

WYDZIAŁ
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ
SZTUKĄ

**EWA
WÓJTOWICZ**

**POPRAZ SZTUKĘ.
OBSERWACJE
KRYTYCZNE**

WYDAWNICTWO
UNIERSYTETU ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ
W POZNANIU

WYDZIAŁ
EDUKACJI ARTYSTYCZNEJ
I KURATORSTWA

MYŚLEĆ
SZTUKĄ

WYDAWNICTWO
UNIwersytetu ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ
W POZNANIU

POZNAŃ 2021

**EWA
WÓJTOWICZ**

**POPRZEZ SZTUKĘ.
OBSERWACJE
KRYTYCZNE**

Wstęp	6
Negatywne zdolności sztuki. 3. Mediations Biennale	12
Aktualność mitu. 15. Biennale Sztuki Mediów WRO 2013	22
Obraz sztuki w epoce nadmiaru. 55. Biennale Weneckie	30
Poza teraźniejszość. 8. Berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej	36
Duchy, szpiegzy i ogień. Scena sztuki Korei Południowej	42
W polu Turinga czy w polu Duchampa? Festiwal art+bits 2015	52
Sztuka w obronie świata. <i>Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej</i> ...	60
Niewylogowani. <i>Cały czas w pracy</i>	70
„Dzisiejsze Czasy”. 9. Berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej	80
documenta 14. Ateńska lekcja	92
Performatywne geografie mobilności. documenta 14 w Kassel	110
„Sztuka robienia wynalazków”. <i>Nonsensowne technologie</i>	128
Zamiast zakończenia	136
Bibliografia	140

WSTĘP

Podjmując się selekcji tekstów na potrzeby przygotowywanej monografii kierowałam się przekonaniem o potrzebie zebrania w zwartym wydawnictwie tego, co dotychczas rozproszone, przede wszystkim artykułów z zakresu krytyki sztuki z lat 2009–2018, dostępnych do tej pory wyłącznie w internecie. Moim założeniem było uporządkowanie i przystosowanie do wymogów publikacji naukowej przedmiotowych tekstów przy jednoczesnym zachowaniu różnorodności podejmowanej w nich tematyki.

Z perspektywy badaczki sztuki powiązanej z Siecią uważam za konieczność utrwalanie tego, co publikowane w internecie, choć wobec nadmiaru krążących w nim treści wydaje się to czynnością zbędną. Pożytek dostrzegamy z czasem, jak w przypadku np. antologii *Readme!* gromadzącej wybrane posty z listy dyskusyjnej nettime¹. Niniejsza publikacja nie pretenduje oczywiście do roli nadzwyczaj wartościowego dla potomności dzieła, nie podważa też wiary w stabilność serwisu Ownetic, w którym wciąż odnaleźć można pisane dla „Magazynu O.pl” teksty, jednak przygotowana jest z myślą o zachowaniu subiektywnych doświadczeń i przemyśleń, wynikających z odbioru wybranych wystaw i poszczególnych dzieł sztuki w ich obrębie.

Krytykę sztuki traktowałam zawsze jako formę pisania w pewnym stopniu naukowego, dążąc do tego, aby kreślić obraz nieco szerszy, niż wynikałoby to wyłącznie z oglądu i analizy wybranej wystawy, czy wydarzenia artystycznego. Jednak dla zachowania autentyczności teksty składające się na tę książkę pozostaną wciąż wypowiedziami z zakresu krytyki sztuki, choć uprawianej niewątpliwie z pozycji akademickiej i z wycieczkami na terytorium teorii, w zakresie jedynie ściśle niezbędnym do umocowania wyводу krytycznego na względnie stabilnym fundamencie. Stąd wynika – charakterystyczna dla medium, w jakim publikowałam, a więc internetu – lakoniczność niektórych fragmentów o charakterze bardziej teoretycznym, uwarunkowana specyfiką „pisania online”, jak można to ująć za Orit Gat². Uważam jednak za walor to, że przedmiotowe teksty publikowane były w większości właśnie w magazynie internetowym, co umożliwiało względnie krótki „cykl wydawniczy” oraz niekiedy bezpośrednią interakcję z czytelnikami.

W doświadczeniu krytyczki sztuki istotny był dla mnie zawsze odbiór wystawy niemający charakteru powierzchownie wrażeniowego, lecz poszukiwanie intelektualnego kontekstu dla odczytania wystawy jako wielogłosu wypowiedzi zarówno

¹ Por.: *Readme! Filtered by Nettime. ASCII Culture and the Revenge of Knowledge*, red. J. Bosma (i in.), Brooklyn 1999.

² O. Gat, *How Do We Write When We Write Online?*, 2014, [w:] <http://hdwwwwo.otdac.org/> [dostęp: 25.07.2021].

³ Pisząc o kuratorach i artystach mam w każdym wypadku na myśli także kuratorki i artystki.

⁴ Zob.: J. Odell, *Jak robić nic? Manifest przeciw kultowi produktywności*, tłum. A. Weksej, Białystok 2020.

⁵ Zob.: V. Bush, *As We May Think*, „The Atlantic Monthly”, lipiec 1945, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/> [dostęp: 25.07.2021].
Por.: V. Bush, *Jak możemy myśleć*, tłum. R. Chymkowski, I. Kurz, [w:] *Communicare. Almanach antropologiczny. Temat: Internet*, red. A. Mencwel, Warszawa 2004, s. 31–50.

kuratorów, jak i artystów³, a także zaprezentowanych dzieł; wszystko to tworzyło złożony komunikat będący punktem wyjścia do rozważań. Niezależnie od tego, co mówią nam pojedyncze dzieła, czy preferowane przez nas postawy artystyczne, krytycznej refleksji dostarczają też bardziej złożone konstrukty, jakimi są koncepcje kuratorskie wyrażone w wystawach. Niekiedy są to wypowiedzi o charakterze specjalistycznym i ukierunkowanym na sztukę nowych mediów, innym razem inkluzywne; włączające sztukę eksperymentującą z nowymi technologiami do korpusu dzieł powstałych w mediach już kulturowo oswojonych. W oglądanych przez lata wystawach o różnej tematyce i skali, poszukiwałam przede wszystkim potwierdzenia, że sztuka stanowi rodzaj pełnoprawnej intelektualnej refleksji na temat świata, choć formułowanej innym językiem, niż werbalny. Niektóre z tych wystaw ujawniają zdolności predyktywne ich kuratorów i kuratorek w zakresie tego, co w sztuce będzie istotne w czasie przyszłym, dzielącym nas od następnej edycji. Ale podjęta po latach lektura powstającej na bieżąco krytyki sztuki, pozwala też zauważyć jak zmienia się tzw. *Zeitgeist*, co jest może spostrzeżeniem banalnym, lecz uzasadnia decyzję o włączeniu tekstów do zbioru w kolejności chronologicznej i bez nadmiernych zmian. Nie aspirując do bycia szczegółową kroniką, zgromadzone tu teksty stanowią również rodzaj diariusza, naznaczonego oczywiście osobistą perspektywą wynikającą z doświadczeń gromadzonych także przy okazji innych obejrzanych wystaw, które – choć nie stały się tematami artykułów – dostarczały materiału porównawczego oraz wspomagały moją pracę dydaktyczną, zwłaszcza w zakresie problematyki kuratorskiej.

Redagowanie wybranych do tej publikacji dwunastu tekstów wymagało podjęcia decyzji o stopniu ingerencji w ich treść. Poprzestając na niezbędnych poprawkach powstrzymałam się od ich uaktualniania, odpierając pokusy takie, jak np. możliwość dopisania do tekstu o wystawie *Cały czas w pracy* komentarza na temat „robienia niczego”, co zaproponowała kalifornijska artystka Jenny Odell niemal równocześnie z okresem trwania tej wystawy w tarnowskim BWA⁴.

Niech więc diagnozy i prognozy pozostaną chybione tam, gdzie takimi są; to także pozwala zobaczyć, czy można trafnie – poprzez sztukę – rozpoznawać rzeczywistość. Pozwala to postawić pytanie, będące odwrotnością skierowanego w przyszłość poglądu Vannevara Busha (*As We May Think*)⁵, brzmiące nie: „jak moglibyśmy myśleć?” lecz raczej, parafrazując: „jak to możliwe, że tak właśnie mogliśmy myśleć?”. Bez obaw przed kompromitacją,



⁶ „Perhaps the most unbearable obligation of art criticism is that the critic always has to appear to be clever”. Tłum. własne. Por.: A. Coward, *Anonymity*, cz. 2, „Brand-New-Life”, 20.07.2018, <https://brand-new-life.org/b-n-l/anonymity/> [dostęp: 25.07.2021]. Autor nie ujawnia pełnego imienia, zaś „A. Coward” można tłumaczyć jako „tchórz”.

⁷ Dodać w tym miejscu należy, że tekstów publikowanych przeze mnie na internetowych łamach „Magazynu O.pl” takie informacje nie dotyczyły.

⁸ Por.: T. Gryglewicz, *Parę uwag na temat krytyki artystycznej dawniej i dzisiaj. Poświęcone pamięci prof. Mieczysława Porębskiego, ostatniego krytyka w dawnym (dobrym) stylu*, [w:] *Krytyka sztuki. Filozofia, praktyka, dydaktyka*, red. Ł. Guzek, Gdańsk 2013, s. 9–13.

⁹ B. Groys, *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux”, nr 7, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 25.07.2021].

¹⁰ P. Tuchman, *Art Criticism & Social Media*, Brooklyn Rail, 10.12.2012, <http://www.brooklynrail.org/2012/12/artseen/art-criticism-social-media> [dostęp: 25.07.2021].

bowiem, jak zauważa piszący o współczesnej krytyce sztuki autor, ukrywający się pod pseudonimem A. Coward: „Chyba jednym z najbardziej nieznośnych zobowiązań krytyki sztuki jest to, że krytyk zawsze musi wydawać się mądry”⁶. Krytycy i krytyczki sztuki nie są przecież omnibusami. Nawet, jeśli pozostaje naszą ambicją utrzymanie pozycji „krytyka-erudyty”, dziś, gdy lektura tekstu publikowanego w Sieci bywa z góry opatrzona informacją o czasie obliczonym na lekturę („pięć minut czytania”), takie ambicje są dość bezlitośnie weryfikowane⁷. Pisząc o krytyku-erudycie nawiązuję do dawnej typologii Mieczysława Porębskiego, który dostrzegał zanikanie postaci krytyka-poety na rzecz formowania się figury krytyka-eksperta⁸. Dziś w dobie hiperinflacji ekspertów, często samowarzących, bądź tylko samodzielnie siebie kreujących (*self-designed*, jak pisał Boris Groys)⁹, dochodzi do zmiany odczuwalnej nie tylko w sposobie uprawiania krytyki (pisanie „na miejscu zdarzenia”, przy użyciu narzędzi społecznościowych i nastawienie na responsywność), ale mającej także związek z zachwianiem dotychczasowych hierarchii i kryzysem ekonomicznym. Krytycy i krytyczki sztuki komentują tę zmianę nieco kąśliwie, jak Phyllis Tuchman, głosząca celowo kolokwialnym językiem, iż media społecznościowe to całkowicie wystarczające, całodobowe przewodniki po współczesnym świecie sztuki¹⁰.

Wyboru do tej publikacji dokonałam spośród tekstów z zakresu krytyki sztuki, publikowanych głównie w internetowym „Magazynie O.pl”. Za wyrażenie zgody na ich publikację dziękuję Mikołajowi Dunikowskiemu. Uzupełnieniem wątku documenta 14 jest artykuł o kasselskiej części wystawy, którego fragmenty opublikowane zostały w czasopiśmie naukowym „Kultura i Historia”, a dzięki uprzejmości redaktora naczelnego, prof. Andrzeja Radomskiego, także i ten tekst dołączył do niniejszego tomu.

Otwierający tę książkę pierwszy artykuł sprzed niespełna dziesięciu lat dotyczy Biennale Mediations (2012) odbywającego się w Poznaniu, lecz ukierunkowanego na prezentację sztuki zderzającej ze sobą odmienne perspektywy kulturowe, głównie europejskiej i azjatyckiej. Późniejsze moje doświadczenia odwracają tę relację sztuki wspomnianych obszarów kulturowych, za sprawą wystaw obejrzanych jesienią 2014 roku w Korei Południowej, przy okazji udziału w XLVII Kongresie Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Uwzględniając wystawy oglądane w kraju, wybrałam do omówienia *Robiąc użytek* w warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej i *Cały czas w pracy* w BWA w Tarnowie (obie z roku 2016) oraz *Nonsensowne*

technologie (2017) w krakowskim MOCAK-u. Kierując się własnymi zainteresowaniami naukowymi opisywałam też wystawy organizowane przy okazji festiwalu ukierunkowanych na nowe media: jedną z edycji Biennale Sztuki Mediów WRO we Wrocławiu (2013) i art+bits 2015 w Katowicach. Do publikacji włączyłam także artykuły o wystawach rangi światowej odbywających się w cyklach dwuletnich; to Biennale Berlińskie (2014, 2016) i Biennale Weneckie (2013). Dwa teksty zamykające tom mówią o 14. edycji documenta (2017), która okazała się być ostatnią w realiach, jakie do roku 2020 uznawaliśmy za normalność.

Piszę te słowa w chwili, gdy trwają przygotowania do kolejnej edycji documenta, w zmienionym już znacząco kontekście. Czy zatem czegoś nauczyliśmy się, nie tylko od Aten, by przypomnieć hasło tamtej wystawy? Czy różnie przejawiające się kryzysy oraz ograniczenia mobilności, o których mówiły m.in. documenta 14, są nadal problemami innych? Powtarzając za Adamem Szymczykiem: „What shifts? What drifts? What remains?” warto zastanawiać się dalej: czy kluczowe pytania wynikające z minionych edycji znaczących wystaw są już nieaktualne? Co z czasem pozostaje jako uniwersalna wartość, a co ma jedynie wymiar sezonowej ciekawostki? Zapraszam do lektury, uwzględniającej zweryfikowanie powyższych kwestii, a także do komentowania i wyrażania opinii, które można kierować na mój adres: ewa [kropka] wojtowicz [at] uap [kropka] edu [kropka] pl.



