni. Osiem godzin pracy to pełny roboczy dzień w muzeum – dzień dotyczący pracowników, dzień funkcjonowania przestrzeni ekspozycyjnych, pełnej gotowości infrastruktury, czujności osób pilnujących, cichej pracy eksponatów, świateł reflektorów, klimatyzacji i (relacyjnej lub reakcyjnej) pracy i rekreacji (zabawy) widzów. Udział publiczności w tym przypadku nie zakładał przyjętej wcześniej formuły współdziałania i ingerencji w przebieg akcji, ale raczej wejście w relację twarzą-w-twarz, gotowość na przebywanie i montowanie sekwencji zdarzeń. Jerzy Grotowski używał kategorii „montaż w widzu”, która wydaje się być przydatna w tym przypadku. Indywidualnie moderowany montaż w poszczególnych widzach był ważnym aspektem doświadczenia zdarzenia (dla poszczególnych doświadczających). Nikt nie doświadczył całości. Nikt nigdy nie jest w stanie doświadczać całości. Działanie było oniryczne i nawiązywało do estetyki i techniki *slow motion*. Kamery i spojrzenia poustawiano pod różnym kątem. Każde spojrzenie uruchamia kolejne spojrzenie. Każde jest spojrzeniem subiektywnym, z ukosa, a jednocześnie każde odnajduje spojrzenie spoglądające na nie twarzą w twarz...

*Powierzchniologia (krajobrazy ze scenami idyllicznymi)* odbył się w przestrzeni stałej

---

30 Tamże, s. 257.

ekspozycji elementów pozostałych po spektaklach Tadeusza Kantora – *Powrót Odysa* lub *Umarła klasa*. Czasowo pusta przestrzeń, szary, nieregularny wielościan stał się sceną montażu gestów i dialogów cielesnych, dźwiękowych i wizualnych grupy zaproszonych do projektu uczestników, uczestniczek i rzeczy. Autor brał udział w procesie jako jeden z performerów. Na równi z ludzkimi uczestnikami w projekt włączone były urządzenia i dzieło sztuki – obraz Józefa Pankiewicza *Krajobraz prowansalski ze sceną idylliczną*. Sytuację uzupełniło uczestnictwo dwojga niemowląt. Posługiwaliśmy się przedmiotami nawiązującymi do ikonografii Pankiewicza i powracającymi w projekcie i książce *Powierzchniologia* – powieści-traktacie science fiction, która później stała się rozwinięciem aktywności w MNK. Byliśmy wolni (w zwolnionym tempie), czuli na siebie i empatyczni. Dialogowaliśmy, słuchaliśmy siebie. Kanwą były fragmenty redagowanej w czasie rzeczywistym powieści oraz praca nad projektem graficznym książki z udziałem performerki-graficzki Kai Gliwy.

Działania bezpośrednio nawiązywały do przytaczanych (wypróbowywanych) na żywo fragmentów powieści, dla której bezpośrednią inspiracją była aseptyczna, przesycona dystansem, klimatyzowana i nowoczesna (w sensie filozoficznym i architektonicznym) przestrzeń współczesnej instytucji muzealnej. Specyficzna kondycja **wyobcowania**, zwolnionego tempa, *stand by*, zdystansowana życzliwość, sztuczny uśmiech, pełna kontrola warunków i sposobów produkcji i dystrybucji znaczeń pozwoliła uruchomić spektrum innej niż dotychczas refleksji – opartej bardziej na słuchaniu i patrzeniu jako aktywnościach, niż inwazyjnym działaniu i hałasowaniu. Zwalniając czas i ruch, przekraczaliśmy podziały na tych, którzy są żywi i nieżywi, aktywni i pasywni. Sam całodzienny proces był nie tyle spektaklem, co dniem pracy – warsztatem, **próbą** z publicznością, przestrzenią uwewnętrzniania i uwspólniania metrum towarzyszącego nam metronomu, któremu poddaliśmy się zanurzeni w stłumionym, szarym świetle. Próbowaliśmy gesty i fragmenty tekstu, szukaliśmy inspiracji i rozwiązań wizualnych dla powstającej publikacji, testowaliśmy i ożywialiśmy materiały ikonograficzne, materiały graficzne i fonty – wpatrywaliśmy się i wsłuchiwaliliśmy (w buczenie drukarki i melodeklamowane teksty), pracowaliśmy. Książka wydana kilka tygodni później zawiera wybór dokumentacji fotograficznej z działania<sup>31</sup>.

Chciałbym przy tej okazji zwrócić uwagę na jeszcze jeden, rzadko podnoszony, aspekt projektów *Ensemble* – aspekt wizualny – ich **malowniczość**. Może być to wątek interpretacyjny, interesujący nie tylko w wymiarze estetycznym, ale też politycznym, kulturowym. Oprócz takich źródeł jak żywe obrazy czy tradycje malarstwa figuratywnego, o których już wspominałem, chciałbym wspomnieć o korzeniach moich praktyk, tkwiących głęboko w tradycji sztuk

---

31 Zobacz: R. Dziadkiewicz, *Powierzchniologia*, Imago Mundi, Kraków 2015.

wizualnych, a szczególnie w malarstwie. Nienormatywne ramowanie, kadrowanie rodem z tradycji realistycznych i impresjonistycznych, seryjność gestów, nieregularne powtórzenia, oświeceniowe obrazy-sceny rodzajowe czy mitologiczne grupy, pejzaże ze sztafażem oraz przewrotne czytanie XVIII i XIX-wiecznego akademizmu jako ikonografii mieszczańskich fantazmatów powracają w *Stadzie*, obu *Orgiach* czy w *Odmieńcach (Wyspie)*. Wyjścia w plener jako gest polityczny, klasowy i przekraczanie granic między tym, co intymne/zasłonięte, a tym, co publiczne, polityczne, odkrycie materii farby (błota) i pracy rąk (ciał) oraz gest, dotyk i jego ślad, rezonują z różnym natężeniem we wszystkich realizacjach. Zagadnienia te można odczytywać także w ramach studiów nad choreografią społeczną czy estetyką przestrzeni publicznej. Takie tematy jak dyscyplinowanie ciała i ich ruchu, dryf, włóczęgostwo, bezdomność, reżimy i ich przekraczanie w przestrzeni publicznej, w pejzażu (na przykład aspekty estetyczno-polityczne i prawne włóczęgostwa, kategoria zgromadzenia spontanicznego) studiuję wciąż w ramach kolejnych eksperymentów i konsultacji z ekspertami poszczególnych dziedzin.

Wizualny aspekt dokumentacji – dalsza praca i ich przetwarzanie to wątki dosyć mocno już eksponowane. Natomiast zwróciłbym jeszcze uwagę na motyw bałaganu, chaosu, bezformia, *noise* i zaśmiecenia – zbioru rzeczy, odpadów pozostających po projektach. *Warsztaty leżenia*, *Obie Orgie*, czy 24-godzinna konferencja-performans *Zajmowanie stanowiska. O (wymyślonych) strategiach obecności w przestrzeni publicznej* (Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, 2014) zakończyły się wytworzeniem środowiska pełnego **resztek** – śmieci, porzuconych ubrań, notatek, odpadów spożywczych, rozlanych napojów i przyborów, wymieszanych w jednorodną masę z elementami scenografii, umeblowania, sprzętu, rekwizytów, obiektów sztuki, dokumentacji, materiałów promocyjnych, petów i poduszek z ich fruującą zawartością. Wszystko to zmieszane i zdeptane przez tańczące, tarzające się, siedzące lub leżące uczestniczki i uczestników działań staje się pod koniec każdego tego rodzaju projektu barwną, rozmigotaną, impresyjną wielością – wizualną metonimią – dowodem, dokumentacją, meta-śladem tego, co się zdarzyło. Bataillowski nadmiar, eksces w aseptycznej kulturze nowego modernizmu jest wciąż nieprzepracowanym kłęczem sprzeczności.

Ostatnim wątkiem, który chciałbym przywołać jest *Ensemble* jako **miejsce anachroniczne** – spotkanie czasów oraz aktorów **żywych i nie-żywych**. W obszarze wytyczanym przez *Powierzchniologię (krajobrazy ze scenami idyllicznymi)* oraz inne, najnowsze projekty, które zrealizuję z pozycji, w której nakładają się kompetencje artysty, kuratora, badacza, edukatora, teoretyka-negocjatora czy reżysera, dialogującego z innymi i/lub z przestrzeniami instytucjonalnymi, odkrywam momenty bliskich spotkań (dotyk, emocje) z nieżywymi –

Stanisławem Wyspiańskim, Andrzejem Pawłowskim, Jerzym Rosołowiczem, Janiną Kraupe-Świdorską. Praca z obiektami – egzemplarzem *Akropolis* z pierwszej edycji, wydanej nakładem Wyspiańskiego, całodzienny spacer z *Neutronikonem-P24* Jerzego Rosołowicza z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie czy proces rekonstrukcji *Kineform* Pawłowskiego, zrealizowany wraz z grupą studentów Wydziału Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie przy współpracy Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie i Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka (jest to pierwsza udana rekonstrukcja i replika urządzenia Pawłowskiego z 1957 roku). Prezentacja z udziałem świadków z epoki upewniła nas co do sukcesu przedsięwzięcia. Rekonstrukcja była częścią prac nad projektem *prom/ieni\otwórczość. twoje oczy są ciekawsze od słońca* (Muzeum Narodowe w Krakowie, Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie, Galeria F.A.I.T.). Rok później, w ramach jednego z epizodów *Powierzchniologii*, odbył się **seans badawczy** – spotkanie *Kineform* Pawłowskiego z *Neutronikonem-P24* Rosołowicza – dialogiczna animacja na światło, dźwięk i ciała operatorów, używających obu prac i ich wzajemnego działania / projektowania na siebie. Przez chwilę, dzięki gestom w czasie terażniejszym, obie prace ożyły, a duchy (animy) ich twórców przebywały w jednym zaciemnionym pomieszczeniu z uczestnikami i uczestniczkami seansu<sup>32</sup>. Podobnie intensywną przygodą była praca z archiwami Andrzeja Partuma i Zbigniewa Warpechowskiego na rzecz projektu *Partum. Warpechowski. Dziadkiewicz. W tobie jest moje szczęście, że mnie jeszcze nie znasz* (Galeria Monopol, Warsaw Gallery Weekend, Warszawa 2014).