NEGATYWNE ZDOLNOŚCI SZTUKI

NEGATYWNE ZDOLNOŚCI SZTUKI

3. Mediations Biennale w Poznaniu. *Niepojmowalne/The Unknown*, 14.09-14.10.2012. Zespół kuratorski: Denise Carvalho, Friedhelm Mennekes, Fumio Nanjo i Tomasz Wendland oraz Drorit Gur Arie i Rita Varga

Tematem przewodnim odbywającego się po raz trzeci w Poznaniu Mediations Biennale jest *Niepojmowalne/The Unknown*. Poprzednie edycje nie miały wspólnego hasła i gromadziły wystawy w obrębie programów określonych tytułami: *Beyond Mediations* oraz *Erased Walls* (2010), a dwa lata wcześniej określone były przez trzy programy tematyczne: *Voyage Sentimental*, *Corporeal/Technoreal* oraz *Identity and Tolerance*. W bieżącej edycji słowo kluczowe jest jedno, ale ze względu na swoje znaczenie oferuje wiele możliwości interpretacji, zarówno na płaszczyźnie praktycznej, jak i teoretycznej. Biennale podejmuje temat *The Unknown*, przełożony na język polski jako *Niepojmowalne*, choć wokół niego oscylują też inne możliwe znaczenia: niepoznane, niewiadome, niejasne. Te interpretacyjne niuanse były szczegółowo omawiane podczas towarzyszącej Biennale konferencji *The Unknown As We Know It*, która odbyła się w Centrum Kultury Zamek i której towarzyszy anglojęzyczna publikacja zawierająca teksty dotyczące omawianego problemu.

W ramach głównych wystaw Biennale przeplatają się strategie kuratorskie: dyrektora artystycznego Mediations, Tomasza Wendlanda, amerykańskiej kuratorki i krytyczki sztuki pochodzenia brazylijskiego, Denise Carvalho, niemieckiego filozofa i jezuity Friedhelma Mennekesa i japońskiego kuratora i krytyka sztuki Fumio Nanjo. Zespołu kuratorskiego dopełniają Drorit Gur Arie z Izraela i Rita Varga z Węgier. Ta różnorodność doświadczeń sprzyja przyjrzeniu się niełatwemu, ale też bardzo ciekawemu

badawczo tematowi przewodniemu z różnych perspektyw. Prace wybrane przez kuratorów mają, zarówno każda z osobna, jak i w konfiguracji znaczeniowej z miejscami ekspozycji, dotknąć tego, co niepojmowalne, czy to zmysłami, rozumem, czy wreszcie kryteriami estetycznymi. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie o to, co niepojmowalne jest bliskie sferze refleksji filozoficznej. Już Parmenides pisał: „Tego bowiem, co nie istnieje, nie możesz ani poznać (jest to zgoła nieosiągalne), ani wyrazić w słowach” i dodawał: „Ty jednak trzymaj swą myśl z dala od tej drogi badania”¹¹.

Sztuka jest jednak praktyką mającą charakter poznawczy w innym zakresie niż filozofia sensu stricto; co więcej, nie obawia się wprowadzić swej myśli na tę drogę badania, na którą nie wkracza nauka. Niekiedy też stawianie pytań i uwidacznianie wątpliwości jest bardziej inspirujące, niż udzielenie kategorycznej odpowiedzi. Współcześnie nie ma już możliwości pozostawiania przy jednym stanowisku, opowiedzenia się za koncepcją jednej prawdy, czy też uniknięcia uwikłań w zewnętrzne wobec sztuki konteksty. Niekiedy grozi to nadmiernym związkiem z historycyzmem, innym razem powoduje, że sztuka przesuwana jest w stronę pola aktywności socjopolitycznej, z różnym dla niej samym skutkiem, jak w przypadku tegorocznego Biennale Berlińskiego.

Tropów teoretycznych dostarcza nie tylko myśl antyczna i nie tylko popularna wykładnia niepojmowalnego dzieląc je na znane i nieznanie¹². Ludwig Wittgenstein pisał: „[Filozofia] przedstawiając jasno to, co wypowiadalne, wskazuje to, co niewypowiadalne”¹³. Podobną rolę pełni tu sztuka, odsyłając często do tego, co przeczuwane, lecz niepotwierdzone. Kurator i dyrektor artystyczny Biennale, Tomasz Wendland, we wstępie do przewodnika po wystawie, pisze o poszukiwaniu duchowości, ikonografii niepojmowalnego, które: „eliminuje jasne definicje i kieruje naszą uwagę na 95% rzeczywistości pozostającej poza naszym polem uwagi”¹⁴. Towarzyszące wystawie wydawnictwo, *The Unknown As We Know It*, pod redakcją Marka Wasilewskiego, gromadzi teksty, w których zderzają się różne perspektywy – badawcza, eksperymentalna, filozoficzna. Wspólnym przekonaniem jest to, że podczas, gdy pobierana od dzieciństwa edukacja uczy wierzyć w pewniki i wyposaża w ufność wobec naukowej wiedzy, do niewiedzy trzeba tak naprawdę dojrzeć. Podobnie jak do świadomej świadomości niewiedzy, stanu nieakceptowanego w europejskiej post-oświeceniowej, racjonalistycznej nauce. Dlatego wszystkie niemal teksty dotyczą problemu paradoksu: jak za pomocą naukowego aparatu poznawczego można mówić o tym, co wypchnięte poza obręb

¹¹ Parmenides, [Wiedza prawdziwa o bycie], tłum. B. Kupis, [w:] *Poznanie. Antologia tekstów filozoficznych*, red. Z. Cackowski, M. Hetmański, Wrocław 1992, s. 24.

¹² O tzw. *known unknowns* i *unknown unknowns* mówi amerykański polityk Donald Rumsfeld w wywiadzie telewizyjnym z 12 lutego 2002, <https://www.c-span.org/video/?168646-1/defense-department-briefing> [dostęp: 15.07.2021].

¹³ L. Wittgenstein, [Język granicą świata], tłum. B. Wolniewicz, [w:] tegoż, *Traktat logiczno-filozoficzny*, Warszawa 1970, s. 281.

¹⁴ T. Wendland, *The Unknown/Niepojmowalne*, [w:] *Przewodnik po 3. Międzynarodowym Biennale Sztuki Mediations Biennale 2012*, red. S. Czubała, Poznań 2012, s. 4.

¹⁵ M. Wasilewski, *The Unknown. Notes for the Project*, [w:] *The Unknown As We Know It*, red. M. Wasilewski, Poznań 2012, s. 7.

¹⁶ S. Morley, *The Sublime Unknown*, [w:] *The Unknown...*, dz. cyt., s. 22.

¹⁷ T. Paglen, *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space*, [w:] *Experimental Geography*, red. N. Thompson, Nowy Jork 2009, s. 31.

¹⁸ M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. 70.

racjonalnego pojmowania? Sprawy nie ułatwia to, że nawet stabilne dotąd kryteria naukowe nie są już dogmatami. Doskonały przykład przytacza Marek Wasilewski, pisząc o dziewiętnastowiecznym wzorcu kilograma, który okazuje się ważyc mniej, niż wtedy, gdy został stworzony¹⁵. Nie jest więc jasne, czy aparat poznawczy (w tym wypadku aparatura pomiarowa) jest dziś doskonalszy, czy sam podmiot uległ z niejasnych przyczyn tej nieznacznej wagowo, ale jednak istotnej zmianie. Również Simon Morley odwołuje się do pojęcia „zdolności negatywnej” ukutego przez Johna Keatsa; wynika ona z możliwości pozostawiania w sferze „zdolności do trwania w niepewnościach, tajemnicach, wątpliwościach, pozbawioną gorączkowego poszukiwania faktu i przyczyny”¹⁶. Morley zestawia ze sobą różne funkcje półkul mózgowych i różne sposoby postrzegania świata w kulturach Wschodu i Zachodu, w tym także odnoszenie się do zagadnienia pustki.

Miejsca i przestrzeń sztuki

Nie bez znaczenia są miejsca, w których język sztuki, skierowany na niepojmowalne, ma za zadanie rozsądzać struktury instytucjonalnego myślenia. Są to, między innymi: muzea, świątynie (zarówno czynny kościół katolicki, jak i zdegradowana do roli pływalni była synagoga), dawny zamek cesarski, lotnisko, uczelnia, park. O takich miejscach pisze Trevor Paglen, przywołując pojęcie „produkcji przestrzeni”, które ukuł w latach 70. XX w. Henri Lefebvre. Paglen podaje przykład miejsca użyteczności publicznej, np. uniwersytetu, który nie stanowi tylko zespół budynków, ale istnieje „produkując” swą przestrzeń poprzez aktywność studentów i pracowników¹⁷. Wybrane przez kuratorów lokalizacje w Poznaniu są zatem punktami „produkującymi przestrzeń” zarówno każde z osobna, jak i w obrębie struktury, którą razem tworzą, rekonfigurującej się w doświadczeniu widzów, odwiedzających kolejne miejsca ekspozycji w wybranej przez siebie kolejności. Miejsca te narzucają swoje znaczenie, odsyłają poza przestrzeń ekspozycji, do własnych, historycznych, często wieloznacznych kontekstów. Również trasa, wyznaczona przez przestrzeń pomiędzy nimi, pozwala spojrzeć inaczej na mapę miasta. Można je interpretować, sięgając po jeden z wątków obecnych w koncepcji nie-miejsc Marca Augé’a, który pisze o relacji kontraktualnej, zawieranej z taką lokalizacją, podkreślając też rodzaj nierówności, jaka się wówczas wytwarza: „W pewien sposób użytkownik nie-miejsca jest zawsze zobowiązany do udowodnienia swojej niewinności”¹⁸. Choć miejsca, w których oglądamy Biennale nie zaliczają się do hipernowoczesnych, to



jednak bacznie obserwowani – czy to przez kamery, czy to przez personel Muzeum Narodowego, któremu szum płynący z pracy Motohiko Odani *Inferno* przeszkadza na tyle, że zamykając szczelne drzwi, utrudnia zwiedzającym odnalezienie prac Billa Violi – czujemy się skrępowani i zobowiązani do utrzymania owej chwilowej kontraktualności.

Historia lokalizacji wybranych na (nie-)miejsca prezentacji w ramach Biennale, jest również znacząca. Była synagoga, zbudowana w roku 1907, zamieniona przez Niemców w czasie okupacji na miejską pływalnię, pełniła tę rolę przez kolejnych kilkadziesiąt lat. Budynek jest obecnie opustoszały, jego dalsze przeznaczenie nie jest jeszcze przesądzone, wiadomo jednak, że nie wróci do pierwotnej funkcji. Przestrzeń byłej synagogi i byłej pływalni zarazem, mieści prace, których oddziaływanie jest wzmocnione przez kontekst wnętrza, w jakich są prezentowane. Wideo Rana Slavina *Ursulimum* (2011), które oglądać można w ciemności, schodząc jakby pod powierzchnię nieistniejącego już lustra wody basenu, nawiązuje swoją treścią do nieodkrytych podziemi Jerozolimy. Praca Grzegorza Klamana, *Fear and Trembling* (2007), zajmująca przestrzeń basenowej łaźni, nawiązuje swoim tytułem do dzieła Kierkgaarda, dotyka więc problematyki, która jest także filozoficzna. Miejsce podkreśla także znaczenia zawarte w pracy Wojciecha Dudy *About The End* (2012), na którą składają się fotografie na porcelanie, przedstawiające miejsca obciążone ponurymi znaczeniami, dziś zneutralizowane przez inne funkcje, a także projekcję i przedmiot kojarzący się ze śmiercią nie z perspektywy humanistycznej, ale raczej bliższej medycynie sądowej. Kliniczna, a zarazem zdegradowana przestrzeń byłych łaźni, szatni i korytarzy, przywodzi na myśl to, co Georges Didi-Huberman pisał w *Obrazach mimo wszystko*. Kontekst jego refleksji był nieporównywalnie bardziej poważny, jednak aranżacja w tej właśnie przestrzeni odsyła do refleksji tego autora, który uważa, że „musimy im się przyjrzeć, wziąć je na siebie, spróbować zdać z nich sprawę. *Obrazy mimo wszystko*: mimo naszej własnej niezdolności do patrzenia na nie tak, jakby na to zasługiwały, mimo naszego własnego świata, przesyconego, wręcz zaduszonego towarem dla wyobraźni”¹⁹.

Niekiedy jednak zbyt duża powaga szkodzi prezentowanym pracom, jak w wypadku *Death Clock for Participants* (2012) Tatsuo Miyajimy. Czym różni się przesłanie *memento mori* tego projektu od banalnego, internetowego pseudoproroctwa dotyczącego domniemanej daty śmierci? Praca wydaje się wywierać wrażenie

¹⁹ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak-Ho Chi, Kraków 2008, s. 20.

na zwiedzających, jednak jej oddziaływanie jest powierzchowne i przenosi znacznie mniej sensów interpretacyjnych niż np. prace Christiana Boltanskiego, uniwersalizujące problem śmierci bez jego tabloidyzacji. Niezamierzonym, ale trafnym komentarzem do patosu Miyajimy wydaje się być chłodna wypowiedź innego artysty, Wanga Quingsonga, na temat jego pracy *123456 Chops* (2008); wideo prezentowanego w Galerii u Jezuitów, na którym widać mężczyznę ćwiartującego koźle²⁰. Wykorzystywanie rekwizytów takich, jak: martwe zwierzę, ludzka czaszka, wydaje się być wpisane w historię sztuki, zwłaszcza w europejskie malarstwo poruszające wątki wanitatywne. Dlaczego więc praca Alvina P. Zafry, *Argument From Nowhere (human skull on sandpaper)* (2008), składająca się z arkuszy papieru ściernego pokrytych pyłem ze startej na proch ludzkiej czaszki oraz wideo dokumentującego ten proces, wydaje się być trudniejsza w odbiorze, niż znajdujący się w tym samym muzealnym gmachu obraz dalmatyńskiego malarza Federica Benkovića przedstawiający znany motyw ikonograficzny – św. Hieronima z czaszką jako atrybutem? Czy wiąże się to z udokumentowaniem tego, co niektórzy mogliby odczytać jako zbezcieszczenie ludzkich szczątków, czy wyłącznie z przykrym dźwiękiem towarzyszącym szlifowaniu kości? Jak zauważa Didi-Huberman: „Dyskurs niewyobraźnego podlega dwóm różnym i ściśle symetrycznym porządkom. Jeden wypływa z *estetyzmu*, który dąży do zaprzeczenia historii w jej konkretnych przypadkach. Drugi wypływa z *historycyzmu*, który dąży do zaprzeczenia obrazowi w jego specyficznych cechach formalnych”²¹. Gdyby podążać za jego perspektywą i próbować w ten sposób interpretować to, co kuratorzy zebrali pod hasłem „niepojmownego”, okazałoby się, że w istocie są w ramach tej wystawy prace, które zaliczyć można do obu wyróżnionych przez Didi-Hubermana grup. Niekiedy jednak prace, które w założeniu miały zapewne epatować szpetotą przedstawienia, zmuszać do odwrócenia wzroku, czy oddziaływać na zmysły, wywołują wrażenie wprost odwrotne. Efektowna instalacja immersyjna *Inferno* (2008-2010), której autorem jest Motohiko Odani, nawiązuje do dantejskiej wizji Piekła, jednak, jak wynika z reakcji widzów, jest w istocie przyjemna w odbiorze i nie wywołuje lęku, a raczej błogie uczucie chwilowego oderwania od uciążliwej ziemskiej grawitacji.

Dialog z miejscem

Decyzje kuratorskie, co do umieszczenia paneli z obrazem wideo Billa Violi wśród zbiorów Muzeum Narodowego, można uznać

²⁰ W. Quingsong, [w:] *Przewodnik po 3. Między-narodowym Biennale Sztuki Mediations Biennale 2012*, red. S. Czubała, Poznań 2012, s. 105.

²¹ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, dz. cyt., s. 20.



za trafne, przybliżają one bowiem poznańskiej publiczności „wideomalarską” twórczość tego artysty, dotychczas prezentowaną w Polsce na szerszą skalę podczas wystawy w warszawskiej Zachęcie w roku 2007. Obraz katarstycznego doświadczenia, jakiemu poddawane są postaci w cyklu *Transfigurations*, pozwala inaczej spojrzeć na znajdujące się wokół nich statyczne obrazy na płótnie. Z pewnością nazwisko Violi jest jednym z bardziej znanych w ramach prezentacji Biennale. Przyciągające natomiast uwagę na plakatach nazwisko Nicka Cave’a okazuje się fałszywym tropem dla fanów charyzmatycznego muzyka; autorem kostiumu *Soundsuit* (2011) jest amerykański artysta, z pewnością niespokrewniony z liderem zespołów The Bad Seeds i Grinderman.

W Muzeum Narodowym zaaranżowana jest *Strefa wyobraźni* (1970–2012) Jarosława Kozłowskiego, jako przestrzeń, którą widz może wypełnić projekcją własnych myśli i nadać jej własne znaczenia, w szerszej perspektywie mówiąca o roli indywidualnego doświadczenia w procesie percepcji. Wybór tego miejsca, odwiedzanego zazwyczaj jako pierwsze podczas poznawania Biennale, przywodzi na myśl podobną koncepcję jak w pracy Ryana Gandera u wejścia na tegoroczne documenta w kasselskim Fredericianum, gdzie w pustej sali, jedynym, co odczuwają przechodzący, jest podmuch chłodnego powietrza.

Do Muzeum Archidiecezjalnego, oddalonego nieco od pozostałych lokalizacji wystawy i nieczynnego przez dwa dni w tygodniu, trafia znacznie mniej zwiedzających. Warto jednak było obejrzeć wideo Nicolasa Provosta *Suspension* (2007) w otoczeniu katolickich sakralnych artefaktów, jak i książki artystyczne *Alea iacta est* (2003) Stanisława Drózdza w gablotach pomieszczenia gromadzącego monstrancje i biskupie pierścienie. Myśl o zawodności ludzkiego aparatu poznawczego wywołuje praca Attili Csörgö *Solid of Revolution (Glass)* (1992). Obracający się szybko obiekt, który w ruchu tworzy wrażenie, że jest szklanką, bazuje na tym samym efekcie optycznej iluzji, który wykorzystał w swoich rotoreliefach Marcel Duchamp. Można także powiedzieć: „To nie jest szklanka”, trawestując zdanie zamieszczone na słynnym obrazie René Magritte’a.

Inny nieco kontekst „produkcji przestrzeni” tworzy ogromna tuba Benjamina Bergmanna *Just One Second* (2003–2009) ulokowana w Sali Kominkowej Zamku, która była niegdyś kaplicą zamkową, a przebudowana podczas niemieckiej okupacji miała być gabinetem Hitlera. Neoromański był Zamek Cesarski, będący

NEGATYWNE ZDOLNOŚCI SZTUKI

pozostałością panowania Cesarza Niemiec i króla Prus Wilhelma II, jest przestrzenią trudną aranżacyjnie, dominującą i narzucającą znaczenia, płynące zarówno z odniesień historycznych, jak i układów wnętrza. Przestrzeń taka ma budzić respekt i przypominać o hierarchii, a zachowane dekoracje mają również wpływ na jej postrzeganie. W relację z nimi wchodzi m.in. neon Adama Kalinowskiego, *Work Makes No Sense* (2012). Jego forma i treść budzą oczywiste historyczne skojarzenia, a ulokowanie między dwiema płaskorzeźbami przywodzącymi na myśl niemiecką narodowosocjalistyczną estetykę, powoduje, że dzieło wchodzi w polemiczny dialog z wybranym dla niego miejscem.

W Galerii u Jezuitów przyciąga uwagę praca *Wald aus Wald* (2010), której autorem jest Takashi Kuribayashi. Zajmująca całą obszerną salę, wykonana jest z japońskiego papieru i dzieli przestrzeń, w której się znajduje, na dwie strefy. Jak wyjaśnia artysta: „Prezentowana instalacja dotyczy stwarzania świata, w którym ludzie mogą ujrzeć na własne oczy »tę drugą stronę«²². Druga strona rzeczywistości uwidacznia się nie tylko poprzez możliwość przeniknięcia przez papierową powłokę, ale także przez samo medium, jakim jest papier, pochodna substancji organicznej. Podobny problem, tyle, że nieco bardziej ironicznie, porusza Xu Bing w zaprezentowanej w Muzeum Narodowym instalacji *Background Story 8* (2007), w formie podświetlonego panelu, którego awers wydaje się być pejzażem w duchu estetyki dalekowschodniej, a rewers ujawnia zwykłe przedmioty, a nawet śmieci, które się nań składają. Iluzja związana z postrzeganiem i estetyzowanie obrazu ze względu na muzealny kontekst – to częsty problem związany z instytucjonalną obecnością sztuki.

Zrealizowanie dobrej, przekrojowej wystawy zbiorowej w tym samym roku, w którym odbywają się documenta, nie jest łatwym zadaniem, ponieważ porównania są nieuniknione, mimo świadomości innych możliwości i odmiennych warunków. Wydaje się jednak, że podjęte zagadnienie „niepojmowalnego” zostało lepiej przeanalizowane w tekstach teoretycznych, aniżeli uobecnione w zaprezentowanych pracach. Zaletą jest skala wydarzenia – trwające przez miesiąc, gromadzące ponad sto prac i oferujące różne formy aktywności towarzyszących Biennale jest z pewnością dobrym otwarciem sezonu. Niedziałające projekcje i zamknięte drzwi muzealnych pomieszczeń nie są czymś, o czym warto szerzej wspominać, ale były niestety problemem widocznym w kolejnych dniach trwania wystawy. Nieczynna praca Zafry w Muzeum Narodowym już nazajutrz po wernisażu, nie działająca

²² T. Kuribayashi, [w:]
3. Mediations Biennale...,
dz. cyt., s. 86.

interaktywna praca Adriany Varella i Heather Dewey-Hagborg w Zamku, włączane dopiero na prośbę zwiedzających prace Provosta w Muzeum Archidiecezjalnym – może są to przypadkowe i nieliczne usterki, ale nie sprzyjają oglądowi całości i przypominają o tym, jak odbierana jest wciąż sztuka współczesna w twierdzeniach petryfikacji sztuki, za jakie często uważa się tradycyjne muzea.

Zamiast odczytania

Oparta na metodzie *found footage* praca Simona Lee i Algysa Kizysa *Where is the Black Beast?* (2010), prezentowana jest w formie projekcji fotografii, których narrację dopowiada ścieżka dźwiękowa niezwiązana z treścią obrazów. Koherentna opowieść (*story*) tworzy się dopiero w doświadczeniu widza, łączącego obraz historycznej fotografii anonimowego autorstwa, z tekstem poezji Teda Hughesa *CROW – The Life and Songs of The Crow*. Zaprzeczeniem zdolności do narracji (*storytelling*) jest praca Kibonga Ree *Bachelor: The Dual Body* (2003); dryfująca w akwariu książka, której ruch przypomina żywy organizm, nie można jednak jej czytać. Tekst przestaje pełnić swą prymarną funkcję, nie przekazuje wiedzy, nie staje się wskazówką. Książka jednak nie tonie, lecz unosi się hipnotyzująco w beczasowym „tu i teraz”. Prace te zamiast zrozumienia, wyjaśnienia i poznania oferują widzowi kontakt z tym, co zmusza do zawieszenia racjonalnych kryteriów rozpoznawania świata i jego reprezentacji poprzez sztukę. Płynność substancji, w której unosi się nieczytelny tekst, którego treść, niezależnie od jej wartości, nie stanie się nam dostępna, przywodzi na myśl refleksję Zygmunta Baumana, piszącego wielokrotnie o płynności, czyli braku bezpiecznych paradygmatów. Bauman zresztą formułuje swoje myśli wycofując się często ze stanowiska filozofa-mędrca, potrafiącego udzielić odpowiedzi na niepokojące nas fundamentalne pytania. Charakterystyczne jest więc zawieszenie sądów, wycofanie się z tej pozycji na rzecz przyznania się do niewiedzy i niepewności. Tego rodzaju postawa towarzyszy przekonaniu widocznemu w wielu pracach obecnych na Biennale oraz w tekstach opublikowanych w tomie *The Unknown As We Know It*. Zawarty w samym tytule paradoks poznawania tego, czego poznać się nie da, każe zadać pytanie o same funkcje takiego procesu poznawczego. Raz jeszcze warto tu przypomnieć najbardziej znaną, 7. tezę *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina, podkreślającego, że „o czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”²³. Ta sfera milczenia widoczna jest wtedy, gdy przydatne staje się rozpoznawanie świata za pomocą

²³ L. Wittgenstein, *Traktat logiczno-filozoficzny*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, t. 7. Zdanie to pojawia się także w przedmowie do traktatu.

sztuki, pozwalającej na intuicję, zawieszenie rozumowania przyczynowo-skutkowego, uwzględnia ryzyko poznawczej porażki, która z perspektywy pożytku intelektualnego staje się bardziej nośna, niż uwieńczone sukcesem naukowe dociekanie.



AKTUALNOŚĆ MITU

AKTUALNOŚĆ MITU

15. Biennale Sztuki Mediów WRO 2013,
maj-wrzesień 2013, dyrektor artystyczny: Piotr
Krajewski, główny organizator: Fundacja WRO
Centrum Sztuki Mediów, Centrum Sztuki WRO
we Wrocławiu

Piętnasta edycja Biennale Sztuki Mediów WRO 2013 zorganizowana została pod hasłem „Pioneering Values”, tłumaczonym, jak mówi dyrektor artystyczny Biennale, Piotr Krajewski, jako „Odkrywanie wartości”, albo, jak sugeruje w wywiadzie udzielonym Edwinowi Bendykowi profesor Michał P. Markowski, „Przewartościowanie wartości”²⁴. Jeżeli przyjąć jednak przekład literalny, można wnioskować, że „Pionierskie wartości” to hasło mające związek z historią Biennale. Edycja ta ma charakter jubileuszowy, nie ze względu jednak na pierwszy festiwal, który odbył się w przełomowym historycznie roku 1989, lecz z uwagi na półwiecze sztuki elektronicznej, której początek wyznacza pierwsza wystawa Nam June Paika *Exposition of Music*. W tytule tej „wystawy muzyki” ujawniał się paradoks, charakterystyczny dla postawy tego artysty, ale zaskakująco aktualny dzisiaj, w kontekście ciągłej negocjacji znaczeń między tym, co wizualne i audialne, optyczne i haptyczne, trwałe i efemeryczne.

Przypomnienie pionierskich wartości było szczególnie widoczne w programie retrospektywnego przeglądu sztuki wideo, towarzyszącego Biennale. Zaprezentowano nie tylko prace duetu: Steiny i Woody’ego Vasulków, legendarnych eksperymentatorów i założycieli The Kitchen, ale także filmy Valie Export, związanego z grupą Videofreex Skipa Blumberga, Michaela Scrogginsa z Single Wing Turquoise Bird, a z grona polskich twórców – Józefa Robakowskiego. Wszyscy ci artyści i artystki rozpoznawali granice

²⁴ E. Bendyk, WRO 2013, odlot w synagodze, odjazd w Muzeum Narodowym, Antymatrix, 12.05.2013 <http://antymatrix.blog.polityka.pl/2013/05/12/wro-2013-odlot-w-synagodze-odjazd-w-muzeum-narodowym> [dostęp: 17.07.2021].

medium filmu i wideo, tworząc także prace intermedialne, których znaczenia są często do dziś aktualne. W ramach filmowych pokazów kuratorskich kurator pawilonu chorwackiego na nadchodzącym Biennale Weneckim, Branko Franceschi, zaprezentował m.in. filmy grupy OHO. Pionierzy wideoeksperymentu nie tylko byli obecni osobiście, co stwarzało okazję do dyskusji, niekiedy bardzo interesującej, jak przy okazji prezentacji duetu Vasulków, ale także poprzez filmy dokumentalne, jak *Breaking the Frame* Marielle Nitoslawskiej, poświęcony sylwetce Carolee Schneeman, a mający we Wrocławiu swoją europejską premierę.