Prace z archiwami i ich ożywianiem, używaniem, nadużywaniem i uruchamianiem kuszą nie tyle nostalgicznym zwrotem historycznym (czy ku rzeczom), co raczej możliwością immersji i realną pracą (i narracyjną zabawą) z całościowo traktowaną kulturą jako archiwum. **Archiwum przeszłości, badane, odkrywane w terażniejszości dla konstruowania narracji i połączeń na rzecz przyszłości.** W zakres taktyk wchodzi: działania rekonstrukcyjne, sięganie po archiwalia i praca z nimi jak z elementami skryptów, uruchamianie i testowanie elementów, rekontekstualizacje, tworzenie (alternatywnych) narracji i uruchamianie ich w grze oraz poruszanie się po osi czasu. Także samo przebywanie wewnątrz archiwów i baz danych, nawigowanie, tworzenie narratorów-skrybów i przekraczających granice między życiem i nie-życiem spacerowiczów po wirtualnych czasoprzestrzeniach otwiera nowe możliwości narracyjne i formalne, z którymi aktualnie pracuję. Ostatecznie – (rozszerzone i wspólne) przebywanie/zasiedlanie wraz z (nad-)używaniem mogłoby być podwójną klamrą pojęć, która łączy wszelkie strategie i taktyki w ramach formuły *Ensemble* i jej kontynuacji.

---

32 Odwołuję się w tym miejscu do interpretacji kategorii *anima*, *animacja* zaproponowanej przez Anselma Franke przy okazji kuratorowanej przez niego wystawy *Animism* (Antwerpia, 2010).

\* \* \*

**Aneks do niniejszego autoreferatu jest wybór dokumentacji wizualnej i audiowizualnej odnoszącej się bezpośrednio do cyklu realizacji wraz z cyfrowymi wersjami publikacji tekstowych.**

Zgodnie z wymogami ustawy, jako uzupełnienie niniejszego dokumentu przedstawiam **Dokumentację dorobku artystycznego oraz informacje o osiągnięciach dydaktycznych, współpracy naukowej i popularyzacji nauki (osobny plik).**

Dołączam także dokumentację innych osiągnięć artystycznych, badawczych, dydaktycznych i popularyzatorskich z ostatnich lat (po doktoracie), oraz wybór dokumentacji z całego dorobku wraz z pełnym CV osiągnięć artystycznych/zawodowych.



Roman Dziadkiewicz

## ANEKS MEDIALNY I

[dokumentacja odnosząca się bezpośrednio do wskazanego we wniosku osiągnięcia]

**Barbara Maroń, Artur Tajber, *Metamuzeum 3 (frgm. wideo)*.**

Dokument zmontowany z wyboru sekwencji z *Warsztatów Analitycznego Leżenia, Działań w jadalni Hitlera, Orgii na koniec świata, Odmieńców (Wojna!)*, zestawionych z dialogiem Romana Dziadkiewicza z Jarosławem Wójtowiczem, który stanowił podstawę tekstu *Ensemble jako bogactwo kłopotów*. Materiał został opublikowany jako aneks DVD do książki A. Tajbera (red.), *Metamuzeum – transfer doświadczenia / metamorfozy czasu*, Wydawnictwo Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków 2013.

**Roman Dziadkiewicz (red.), Jarosław Wójtowicz, Mika Ranczo, Joanna Bednarczyk, Magdalena Podolska, Michał Słotwiński, Maja Luxenberg, Adam Zajkowski, Kamila Kowaleczko, *Wyspa – dramat dokumentalny, 2012***

PDF zawierający dramat dokumentalny *Wyspa* wraz z wyborem dokumentacji fotograficznej projektu. Dramat powstał po realizacji *Odmieńców (Wojna!)*, 2012.

**Roman Dziadkiewicz, *Ensemble* [oraz] *Ensemble. Everything***

Dwa pliki PDF zawierające założenia programowe *Ensemble* oraz wybór dokumentacji projektów w wersji polskojęzycznej (2014) i angielskiej (2013).

**Roman Dziadkiewicz, *Diagramatyka Ensemble. Wprowadzenie***

Plik PDF z pełnym tekstem publikacji z Magazynu *Sztuka i Dokumentacja*.

**Roman Dziadkiewicz, *Miłość – Wolność – Równość***

Plik PDF z pełną wersją tekstu opublikowanego w książce Tomasza Załuskiego (red.) *Skuteczność Sztuki*, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

**Bogusław Sławiński / Mediateka MNK *Powierzchniologia (krajobrazy ze scenami idyllicznymi)***

Plik FVF. Dokumentacja wideo działania, zrealizowana przez Muzeum Narodowe w Krakowie

Link do pliku w mediatece MNK: <http://www.dzwiekow.pl/obiekt.php?id=5630>