Bardzo interesujący okazał się dokument filmowy Karola Radziszewskiego *America Is Not Ready For This* (2012), poświęcony doświadczeniom Natalii Lach-Lachowicz w obrębie sceny nowojorskiej lat 70. XX wieku. Bohaterka filmu była także obecna na pokazie. W filmie wypowiadali się m.in. Marina Abramović, Vito Acconci, Douglas Crimp, czy Carolee Schneeman. Autor powtórzył niejako podróż Natalii LL do Nowego Jorku, odniósł się jednak do tego doświadczenia nie na zasadzie repetycji, ale poprzez zbudowanie metakontekstu. Tym samym dokonał szerszej i wieloznacznej analizy świata sztuki Wschodu i Zachodu przed kilkudziesięciu laty i obecnie. Artyści, odwołując się do słów, jakie miał skierować do Natalii LL nowojorski marchand Leo Castelli, komentowali doświadczenia lat 70., atmosferę rewolucji obyczajowej, narodziny kontrkultury, meandry systemu artystycznego. Film analizuje także zjawisko tworzenia się mitów, którym nie sprzyja pełne rozwikłanie zagadek, a budowaniu legendy pioniera często wydaje się towarzyszyć mniej lub bardziej świadoma autokreacja. Nie bez znaczenia jest fakt, że pionierzy, niejako z zasady znajdując się w awangardzie, jako pierwsi stykają się z aporiami, czyli wewnętrznymi sprzecznościami, które następnie naznaczają wszystkie inne postawy na tym polu.

Film Radziszewskiego znakomicie prezentował proces tworzenia się mitów kształtujących figurę pioniera. Pytanie o pionierów można ekstrapolować na obszar szerszych znaczeń, pojęcie to brzmi bowiem szczególnie zwłaszcza w kontekście historii Wrocławia i Dolnego Śląska, gdzie w wielu miejscowościach znajdują się tablice, upamiętniające pionierów na tych ziemiach „w rocznicę powrotu do ojczyzny”. Brzmi ono jak oksymoron, jest też wymuszone konkretną optyką historyczną i polityczną. Jednak metaforyzując tę nieco kuriozalną frazę, można zastanowić się, czy pionierzy zdobywają terytoria nowe, czy też właśnie, paradoksalnie, wciąż powracają na terytoria w jakiś sposób im bliskie, nawet, gdy nigdy wcześniej

AKTUALNOŚĆ MITU

tam nie byli. Powstaje też kolejne pytanie: kto decyduje o tym, że są za pionierów uznawani? Czy są samoświadomi dokonując swych eksperymentów i poświęcając dla nich swoje życie, za czym opowiada się Marina Abramović w rozmowie z Karolem Radziszewskim; czy też są niejako naturalizowani przez swoich następców, a pionierami stają się dopiero wtedy, gdy ogłosi ich nimi kolejna generacja bądź pozwolą na to warunki polityczne?

Wystawy i wydarzenia w ramach Biennale są zazwyczaj dostępne nie tylko w instytucjach sztuki, takich jak Centrum WRO, czy Galeria Entropia, ale także osadzone w przestrzeniach miejskich Wrocławia. Wystawa główna, *Pierścienie Saturna*, przywołuje swoim tytułem skojarzenie z mottem BWPWAP tegorocznego transmediale, gdzie tematem głównym było hasło „Dawno temu, gdy Pluton był planetą”, odnoszące się do przemian w systemie niezmiennych dotychczas wartości i osłabiania paradygmatów. Wystawa zajmuje dawny Pałac Ballestremów, dziewiętnastowieczną budowlę ufundowaną przez przedstawicieli dolnośląskiego zamożnego rodu. W pałacu po II wojnie światowej znajdowała się przez jakiś czas siedziba Urzędu Bezpieczeństwa, a przez lata PRL – mieszkania komunalne. Naznaczenie pałacowych przestrzeni prywatnymi podziałami, dostosowanie monumentalnej architektury do skromnych codziennych potrzeb, a wreszcie pozostałości destrukcji, może nasuwać skojarzenie z dwudziestowieczną historią Wrocławia. Wystawa jest więc jeszcze jedną interwencją w historii budynku. Obejmuje kilkadziesiąt prac, głównie projekcji oraz instalacji, także o charakterze *site-specific*, jak znakomita realizacja Kamy Sokolnickiej *Miraż* (2013) nawiązująca do znaczeń czasoprzestrzennych tego miejsca.

W ramach *Pierścieni Saturna* prezentowane były także dzieła mające charakter performatywny, m.in. pokaz robotycznego projektu audio *Hermes* (2012) autorstwa pioniera nowych mediów Karla Heinza Jerona, czy uaktywniana co jakiś czas praca laureatki pierwszej edycji WRO, Cécile Babiole *Bzzz! The Sound of Electricity* (2012). Instalacją, w której ciało odbiorcy staje się interfejsem, była praca Yolandy Uriz Elizalde *~~Kulunka~~* (2012), której odbiór dokonywał się w ciemności i poprzez kontakt z drganiami przygotowanej przestrzeni, wywołanymi dźwiękiem. Wymienione prace, jak i hydraulicznie wspomagany performance dźwiękowy grupy Cod.Act nawiązują do współczesnego odczytania paradoksów obecnych w tytule historycznej *Wystawy muzyki* Paika. Pytanie o to, czy muzykę można „wystawiać”, używając kategorii zaczerpniętych ze słownika sztuk wizualnych oraz jak taka

wystawa może prezentować się w dobie remiksu, pojawiało się w instalacji Lucasa Abeli *Vinyl Rally* (2009), zbudowanej w Muzeum Narodowym. Prezentowana już w tym roku w Berlinie w Kunstraum Kreuzberg/Bethanien praca jest budowana każdorazowo z nowej partii winylowych płyt. Inne wydarzenia performatywne miały formę spektakli, na które nie wszyscy widzowie zdołali się dostać, jak *Pendulum Choir* w Synagodze pod Białym Bocianem. Dużym zainteresowaniem cieszyły się także performances w Instytucie Grotowskiego: *affective cinema* (2012) Michała Brzezińskiego oraz interaktywna, kolektywna gra wideo *PONTO* (2011) brazylijskiego artysty Henrique'a Rosco, określana w podtytule jako gra bez zwycięzcy.

Instytucjonalne przestrzenie sztuki to jednak dziś nie wszystko, czego dowodzi wystawa *Renoma WRO*, w ramach której prace rozproszone są w przestrzeniach domu towarowego Renoma, tworząc kontrapunkt dla jego codziennych funkcji. Praca Justyny Misiuk *RBG lookbook* (2013) koresponduje z atmosferą beztroskiego konsumpcjonizmu, jaką emanują sztuczne przestrzenie centrów handlowych, nazywanych galeriami. To zawłaszczenie nazwy związanej z miejscami prezentacji sztuki przez siły komercyjne, nabiera nowego znaczenia wobec prezentowanych tam prac. Symbolicznie „powracają” one w miejsce, które zwane bywa galerią, choć podobnie, jak „pionierzy ziem dolnośląskich” nigdy wcześniej tam nie były. Przesadnie estetyzowana przestrzeń centrów handlowych coraz częściej zastępuje przestrzeń miejską, dostarczając komfortu niezależności od kaprysów pogody, ale także dyscyplinując przechodniów, którzy wkraczając w nią stają się konsumentami. Interesująca była także wieloe ekranowa instalacja *Chansons de Geste* (2012) Karoliny Freino, prezentująca wynik analizy wizualnej języka gestów wyabstrahowanych z historycznych materiałów filmowych z udziałem postaci z życia publicznego XX wieku. Obrazy te stają się symulakrami, które autorka zestawia ze sterylną rzeczywistością centrum handlowego.

Nagrodzono prace bardzo odmienne pod względem estetyki; Nagrodą Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej uhonorowano powściągliwą pracę artysty z Tajwanu, Chi-Tsung Wu *Crystal City 002* (2011) – kinetyczną instalację, operującą zarówno językiem rysunku, jak i rzeźby, odnoszącą się do pamięci, architektury i pośrednio także kartografii. Wyróżniono, mający na Biennale swoją premierę, film Wojciecha Doroszuka *Festin* (2013), którego estetyka przywołuje na myśl malarskie martwe natury, komponowane z owoców, martwych zwierząt i gotowych

potraw, obciążone symboliką wanitatywną. Pożerana przez psy i zamieszkiwana przez owady kompozycja jest filmowana z bliska, a obfitość zastawionego stołu może kojarzyć się z literackim językiem Brunona Schulza.

Dwie nagrody główne przyznane *ex aequo*, kierują uwagę na zupełnie odmienne prace. Jedną z nich była interaktywna praca *Touchy*, której interfejs, służący wywoływaniu sytuacji performatywnych, był zaprojektowany i noszony przez Erica Siu. Artysta był obecny w przestrzeni miejskiej, zachęcając odbiorców do kontaktu wzrokowego i dotyku – najczęściej poprzez uścisk dłoni. Zamknięcie obwodu wyzwało migawkę aparatu wbudowanego w kask na głowie artysty. Uzyskanie wizerunku wymagało więc bezpośredniego kontaktu z performerem, trwającego ponad 10 sekund. Bycie fotografowanym – czy to dla potrzeb uzyskania wejściówki na sam festiwal, czy to w ramach pracy *Sneaky Time* w Galerii Entropia, przekładającej tempo mrugnięcia ludzkiego oka na tempo ruchu wskazówek zegara – staje się częścią naszej codzienności i nie mamy często możliwości, by ochronić nasz wizerunek od niekontrolowanego utrwalania i rozpowszechniania. Jednocześnie cykulowanie obrazu wiąże się z zanikiem bezpośredniego kontaktu, a więc praca Erica Siu oprócz wymiaru czysto ludycznego, wskazywała też na element „brakującego ognia” w coraz bardziej zmediatyzowanym doświadczeniu interpersonalnym.

Druga z nagrodzonych prac to *The Pixelated Revolution* libańskiego artysty Rabiha Mroué (2012), zaprezentowana w formie wideo. Jej pierwsza wersja była rodzajem wykładu-performance'u, zrealizowanego podczas dOCUMENTA (13) w Kassel. Później artysta zmontował swoją wypowiedź i omawiane materiały w jeden film, który pojawia się na wystawach w formie projekcji i wydruków. Rabiha Mroué analizuje zjawisko rejestrowania niebezpiecznych, często niemal frontowych wydarzeń, przez tych, którzy stają oko w oko ze snajperem. Opisuje tę sytuację jako *double shooting* – nieprzetłumaczalną na język polski grę słów, odwołującą się do strzelania i zapisu kamerą. Współczesny „człowiek z kamerą”, spoglądający przez ekran telefonu komórkowego na mierzącego doń snajpera, zazwyczaj nie ucieka, ryzykując życiem. Artysta tłumaczy ten brak ostrożności poczuciem fałszywego bezpieczeństwa, ponieważ kontakt wzrokowy z potencjalnym zabójcą jest zapośredniczony przez obiektyw aparatu. Analizując kadry rozchwianych, krótkich filmów dostępnych na YouTube oraz odwołując się do paranaukowo traktowanej optometrii, artysta

przemawia z pozycji neutralnego komentatora, który pragnie wyjaśnić niebezpieczny fenomen na drodze dociekania naukowego. Niczego nie ujmując tej wyrazistej i bezsprzecznie słusznie nagrodzonej pracy, wydaje się, że ostatnia obecność w obiegu sztuki licznych materiałów dotyczących konfliktu w Syrii wynika z podobnych powodów, co prezentacja prac Ahmeda Basiony na wszystkich większych europejskich wystawach przed dwoma laty. Pozostaje wierzyć, że wartość tej pracy Rabiha Mroué jest uniwersalna i poprzez jej częstą prezentację na wystawach nie stanie się ona rodzajem „newsu” w świecie sztuki.

Zapośredniczenie medialne, oczywiste po pięćdziesięciu latach obecności obrazu elektronicznego w sztuce, powoduje nie tylko utratę poczucia realności mogącą kosztować życie. Kamera pełni funkcję protetyczną, zastępując aparat widzenia i ujawniając jego ograniczenia. Mówi o tym także praca Mirosława Bałki *Nachtgesichten* (2012), zaprezentowana w Centrum Sztuki WRO. Na instalację składa się seria obrazów zarejestrowanych w ciemności, w przestrzeniach domu i pracowni artysty. Mirosław Bałka, opisując kontekst powstawania pracy, mówi, że nie patrzył na filmowane przestrzenie bezpośrednio, ale wyłącznie przez kamerę²⁵. Ten dystans do bezpośredniego odbioru, konieczność posłużenia się jakąś formą protetycznego interfejsu, pojawia się także w interwencji artysty wobec wrocławskiego dodatku do „Gazety Wyborczej”, czytelnego wyłącznie w odbiciu lustrzanym.

W czasie, gdy zorganizowano pierwszą edycję WRO, czyli na przełomie lat 80. i 90. XX wieku, Bruce Sterling pisał o nieuniknionych sprzecznościach zawartych w losie pionierów, mając na myśli cyberprzestrzeń²⁶. Podzielił pionierów na techno-utopistów, skazanych na wymarcie bądź wyparcie oraz tych, którzy pionierskie wartości szybko zamienił na optykę kapitalistyczno-pragmatyczną. Hasłem tych pierwszych miało być „Szybko, tanio i poza kontrolą”. Druga grupa miałaby zbudować „apoteozę centrum handlowego”²⁷, kierując się względami wyłącznie komercyjnymi. W istocie, podział zaproponowany przez Sterlinga, pozostaje wciąż aktualny w obszarze sztuki mediów i można przy jego pomocy odnieść się, także krytycznie, do tytułowych „pionierskich wartości”. Pomimo, iż w obrębie tej edycji Biennale WRO nie formułowano tego problemu bezpośrednio, był on obecny w przyjętej perspektywie historycznej. Udało się jednak uniknąć historycyzmu – przeszłość mediów jawiła się jako wciąż inspirująca i niepodlegająca upływowi czasu. Wynika to prawdopodobnie z samej specyfiki obiegu informacji w dzisiejszej

²⁵ A. Saraczyńska, Bałka na WRO i we wrocławskiej „Gazecie Wyborczej”, „Gazeta Wyborcza” 08.05.2013, http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,13867451,Balka_na_WRO_i_we_wroclawskiej_Gazecie_Wyborczej_.html [dostęp: 17.07.2021].

²⁶ B. Sterling, *The Future of Cyberspace*, [w:] *Ars Electronica. Facing the Future*, red. T. Druckrey, Cambridge, Massachusetts & London, England, 1999, s. 114.

²⁷ Tamże.

rzeczywistości medialnej – kategorie czasu i przestrzeni zanikają na rzecz nieustannej modyfikacji i rekonfiguracji istniejących treści. Ich ciągle nadpisywanie sprzyja utrwalaniu pionierskiej legendy, która nigdy nie ma jednej wersji.

OBRAZ SZTUKI W EPOCE NADMIARU

OBRAZ SZTUKI W EPOCE NADMIARU

²⁸ Nie jest to oczywiście sytuacja nowa, wystarczy przypomnieć projekt *...and Europe will be stunned*, który w roku 2011 w polskim pawilonie zrealizowała izraelska artystka Yael Bartana. Komisarzem wystawy była Hanna Wróblewska, kurator(k)ami: Sebastian Cichocki i Galit Eilat.

55. Biennale Weneckie, *Il Palazzo Enciclopedico*,
1.06–24.11.2013. Kurator: Massimiliano Gioni

Biennale Weneckie w jego 55. odsłonie było odmienne od poprzednich, gdy porównać je do ostatnich kilku edycji. Różnica uwidoczniła się przede wszystkim na przykładzie wystawy tematycznej *Il Palazzo Enciclopedico*, której kuratorem został Massimiliano Gioni, ale była także widoczna w tradycyjnej formule Biennale, jaką są prezentacje w pawilonach narodowych. Podstawową taktyką stało się odwracanie porządków, które uwidoczniło się m.in. w zamianie ekspozycji w pawilonach niemieckim i francuskim, a także odejściu od typowych reprezentacji narodowych²⁸. Francja, reprezentowana w ostatniej dekadzie m.in. przez Sophie Calle (2007) czy Christiana Boltanskiego (2011), na swego przedstawiciela wybrała tym razem artystę pochodzenia albańskiego, którym jest Anri Sala z projektem muzycznym *Ravel Ravel Unravel*. W pawilonie niemieckim wystawia swe prace czworo artystów, niebędących Niemcami z pochodzenia: Romuald Karmakar, Santu Mofokeng, Dayanita Singh i Ai Weiwei. Ten ostatni stał się powtórnie wielkim nieobecnym tego Biennale. Powtórnie dlatego, że w roku 2011 mury weneckich budynków oklejone były plakatami nawołującymi do jego uwolnienia. Nie było wówczas wiadomo, jakie są jego losy. Obecnie artysta, nie mogąc opuścić Chin, przekazał na Biennale dwa projekty – jeden minimalistyczny, drugi realistyczny. Na ten pierwszy, *Disposition*, zrealizowany w Zuecca Project Space na wyspie Giudecca składał się stos zardzewiałych prętów zbrojeniowych, pochodzących ze szkół zburzonych podczas trzęsienia ziemi w Syczuanie w roku 2008; wydarzenia, które stało się początkiem problemów Weiweia z władzami chińskimi. Minimalistycznej instalacji towarzyszył film, dokumentujący przebieg działań, które zmieniły pogięte siłą wstrząsów sejsmicznych pręty

w proste ponownie formy. Mozolny proces prostowania pogniętego siłami natury metalu jest analogią do rozpoczętego w roku 2011 zacierania śladów po katastrofie. Druga wystawa, na otwarcie której przybyła z Chin matka artysty, jest realistycznym zapisem epizodów z jego uwięzienia przedstawionych w formie makiety, w cyklu prac S.A.C.R.E.D., prezentowanym w kościele Sant'Antonin. Równocześnie w oficjalnym pawilonie chińskim pokazywano prace manifestacyjnie neutralne, epatujące cyfrową technologią i niepodejmujące wyrazistych problemów.

Pawilon polski ponownie stał się instalacją dźwiękową – wystarczy przypomnieć wyróżnioną, znakomitą instalację Katarzyny Krakowiak z ubiegłorocznego Biennale Architektury, zrealizowaną w tym samym miejscu. Jednak praca Konrada Smoleńskiego *Everything Was Forever, Until It Was No More*, ma zupełnie inny wymiar²⁹. Struktura instalacji jest równocześnie purystyczna i brudna, minimalistyczna i sensualna. Hipnotyczny dźwięk trwa i oddziałuje, choć inicjujące go dzwony nieruchomieją. Ściany budynku przenoszą drgania i rezonują dźwiękiem tak intensywnym, że przypomina on swoją siłą koncerty radykalnego zespołu Swans, czy eksperymenty typu *site-specific* realizowane przez Einstürzende Neubauten w opuszczonym Pałacu der Republik. Widzowie stają się rezonatorami a przestrzeń pawilonu – immersyjnym środowiskiem audio.

Za interesujące aranżacje w pawilonach narodowych można uznać nie tylko relacyjnie zestawione pawilony niemiecki i francuski. Znakomity jest także pawilon brytyjski, który wydaje się dobrze odzwierciedlać zarówno hybrydyczny i nieco manieryczny charakter brytyjskiej kultury, jak i postawę Jeremy'ego Deller'a – artysty, którego najbardziej znane prace odwoływały się do obiektów takich, jak Stonehenge, czy do wydarzeń takich, jak pacyfikacja protestujących górników odtworzona przez niego w projekcie *The Battle of Orgreave*. Deller łączy wątki aktualne (skandale z udziałem utytułowanej elity, zamieszki rabunkowe na ulicach Londynu) z obiegowymi stereotypami na temat brytyjskiej kultury. Jedną z prac to wizerunek Williama Morrisa jako giganta, ciskającego w gniewie ogromnym statkiem pasażerskim w rodzaju tych, które oskarżane są o niszczenie weneckiej laguny. Stosowane przez Deller'a podejście typu *re-enactment* obecne było także w pawilonie rumuńskim, gdzie w ramach projektu Alexandry Pirici i Manuela Pelmuşa, *The Immaterial Retrospective of The Venice Biennale*, grupa performerska odtwarzała historię Biennale przez pryzmat najważniejszych jego wydarzeń. Performerki i performerzy

²⁹ Wystawę kuratorowali Daniel Muzyczuk i Agnieszka Pindera, komisarzem była Hanna Wróblewska.

bez użycia rekwizytów, przypominali na przykład o zamknięciu przez Santiago Sierre pawilonu hiszpańskiego w roku 2003 i selekcji odwiedzających według kryteriów narodowościowych.

Jednak ekspozycję w pawilonach narodowych i wystawy towarzyszące przyćmiewa całkowicie główna wystawa tematyczna, która jest, nie bójmy się tego powiedzieć, genialna. Nie tylko dlatego, że jest zupełnie inna od tych, które zorganizowano w ramach Biennale, na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat³⁰. Również dlatego, że geniusz bywa często niebezpiecznie bliski przekroczenia granic rozsądku. Sama architektura wystawy również doskonale odpowiada tytułowej koncepcji Pałacu Encyklopedycznego. Jest to koncepcja, którą można nazwać relacyjną, zgodnie z teorią Nicholasa Bourriauda, choć sam Gioni tego nie czyni. Wydaje się, że żadna praca nie znajduje się na swoim miejscu bez uwzględnienia ukrytych znaczeń, a razem tworzą złożoną narrację, prowadząc od zaskoczenia do eureka, podobnie jak w procesach myślenia, które mogą zaowocować zarówno odkryciem rewelacyjnym, jak i przekroczeniem progu szaleństwa. Wystawa ta unieważnia różnice – nie tylko między jej uczestnikami, wśród których są zarówno artyści znajdujący się dziś w najżywszym obiegu sztuki, jak i zapomniani amatorzy, wizjonerzy, czy wreszcie twórcy anonimowi. Zrównuje także szanse widzów, dla których większość nazwisk nie jest znana, wobec czego gromadzona latami wiedza staje się bezużyteczna. Ta poznawcza konfuzja ma jednak moc wyzwalającą. Pozwala zawiesić dociekanie sensów, z poczuciem, że ich konfiguracje są nieskończone, podobnie jak dzieje się to z dzisiejszą wiedzą w epoce jej nadmiaru. Sygnalizuje to zarówno pogląd prezydenta Fundacji Biennale Weneckiego, Paola Baratty, że jest to wystawa typu badawczego (*research-exhibition*), jak i utopijny projekt Pałacu Encyklopedycznego, stworzony w latach 50. XX wieku przez Marino Auritiego. Kurator *Il Palazzo Enciclopedico*, niespełna czterdziestoletni Massimiliano Gioni, jest m.in. odpowiedzialny za interesującą wystawę *Younger Than Jesus*, zorganizowaną w nowojorskim The New Museum w roku 2009. Ale w jego biografii jest też epizod bycia *alter ego* Maurizia Cattelana i publiczne występowanie w roli tego artysty. Przyjęta wówczas postawa trickstera, musiała być bliska jego sposobowi myślenia, ponieważ koncepcja weneckiej wystawy jest zgoła tricksterska. Gioni odwołuje się do utopii i dystopii, do kultury nadmiaru, do eksternalizacji wiedzy, do zacierania się różnicy między tym, co profesjonalne, a tym, co amatorskie. Jak zauważa Paolo Baratta, Gioni nie dostarcza widzom przeglądu postaw współczesnych artystek i artystów, ale kieruje uwagę na refleksję nad ich twórczym napędem (*creative drive*) poprzez zestawienie prac różniących się

³⁰ Wystawy tematyczne wprowadzono do programu Biennale w 1998 roku.



niemal wszystkim: czasem powstania, kontekstem, stopniem profesjonalizmu. Ich wspólną cechą jest wyobraźnia sięgająca „poza rzeczywistość”³¹. W rezultacie wystawa ta sonduje i diagnozuje współczesną kulturę, ale nie wartościuje niczego. Nie oznacza to jednak, że *Il Palazzo Enciclopedico* jest wystawą rewolucyjną w tym sensie, iż zrywa z tradycją poprzednich. Wyczuwa się w niej zarówno echo motta Biennale z roku 2007 – „Myśl zmysłami – czuj umysłem” Roberta Storra jak i koncepcji „muzeum obsesji” Haralda Szeemana. Co więcej, takie podejście do sztuki jako rodzaju wiedzy, widoczne już było w ubiegłym roku na dOCUMENTA (13), gdzie zestawione ze sobą niepozorne artefakty odsyłały do wzajemnych i zewnętrznych kontekstów w niezwykle intrygujący sposób. Także transmediale 2013 BWPWAP opierało się na koncepcji wyjaśniania świata, rozumianej jako tłumaczenie samemu sobie własnej przeszłości. Wenecka wystawa przypomina nieco gabinet osobliwości, ogromną kolekcję typu antropologicznego, przypominającą chaos i nadmiar eksponatów oksfordzkiego Pitt Rivers Museum. Wystawę w Centralnym Pawilonie Giardini otwiera *Czerwona Księga* Carla Gustava Junga, symbolizująca złożoność tego, z czym zaraz zetknie się odbiorca, ale także nakierowująca uwagę na kryteria inne, niż ściśle racjonalistyczne. Do najciekawszych eksponatów należą m.in. lalki Mortona Bartletta, którego postać wpisuje się w schemat amatora, pielęgnującego latami odkrywaną dopiero pośmiertnie tajemnicę. Historia tego odkrycia przypomina nieco losy ostatniego dzieła Duchampa, *Étant donnés*. Równie zapamiętywalne są prace Ryana Trecartina – seria projekcji zaprezentowanych w przestrzennych aranżacjach. Łącząca te skrajnie odmienne postawy atmosfera niepokojącej dwuznaczności, sztuczności i kiczu dobrze ilustruje ideę przewodnią wystawy. Niezwykle trafny jest też język opisu prac. Określenie np. rzeźb Helen Marten mianem kakofonicznych dobrze wpisuje się w taktykę zamiany sensów, która w koncepcji wystawy jest wyraźnie obecna. Interesująca relacja z historią jest obecna w pracy Pameli Rosenkranz *Because they try to bore holes in my greatest and most beautiful work* (2012) – komentarza na temat błękitu Yves’a Kleina poprzez ekran, przypominający usterkę komputera, tzw. „blue screen of death”. Pracy dopełniają ściągnięte z internetu pliki JPG będące reprodukcjami prac Kleina z serii IKB. Wydrukowane i ręcznie zaklejone foliuj ujawniają swoją wtórność i niedoskonałość. Innym przykładem specyficznej niedoskonałości są modele budynków wykonane prawdopodobnie przez austriackiego urzędnika, a znalezione przez dwóch artystów: Olivera Croya i Olivera Elsera, czy prace autystycznego japońskiego twórcy, którym jest

³¹ P. Baratta, *A Research-Exhibition*, [w:] *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace, Short Guide*, wyd. I, Wenecja 2013, s. 17. Wyróżnienie autora.

³² C. Wiley, *Tino Sehgal*, [w:] *Il Palazzo Enciclopedico...* dz. cyt., s. 163.

³³ Cytat w przekładzie własnym z uzasadnienia odczytanego przez Massimiliano Gioniego podczas wręczenia nagród 1 czerwca 2013, Biennale Channel, 5.06.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=WucvGqD0Ems> [dostęp: 17.07.2021].

³⁴ Zob.: D. Weinberger, *Too Big to Know: Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren't the Facts, Experts Are Everywhere, and the Smartest Person in the Room Is the Room*, Nowy Jork 2012.

Shinichi Sawada – to ceramiczny bestiariusz składający się z niepowtarzalnych, zoomorficznych form.

Nagrody, przyznane przez jury, również odzwierciedlają charakter tegorocznego Biennale. Złoty Lew dla Tino Sehgala był wyróżnieniem postawy osobnej, opartej na „taktyce dematerializacji”³². Artysta aranżuje sytuacje z udziałem performerów, którzy dyskretnie zmieniają rzeczywistość w sztukę, a celowy brak dokumentacji czyni te wydarzenia równie efemerycznymi, jak zdarzenia z codzienności. W Pawilonie Centralnym można było zaobserwować dwie pary performerów, różniące się płcią i wiekiem, pochłonięte niewerbalnym, nieco onirycznym dialogiem. Nagrodzona Srebrnym Lwem za umiejętność „uchwycenia naszych czasów”³³ praca Camille Henrot *Grosse Fatigue* (2013) uderza intensywnością rytmu ścieżki dźwiękowej i estetyką obrazu, przypominającego typowy interfejs okienkowy. Muzealne taksonomie, kolekcje wypchanych zwierząt, badanie struktury świata poprzez różne porządki wiedzy – to wszystko przenika się w tym filmie. Za najlepszy pawilon narodowy uznano projekt z Angoli – wystawę *Luanda, Encyclopedic City* zrealizowaną we wnętrzach zabytkowego Palazzo Cini. Fotograficzne systematyzowanie świata w pracach Edsona Chagasa z cyklu *Found not Taken* zestawione jest z historycznymi eksponatami stałej kolekcji pałacu, ale wydruki na papierze – zabierane przez widzów – opuszczają ten muzealny kontekst, by rozproszyć się po świecie.

Formuła Pałacu Encyklopedycznego stawia znak równości między wyobraźnią wywodzącą się ze snu a naukową wiedzą, reprezentacją a myślą, mitem i paradygmatem naukowym. Wskazują na to zgromadzone w ramach tej wystawy kolekcje szkiców, dagerotypów, obiektów, eksponatów antropologicznych. Przenikają się koncepcje atlasu, idea opisanego świata, modele człowieka; w wystawie charakterystyczna jest fragmentaryczność, ale z aspiracjami do wizji całości. Problematyka nadmiaru informacji, braku hierarchii i utrata wiary w paradygmaty są dostrzegalne w wielu sferach rzeczywistości, o czym pisze m.in. filozof i badacz nowych technologii David Weinberger³⁴. Międzynarodowa Wystawa Sztuki w Wenecji nie kończy się w obrębie swoich przestrzeni ekspozycyjnych, ale odsyła na zewnątrz, do nieograniczonej galaktyki (dez)informacji. Towarzyszące jej poznawaniu poczucie przerosłości, nadmiaru, niemożności selekcji informacji z tej heterarchicznej encyklopedii doskonale diagnozują dzisiejszą kondycję świata sztuki i ekosystemu wiedzy.

POZA TERAŻNIEJSZOŚĆ

POZA TERAŻNIEJSZOŚĆ

³⁵ „Political expediency is not art's purpose; art aims to generate a counter-image that is able to distinguish truth from power”, tłum. własne. Por.: J. A. Gaitán, *Curatorial Approach*, [w:] *8th Berlin Biennale for Contemporary Art. Guidebook*, red. J. A. Gaitán, Ostfildern 2014, s. 45.

³⁶ R. Stange, *The Biennial Questionnaire: Juan A. Gaitán*, „Art Review” April 2014, http://artreview.com/previews/the_biennial_questionnaire_juan_a_gaitan/ [dostęp: 17.07.2021].

8. Berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej,
29.05–03.08.2014. Kurator: Juan A. Gaitán

Ósme Biennale Berlińskie stało się widoczne w przestrzeni goszczącego je miasta inaczej, niż w poprzednich latach. Trudno je przeoczyć ze względu na zapamiętywalną formę cyfry, odbitej na okładkach katalogów za pomocą celowo użytej prasy drukarskiej jako narzędzia symbolizującego zanikające wpływy epoki Gutenberga. Ósemka, składająca się z dwu klamr-nawiasów niesie skojarzenia z lemniskatą – symbolem nieskończoności. Jednak sama identyfikacja wizualna wydarzenia wydaje się mocniejsza, niż oddziaływanie poprzez treść składających się na nie wystaw. Poprzednia edycja, którą zapamiętano ze względu na radykalizm działań polskiego kuratora, Artura Żmijewskiego i wiele sytuacji budzących kontrowersje, różni się całkowicie od tego, co można zobaczyć w Berlinie w tym sezonie. Obecny kurator, Juan A. Gaitán, dystansuje się wyraźnie od postawy swojego poprzednika, pisząc w ostatnim zdaniu swojego *exposé*, że celem sztuki nie są działania polityczne, lecz raczej, że „sztuka zmierza do stworzenia obrazu odbitego, który umożliwi odróżnienie prawdy od władzy”³⁵. Gaitán, mający pochodzenie kanadyjsko-kolumbijskie, spogląda na europejskie wystawy z innego punktu widzenia, a dokonany przezeń dobór artystek i artystów czyni z Biennale wystawę o charakterze globalnym, lecz nie globalizacyjnym. Kurator twierdzi jednak, że Biennale to celowo pozbawione jest hasła przewodniego; można natomiast rozpoznać w jego profilu dwie osie intelektualne. Jedna jest bardziej kartograficzno-prze-strzenna, druga ma związek z relacją między słowem a obrazem³⁶.

Pierwsza z zadeklarowanych przez kuratora osi dyskursu jest wyraźnie rozpoznawalna. Wiele uwagi poświęcono miejscu,

które goszczą wystawę, zarówno tym wybranym na przestrzenie ekspozycji, jak i tym, które tylko noszą w sobie ekspozycyjny potencjał. Do tych ostatnich należy fantazmatyczna architektura opuszczonego centrum handlowego z lat 90., które miało znajdować się na Lichtenbergu, a które odwiedza bohater tekstu Olafa Nicolaia, Szondi³⁷. W tekście pojawiają się odwołania do ornamentu w ujęciu György'ego Lukácsa i tenże ornament zostaje zacytowany w pracy wizualnej Nicolaia.

Relacja z Berlinem, jako miastem charakteryzującym się przestrzeniami nieciągłości, urbanistycznej, geopolitycznej i historycznej zarazem, tworzy się poprzez znajdujące się w jego granicach miejsca, odsyłające do historii. Zarówno tej chętnie przywoływanej jak i tej wypieranej czy zmienianej w partykularnie ukierunkowane narracje. Istotnym wątkiem są postaci wielkich naukowców: Alexandra i Wilhelma von Humboldtów, zarówno w kontekście ustanawiania podwalin akademickiej wiedzy, jak i porządkowania zasobów muzealnych powstałych w wyniku kolonialnego oglądu świata. W odniesieniu do Biennale mówi się o nich przede wszystkim ze względu powstające, wraz z odbudowywanym berlińskim zamkiem, Humboldt Forum. Obiekt ten ma pomóc w stworzeniu nowego centrum Berlina i odwoływać się do dziewiętnastowiecznej myśli urbanistycznej, a jednocześnie zająć puste miejsce po wyburzonym Pałacu Republiki. Do Humboldt Forum mają także zostać przeniesione zasoby części muzeów w Dahlem, między innymi tych, które stały się miejscem ekspozycji w ramach 8. Biennale. Te roszady przypominają nieco skutki procesu gentryfikacji jako problemu obecnego w wielu miastach na świecie, a w Berlinie szczególnie wyrazistego, ze względu na skomplikowaną historię miasta. Formuła biennale sztuki czy dużej przekrojowej wystawy również po części wpisuje się w procesy gentryfikacyjne i jest odbiciem kondycji wciąż globalizowanego świata z uwzględnieniem obrotu kapitałem w ramach rynku sztuki.

Zespół kuratorski sugeruje, by odwiedzić Biennale rozpocząć od Haus am Waldsee – idyllicznie położonej willi w ogrodzie nad jeziorem, z początku lat 20. XX wieku³⁸. Te detale są istotne, ponieważ aranżacja wystawy, zarówno we wnętrzu budynku, jak i w ogrodzie, ma nasuwać skojarzenia z prywatną kolekcją. Ogród schodzi w stronę jeziora, a w niezbyt strome zbocze wkomponowano pracę grupy Slavs & Tatars – dźwiękową instalację Ezan *Çilgınnınnları* (2014). Grupa ta jest jednym z bardziej interesujących zjawisk współczesnej sztuki; kieruje uwagę na jakości, które wymykają się kategoriom podziału na

³⁷ O. Nicolai, Szondi/Eden, [w:] *8th Berlin Biennale...* dz.cyt., s. 52–62.

³⁸ Willa wzniesiona została dla żydowskiego biznesmana Hermanna Knoblocha, który po dojściu nazistów do władzy opuścił Niemcy udając się na emigrację.

POZA TERAZNIEJSZOŚĆ

„zachodnie” i „wschodnie”, swojskie i egzotyczne. Natomiast we wnętrzu willi zaprezentowano m.in. pracę Patricka Alana Banfielda *vyLö:t* (2012) jako lustrzaną projekcję modernistycznej architektury Karlsruhe i Heidelbergu oraz lasu Taunus w Hesji. Tworzy to dialog między obrazami przestrzeni reprezentującymi kulturę i naturę.

Kolejnym miejscem do odwiedzenia jest Muzeum Dahlem, po raz pierwszy goszczące w swojej przestrzeni formułę Biennale. Ta gra z przestrzenią muzealną niesie wiele znaczeń, czytelnych nie tylko dla berlińczyków, rozpoznających przede wszystkim wątek Humboldta jako nowożytnego badacza i klasyfikatora wiedzy, która ugruntowała nie tylko wiele dyscyplin akademickich, ale także legła u podstawy tworzenia kolekcji muzealnych określonego typu. Ich cechą jest nie tylko bogactwo zasobów, ale także petryfikacja wszystkiego, co trafia do muzealnych gablot, albo do nieudostępnianych widzom archiwów, w tym także zasobów etnomuzykologicznych. Do tego właśnie odwołał się Tarek Atoui, francuski muzyk libańskiego pochodzenia, wybierając z muzealnego magazynu zgromadzone tam przez etnografów stare i od wielu dziesiątek lat milczące instrumenty muzyczne. Zaprosił on do współpracy dziewięciu muzyków, którzy nagrali solowe utwory, pozwalając tym instrumentom jeszcze raz zabrzmieć, choć wiedza o tym, kto na nich kiedyś grał, co grał i dla kogo, jest już całkowicie niedostępna.

Ekspozycja muzeum etnograficznego stała się częściowo przedmiotem dyskursu, jaki toczy się zarówno na poziomie problematyki artykułowanej w ramach Biennale, jak i w odniesieniu do kontekstów postkolonialnych, racjonalizmu akademickiej wiedzy, czy pojęcia archiwum. Jednak, jak podkreślają kuratorzy, prace związane z Biennale i muzealne eksponaty, funkcjonują w całkowicie różnych odniesieniach epistemologicznych³⁹. Co więcej, wystawa nie dąży do zatarcia granic między przestrzenią Biennale a ekspozycją stałą; to raczej wędrówka po salach Muzeum Dahlem powinna oddziaływać na kondycję intelektualną odbiorcy. Gaitán jednak wyraźnie podkreśla, że nie zamierzał posłużyć się metodologią etnograficzną, czy antropologiczną, jaką przyjął m.in. Massimiliano Gioni, kurator 4. edycji berlińskiego Biennale w 2006 roku. Jego zdaniem, sztuka współczesna ma swoją samoświadomość i nie musi czerpać z innych praktyk kulturalnych.

Biennale więc nie okupuje miasta; nie mówi wprost, nie stawia warunków ani barykad. Jest raczej pastelowe, stanowiąc intelektualną, nieco wyrafinowaną rozrywkę. Nie znaczy to, że

³⁹ Museen Dahlem, [w:] *8th Berlin Biennale for Contemporary Art*, Ostfildern, 2014, s. 106.



prace tam zaprezentowane nie poruszają złożonych problemów. Przykładem jest projekt poświęcony różnym formom napięć w indyjsko-bangladeskich enklawach zwanych *chitmahals*, którego autorką jest Shilpa Gupta, a także nieco ironiczna instalacja *Commerce* (2014), autorstwa Tonela (Antonia Eligio Fernández). Jej częścią są m.in. portrety przywódców krajów socjalistycznych sprzed przemian 1989 roku, oprawione w kubańskie drewno. Wielu widzów zatrzymuje film Juliety Arandy *Stealing one's own corpse* (2014), który traktuje o ucieczce od grawitacji i alternatywnych rzeczywistościach, potencjalności wiedzy i tym, co wymyka się racjonalnym porządkom nauki. Li Xiaofei prezentuje sześciokanałowe wideo *Assembly Line – a Packet of Salt* (2013), w którym zestawia obrazy z chińskich fabryk i przestrzeni zindustrializowanych do stopnia wywołującego nieodwracalną degradację przyrody. Malarka Otobong Nkanga w pracy *In Pursuit of Bling: A Coalition* (2014) używa miki – minerału o metalicznym połysku, którego płytki tworzą elementy instalacji, m.in. wirując w powietrzu nad magnesem, co sprawia wrażenie lewitacji. Cynthia Gutiérrez przedstawia dwie prace: *Partial Death* i *Diálogo entre naciones* (obie z 2012). Pierwsza to gobelin odnoszący się do zwrotu Etiopii obelisku z Aksum, zagrabionego przez faszystowskie Włochy w 1937 roku. Druga, to dwa zwrócone ku sobie popiersia: Benito Mussoliniego i Haile Selassie.

Wszystkie te prace znajdują się w KW Institute for Contemporary Art w dzielnicy Mitte, obiekcie nazwanym przez kuratorów epicentrum Biennale. Auguststrasse, przy której znajduje się KW, jest nie tylko pełna galerii i miejsc związanych z kulturą. W sąsiadującym z KW Crash Pad, została także otwarta przestrzeń mająca służyć zarówno relaksowi, jak i dyspacie, wypełniona greckimi dywanami o wpływach estetyki otomańskiej, zaprojektowana przez greckiego architekta Andreasa Angelidakisa. Odwołuje się on tutaj do swoistego „wynalezienia antyku” zarówno przez oświeceniowych naukowców i romantycznych podróżników.

Pomimo, że nie ma już aktywistycznego zespołu kuratorskiego, jak ten stworzony przez Artura Żmijewskiego, Joannę Warszawską i grupę Voina, na obrzeżach Biennale podnoszą się polemiczne głosy. Biennale ma też, jak każde większe, światowe biennale, swojego Biennalistę. Tym razem Thierry „Colonel” Geoffroy zrealizował kilka działań o charakterze krytycznym i pozostawił naprzeciwko KW plakaty kwestionujące ideę wydarzenia. Jego taktyka, praktykowana konsekwentnie przy okazji każdej większej zbiorowej wystawy o ambicjach przekrojowych, polega

na publicznym zadawaniu niewygodnych pytań, najczęściej niepokojąco podobnych do hermetycznych haseł przewodnich danej imprezy. Sztukę traktuje jako narzędzie debaty. Jak mówi: „Artyści od dziesiątek lat kwestionowali płótno, pigment, muzeum...od 1989 kwestionujemy Biennale”⁴⁰. Przy okazji tej edycji Geoffroy pyta: „Jakie są motywacje Biennale Berlińskiego? Jakie są jego intencje? Czy Biennale Berlińskie jest niebezpieczne?” Sprokowany do odpowiedzi przez Geoffroya Kaspar König, kurator i wieloletni dyrektor Muzeum Ludwiga w Kolonii, mówi: „Tak, jesteśmy samolubni”⁴¹. Czy zatem kwestionuje widoczny w profilu Biennale elitaryzm i koncentrację na aluzyjnych wątkach czytelnych głównie w obrębie wyrafinowanego środowiska berlińskich intelektualistów?

Jednak Realpolitik istnieje zaraz za rogiem, dlatego być może subtelna, intelektualna i nieco kawiarniana aura Biennale przyćmiewa najgłośniejsza wystawa tego sezonu w Berlinie – indywidualna prezentacja Ai Weiweia *Evidence* w Martin-Gropius-Bau, z pozoru będąca bardzo jednoznaczna wypowiedź na temat opresji na linii państwo-jednostka. Gdy się zagłębić w jej architekturę, co daje możliwość odwiedzenia repliki celi, w której przetrzymywano artystę, a także rozejrzeć się na zewnątrz budynku i porównać to, co zobaczyliśmy na *Evidence* z Topografią Terroru, sprawa nie jest już taka prosta. Wystawy te oddziałują na siebie kontekstualnie, podobnie jak na koncepcję Biennale oddziałuje współczesna, miniona i przyszła architektura stolicy Niemiec. Pozostaje wciąż pytanie o skuteczność działania i umiejętność rozpoznania momentu, w którym to, co codzienne, może stać się niebezpieczne, po części za sprawą ludzkiej skłonności do eskapizmu i wygodnej ignorancji. Czy zatem 8. Biennale Berlińskie zamyka intelektualny dyskurs sztuki w bezpiecznym wnętrzu wieży z kości słoniowej? Odpowiedź na to pytanie wyłoni się zapewne w trakcie kolejnych miesięcy trwania wystawy, podobnie jak jej główne wątki, które tworzą pomost między (re)kreowaną przeszłością a fantazmatyczną przyszłością, omijając starannie teraźniejszość.

POZA TERAŹNIEJSZOŚĆ

⁴⁰ Ze strony artysty: <http://www.colonel.dk/> [dostęp: 17.07.2021].

⁴¹ Kasper König: *Selfie TV, TV Selfie: Are we selfish? @ Biennalist at Berlin Biennale*, [w:] Thierry Geoffroy, 29.05.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=nULiMpxy1K4> [dostęp: 17.07.2021]. W tytule filmu imię Königa zapisano z błędem.

DUCHY, SZPIEDZY I OGIEŃ. SCENA SZTUKI KOREI POŁUDNIOWEJ

DUCHY, SZPIEDZY I OGIEŃ

Good Morning Mr. Orwell, Nam June Paik Art Center, Suwon, 17.07–16.11.2014. Kuratorki: Sohyun Ahn i Sooyoung Lee

8. SeMA – Seoul Biennale Mediacity, *Ghosts, Spies and Grandmothers*, 2.09–23.11.2014. Kurator: Park Chan-kyong

Busan Biennale 2014, *Inhabiting the World*, 20.09–22.11.2014. Kurator: Olivier Kaeppelin

10. Gwangju Biennale, *Burning Down the House*, 5.09–9.11.2014. Kuratorka: Jessica Morgan

Doświadczenie sztuki innego obszaru kulturowego stawia zazwyczaj widzów w niekomfortowej sytuacji. Wynika ona z nieznamości języka, historii i kontekstów kulturowych regionu, którego sztukę próbujemy poznać po to, by, między innymi, poznać ów region – pośrednio właśnie poprzez sztukę. O takich próbach poznawania świata poprzez kontakt ze sztuką pisał Nicolas Bourriaud w *The Relational Aesthetic* (2009), zauważając, że często widzowie oczekują od artystów opisu lokalnych warunków i wprowadzenia w to, co niezrozumiałe, obce, czy egzotyczne⁴².

Sztukę koreańską kojarzymy zazwyczaj z dorobkiem Nam June Paika⁴³, który choć w Korei nie tworzył, jako jeden z niewielu Azjatów wpłynął znacząco na światową awangardę sztuki nowych mediów połowy XX wieku. Twórczość tego artysty, zgromadzona w centrum sztuki jego imienia w satelickim wobec Seulu mieście Suwon, zyskuje wciąż aktualny wymiar podczas organizowanych tam wystaw czasowych, takich, jak *Good Morning Mr. Orwell*. Tytuł wystawy nawiązuje do monumentalnego przedsięwzięcia w ramach telematycznych eksperymentów Paika z lat 80., lecz

⁴² Zob.: N. Bourriaud, *The Relational Aesthetic*, tłum. J. Gussen, L. Porten, Nowy Jork 2009.

⁴³ Wszystkie koreańskie nazwiska pojawiające się w tekście są pod względem kolejności imienia i nazwiska zgodne z zapisem, jaki podają publicznie osoby je noszące. W Korei przeważa zapis nazwiska na pierwszym miejscu.

zaprezentowane prace odnoszą się do współczesnego wydzwisku tego, co kojarzymy dziś z czarną wizją autora *Roku 1984*: elektronicznej inwigilacji.

Jesienią roku 2014 Korea Południowa była miejscem trzech przekrojowych prezentacji sztuki, takich jak SeMA – Seoul Biennale Mediacity oraz Biennale w Busan i Gwangju. Pierwsza z tych imprez odbywała się w Seoul Museum of Art pod hasłem *Duchy, szpiegdy i babki* (*Ghosts, Spies and Grandmothers*), choć przewodnim pojęciem była Azja, jako kontynent i formacja kulturowa. Duchy oznaczać miały zapomniane azjatyckie tradycje, szpiegdy – odwoływać do kolonializmu i do paranoicznych lęków zimnej wojny, wciąż obecnych na Półwyspie Koreańskim⁴⁴, a motyw babki symbolizował pamięć, mądrość i upływ czasu. Wszystkie trzy elementy są jednak, jak zauważa dyrektor artystyczny SeMA, Park Chan-kyong, bytami o paradoksalnym charakterze: „Szpiegdy wyglądają atrakcyjnie w filmach, ale budzą strach. Należy czcić boga, ale trzymać się z dala od duchów. Babki powinno się szanować, ale są wykluczone z zapatrzonego w młodość społeczeństwa”⁴⁵. Ósma edycja SeMA, organizowanego w Seulu od 14. lat, wydaje się przywoływać energię i inteligencję sztuki Nam June Paika, prezentując prace 42. artystek i artystów z 17. krajów. Za animację *MAKING SENSE WHEN THERE'S YOU, NONSENSE, AND LONELINESS* pojawiającą się na stronie SeMA jako trailer i jednocześnie projekt artystyczny odpowiada kolektyw net artystów Young-Hae Chang Heavy Industries, aktywny od lat w świecie sztuki mediów.

Natomiast Busan, liczący ponad trzy i pół miliona mieszkańców, jest nie tylko miastem portowym i popularnym miejscem wypoczynku; gości także liczne wydarzenia kulturalne, w tym festiwale filmowe oraz, organizowane od 1981 roku, biennale sztuki, którego obecna edycja odbywa się pod hasłem *Inhabiting the World*. Tytułowe „zamieszkiwanie świata” rozumiane jest przez kuratora, Oliviera Kaepfelina, jako forma kruchej kohabitacji z różnymi czynnikami, składającymi się na obszary natury i kultury. Zaprezentowano także prace tak znanych artystów i artystek o randze międzynarodowej, jak Anish Kapoor, czy Kimsooja – w jej przypadku hipnotyczną, dźwiękową i kinetyczną instalację *To Breathe: Mandala* (2010), odnoszącą się do formy i znaczeń symbolicznych tego kształtu.

W ramach *Inhabiting the World* natura ukazana jest nie tylko jako idylliczny fantazmat, ale także jako równorzędny podmiot – zarówno zagrożenie dla człowieka, jak i ofiara jego działań.

DUCHY, SZPIEDZY I OGIEŃ

Widać to m.in. w pracy *Bambi in Chernobyl* (2013–2014) Angeliki Markul, artystki badającej w swoich projektach obszary wykluczone i zdegradowane, jak czarnobylska zona, czy tereny wokół Fukushima. Zbyt bliskie i tym samym niebezpieczne relacje międzygatunkowe obrazuje praca *May the Horse Live in Me* (2010) Marion Laval-Jeantet, dokumentująca proces zainfekowania krwiobiegu artystki krwią pobraną od konia oraz nauki poruszania się na protezach zakończonych końskimi kopytami. Powstała w rezultacie sytuacja odnosi się do figury transgatunkowej hybrydy, funkcjonującej często w mitologiach jako rodzaj zagrożenia, ale także bywającej celem współczesnych eksperymentów biotechnologicznych.

Za słabość Biennale w Busan można uznać jednak brak zróżnicowania w doborze prezentowanych prac. Sztukę europejską reprezentują głównie artyści francuscy, co można tłumaczyć kręgiem kulturowym, z którego wywodzi się kurator wystawy. Pomimo rozbudowanego opracowania, tematycznego rozplanowania ekspozycji, wystawa pozostawia podobne wrażenie, co rzeźbiarskie kompozycje koreańskiej artystki Yeessookyung z serii *Translated Vase* (2009). Potłuczona ceramika połączona w nieforemną całość traci swoje funkcjonalne przeznaczenie i estetyczne oddziaływanie. „Przetłumaczone” i zrekonstruowane artefakty stają się nieczytelne – domyślamy się ich pochodzenia, lecz niezdolni jesteśmy dostrzec więcej, niż osobliwość formy.

Na tle sceny sztuki południowokoreańskiej tego sezonu najbardziej interesującym wydarzeniem kulturalnym wydaje się 10. Biennale w Gwangju. Oprócz wystawy głównej, do której zaproszono ponad 100. artystek i artystów z niemal 40. krajów, obejmuje też akcje performatywne i instalacje na terenie miasta. Były one realizowane przez ponad 200. artystek i artystów z 7. krajów, głównie w miejscach związanych z historią Ruchu 18 Maja, jak np. Uniwersytet Chonnam. Półtoramilionowe miasto gościło Biennale po raz kolejny od 1995 roku, kiedy to zapoczątkowano je jako projekt artystyczny mający przywrócić Gwangju żywemu dyskursowi kultury. Gwangju, określane obecnie w Korei „miastem sztuki” (kor. *Yehyang*), zaprasza do współpracy przy Biennale kuratorów o międzynarodowej sławie⁴⁶. Nazwiska dwu z nich wiążą się m.in. z Biennale Weneckim; to Okwui Enwezor i Massimiliano Gioni, którzy byli artystycznymi dyrektorami Gwangju Biennale odpowiednio w 2008 i 2010 roku. Dzięki temu Gwangju Biennale zaliczane jest do pięciu najważniejszych imprez artystycznych na świecie, stając się przeglądem sztuki nie tylko koreańskiej i azjatyckiej, ale światowej.

⁴⁶ Chang Seung-yeon, *Biennials in Korea*, [w:] *A Guide to Korean Contemporary Art*, Seul, 2014, s. 5.

⁴⁴ Widać to w emitowanej w seulskim metrze sugestywnej reklamie telefonu alarmowego 111, służącego m.in. do zgłaszania domniemych szpiegów.

⁴⁵ „Spies seen in the movies look attractive, but ‘spies’ are terrifying. One should worship god but stay far away from ghosts. Grandmothers should be respected but in reality, they are expelled outside of the huge wave of praise for the young”, tłum. własne. Por.: Park Chan-kyong, *Ghosts, Spies and Grandmothers*, materiały prasowe, s. 7, http://archive.mediacityseoul.kr/2014/en/pressrelease_and_contact/ [dostęp: 17.07.2021].

Dyrektorką artystyczną tej edycji została Jessica Morgan, związana m.in. z londyńską Tate Gallery. Dla 10. edycji Gwangju Biennale za hasło przewodnie przyjęto *Burning Down the House*, co jest odwołaniem do tytułu utworu zespołu Talking Heads⁴⁷ i stanowi literalne nawiązanie w postaci rozbrzmiewającego w otwartej przestrzeni remiksu tego utworu, stworzonego przez DJ Joakima. Jednak szerszy kontekst widoczny jest w znaczeniach rytuałów przejścia, które często odwołują się do ognia – symbolicznej inicjacji otwierającej nowe etapy życia, ale także ostatecznej granicy między życiem a śmiercią, jaką jest proces kremacji ciała. Motyw ognia interpretowany jest też przez kuratorów wystawy jako iskra, będąca zarzewiem nowych wydarzeń. Ogień, niosący zarówno pożytek, jak i zniszczenie, oznaczający symboliczny proces przemiany i odrodzenia, pojawia się w wielu pracach. Wątek domu natomiast przywodzi na myśl pogląd Davida Morleya na zagadnienia tożsamości, i relacji międzyludzkich formowanych przez dom, jako niezwykle indywidualny punkt odniesienia, podobny w pewien sposób do organizmu⁴⁸. Tak można rozumieć wejście do jednej z kondygnacji galerii, które otwiera praca Piotra Ukińskiego *Untitled (Open Wide)* (2012). Jest to wielkoskalowa instalacja z tkaniny przypominająca wnętrze ludzkiego gardła, a w swojej formie bliska eksperymentom z tkaniną jako miękką rzeźbą, które niegdyś zapoczątkowała Magdalena Abakanowicz. Widzowie przechodzą przez tę formę, by następnie zanurzyć się we „wnętrznosciach” wystawy. Na wystawie zaprezentowano także wideo Cezarego Bodzianowskiego *X-fighting* (2014), pracę ułożoną trafnie w przestrzeni komunikacyjnej muzeum służącej przechodzeniu z jednej kondygnacji na drugą. Na ekranie widać usiłowanie przejścia przez jezdnię na pasach przy pomocy białej laski, którą bohater filmu kreśli kolejne kreski na jezdni, podobne do tych, jakimi oznacza się upływ kolejnych dni uwięzienia lub samotności.

Zarówno architektura całej wystawy, jak i poszczególne prace, wieloznacznie odnoszą się do struktury domu, rozumianego jako przestrzeń oswojona i bezpieczna, ale niekiedy także ograniczająca i wymagająca wysiłku, by się z niej wyzwolić. Ten ostatni aspekt widoczny jest zarówno w pracach powstałych specjalnie na Biennale, jak wideo Sehee Sarah Bark *Vanished Landscape* (2013), w którym płonie realistyczny obraz pejzażu, a zwęglone warstwy płótna, znikając, odsłaniają rzeczywisty krajobraz. Także ustawione wewnątrz muzeum i na jego dziedzińcu ogromne, czarne piece jako instalacja Sterling Ruby *Stoves* (2014) odnoszą się do wspomnienia

⁴⁷ David Byrne, lider Talking Heads, miał twierdzić, że inspiracją dlań był koncert zespołu Funkadelic, na którym publiczność podchwyciła hasło George’a Clintona „Burn Down the House!”. Zob.: J. Morgan, *Burning Down the House*, [w:] *Gwangju Biennale 2014. Burning Down the House*, red. J. Morgan, Gwangju 2014, s. 8.

⁴⁸ Zob.: D. Morley, *Przestrzeń domu: media, mobilność i tożsamość*, tłum. J. Mach, Warszawa 2011.

DUCHY, SZPIEDZY I OGIEŃ

dzieciństwa we wiejskim domu w Pensylwanii, działając na zmysły odwiedzających nie tylko skalą, ale i dominującym wokół nich silnym zapachem.

Do architektury przestrzeni prywatnej nawiązywała praca *2 38 E. 1st St.* (2014), w której Urs Fischer odtworzył wnętrze swego nowojorskiego mieszkania w formie labiryntu pokrytego fototapetą, imitującą poszczególne pomieszczenia. W tym metawnętrzu umieszczono prace innych artystów, jak fotografie japońskiej artystki Tomoko Yoneda z serii *Kimusa* (2009) nawiązujące również do wnętrza, jednak innego rodzaju. Te obrazy przedstawiają wnętrza budynku wzniesionego w Seulu w latach 30. XX w. podczas rządów japońskich, a później wykorzystywanego przez służby specjalne o nazwie Poansa. W budynku miały miejsce przesłuchania i tortury, prowadzone wobec podejrzanych o szpiegostwo na rzecz Korei Północnej. W latach 90. XX w. obiekt nazwano Kimusa i odcięto od świata zewnętrznego za pomocą rolet, zasłon i weneckich luster. Obrazy, które Yoneda zarejestrowała w budynku przedstawiają głównie okna i puste ściany, przez co odwołują się do mrocznej historii tego miejsca, choć od strony estetycznej są powściągliwe i neutralne.

Jedno z większych pomieszczeń wystawy gromadziło dziesiątki przedmiotów w gablotach, opatrzonych metryczkami z opisem powodu ich wyrzucenia na śmietnik. Są to niepotrzebne przedmioty, zgromadzone przez chińskiego artystę Jianyi Genga w projekcie *Useless* (2004). Praca korespondowała z projektem *Waste Not* (2005), autorstwa również chińskiej artystki Song Dong, która uporządkowała i przedstawiła 10 tysięcy przedmiotów ze swojego rodzinnego domu, od telewizorów po tubki pasty do zębów. Oba dzieła mówią o mechanizmach konsumpcji, krótkiej przydatności przedmiotów codziennego użytku i próżnym wysiłku ich gromadzenia czy nadawania wartości sentymentalnej. Podobną postawę widać w pracy koreańskiego artysty Wan Lee, który w instalacji *If Given a Chance, I Do Refuse It* (2012), zgromadził trzydzieści porzuconych przedmiotów, znalezionych w różnych punktach Seulu. Towarzyszą im monitory z obrazami miejsc, z których pochodzą znalezione rzeczy. Daleko bardziej ponurą wizję rzeczywistości, sprowadzonej do mechanizmów produkcji i rytuałów konsumpcji, przedstawiają prace, których autorem był malarz Tetsuya Ishida (1973–2005), tworzące obraz społeczeństwa tzw. „straconej dekady” w Japonii lat 90. XX wieku.

Film Akrama Zaatari, *Exploded Views* (2014), zawiera w tytule grę słowną z pojęciem rysunków montażowych, ale też odniesieniem

do eksplozji, mającym szczególne znaczenie w powojennym Libanie. Zaatari na plener filmu wybrał sztucznie zaprojektowaną przestrzeń w Bejrucie, mieście wciąż podlegającym odbudowie. Jest to obszar niekoherentnych fragmentów architektury, która służy celom testowym na potrzeby budownictwa. Poruszające się w niej nieco letargicznie postaci, komunikują się ze sobą nawzajem wyłącznie poprzez media elektroniczne, będąc całkowicie obojętnymi wobec otaczającej je przestrzeni. Ta degradacja znaczenia przestrzeni materialnej na rzecz elektronicznej jest jedną z cech życia codziennego, nie tylko w Korei Południowej, ale niemal na całym świecie.

Wystawa wychodzi także w przestrzeń publiczną przed galerią, nie tylko za sprawą prac dźwiękowych, ale także gigantycznego baneru z hiperrealistycznym wizerunkiem ośmiornicy, którego autorem jest Jeremy Deller. To nieco komiksowe przedstawienie dobrze odzwierciedla strategię twórcze tego artysty, sięgającego po środki wyrazu bliskie kulturze popularnej, a wybranie motywu ośmiornicy może odnosić się do wyobrażonej zemsty tego zwierzęcia na ludziach, w odniesieniu do menu lokalnych restauracji serwujących gościom żywą ośmiornicę. Jednocześnie praca oddziałuje zarówno na poziomie odniesień do kultury masowej, jak i krytyki instytucjonalnej, a sam artysta określa swoje działanie mianem „społecznego surrealizmu”, mówiąc o idei karnawału, jako wydarzenia odwracającego, na krótko, ustabilizowany porządek i pozwalającego inaczej spojrzeć na świat⁴⁹.

Niepozorne wobec efektownej pracy Dellera, szare kontenery będące częścią projektu Minouk Lim, a ustawione przed budynkiem goszczącym Gwangju Biennale, kryją w sobie doświadczenie traumy związanej z historią tego miasta i szerzej rozumianym, złożonym kontekstem historycznym, jaki jest udziałem mieszkańców podzielonej Korei. W kontenerach tych złożono szczątki ludzi, zamordowanych podczas wojny koreańskiej, a dokumentacja wideo wewnątrz galerii zapoznaje widzów z akcją, jaka została zorganizowana przez Minouk Lim w ramach projektu *Navigation ID. From X to A* (2014). Na otwarciu Biennale doszło do spotkania rodzin ofiar zarówno wojny koreańskiej, jak i matek ofiar masakry w Gwangju, będącej konsekwencją powstania, zapoczątkowanego przez protesty studenckie⁵⁰. Wszystkich uczestników spotkania łączy poczucie wykluczenia z uwagi na kontekst polityczny obu wydarzeń i bólu, jakiego doświadczyli wobec utraty swoich bliskich. Projekty Minouk Lim mają charakter performatywny i społeczny, często otwierając się na dialog międzypokoleniowy

⁴⁹ J. Deller, [w:] *Gwangju Biennale 2014. Burning Down the House*, red.

J. Morgan, *Gwangju 2014*, s. 15.

⁵⁰ Podczas Powstania w Gwangju, zwanego także Demokratycznym Powstaniem 18 Maja, w dniach 18–27 maja 1980, zginęło, według oficjalnych danych 200 osób, głównie protestujących studentów. Według danych nieoficjalnych ofiar było ponad 2000. Władze uznały protesty za inspirowane przez komunistów z Korei Północnej.

DUCHY, SZPIEDZY I OGIEŃ

i odwołując się do wciąż niezamkniętej historii koreańskiego konfliktu. Druga z jej prac, *Mr Eui Jin Chai and 1,000 Canes* (2014), gromadzi niedokończone, bambusowe laski, które stworzył inny artysta, Eui Jin Chai. Jako młody człowiek przeżył on masakrę w Mungyeong z 24 grudnia 1949, tracąc w niej swoich krewnych. Jego twórczość rzeźbiarska, a zwłaszcza produkowanie lasek z bambusa i korzeni drzew, miała być reakcją na traumę, której doświadczył. Do wydarzeń w Gwangju odnosi się także praca Young In Hong *5100: Pentagon* (2014)⁵¹. Artystka zgromadziła dokumentację fotograficzną z protestów, odtwarzając gesty i ruchy uczestników, by stworzyć rodzaj choreografii dla przygotowanego performance'u.

Główną nagrodę Biennale otrzymała performerka Lee Bul, której indywidualna wystawa odbywała się równocześnie w Muzeum Narodowym w Seulu. Zaprezentowano m.in. „miękkie rzeźby”, czyli obiekty-kostiumy, których używała podczas swoich akcji, a także dokumentację filmową poświęconą jej sztuce performance, angażującą ciało do granic fizycznej wytrzymałości oraz testującą społeczne ograniczenia obyczajowe.

Tłó, które pojawia się jako tapeta w całej przestrzeni architektury wystawy jest również pracą, autorstwa kolektywu El Ultimo Grito, który tworzą Roberto Feo i Rosario Hurtado. Gęsty raster oddziałuje na wzrok widzów z bliska, a widziany z dystansu przybiera kształt ciemnych kłębow dymu. W ten sposób tło wzmacnia znaczenie innych prac, takich jak *Lost and Found* (2012), którego autorką jest pakistańska artystka Huma Mulji, przedstawiająca antro- i zoomorficzną jednocześnie postać pokrytą owłosioną skórą i przypominającą nabrzmiałe wskutek procesów rozkładu martwe ciało. Praca odnosić się ma do wciąż odnajdywanych, zarówno w Pakistanie, jak i w innych, niebezpiecznych miejscach świata, anonimowych, nierozpoznanych zwłok.

Do nieczytelności oraz zatarcia funkcji nawiązuje Camille Henrot w pracy *Augmented Objects* (2010), w ramach której artystka pokryła gliną i smołą 36 używanych przedmiotów. Natomiast do procesu zacierania się znaczeń prowadzącego do niepamięci, odwołuje się praca Suknam Yun w instalacji z 1996 roku, poświęconej popularnej, koreańskiej tancerce Choi Seung-hee (1911–1969). Zyskała ona sławę w Korei, Chinach i Japonii w latach 30. XX w., jednak została zapomniana po tym, jak przeniosła się do Korei Północnej, gdzie później zaginęła w nieznanach okolicznościach. Podwójne wyparcie jej osoby ze zbiorowej pamięci:

⁵¹ W niektórych zapisach tego tytułu zamiast słowa „Pentagon” pojawia się graficzny symbol pięciokąta.



poprzez zapomnienie i zniknięcie, stanowi rodzaj metafory dla wielu złożonych zagadnień, których dotyczy wystawa w ramach Gwangju Biennale.

Wracając na potrzeby podsumowania do myśli Bourriauda, należy pamiętać o sprzecznościach zawartych w formule wystawy tak przekrojowej i prezentującej problematykę wielokulturową. Bourriaud zauważa bowiem, że często „prowadzi to do postrzegania niezachodnich artystów jako gości, których się grzecznie traktuje, ale nie są oni pełnoprawnymi aktorami na międzynarodowej scenie. [...] Ten tak zwany »szacunek dla innego« generuje rodzaj odwróconego kolonializmu”⁵². Warto zastanowić się, czy nasz odbiór sceny sztuki koreańskiej również nie zawiera elementów owego odwróconego kolonializmu i krytycznie podejść do przywiezionych ze sobą stereotypów i uprzedzeń. Wówczas okazać się może, że duchy przeszłości, szpiegostwo, którego synonimem stała się dziś elektroniczna dystopia orwellowska i postaci starych kobiet, podtrzymujących pamięć w tradycji mówionej – składają się na problematykę uniwersalną, nie tylko azjatycką, w której rozpoznawaniu pomagają nam sztuka.

⁵² Tłum. własne.
Por.: N. Bourriaud,
The Radicant..., dz. cyt.,
s. 27.

W POLU TURINGA CZY W POLU DUCHAMPA?

W POLU TURINGA CZY W POLU DUCHAMPA?

Festiwal art+bits 2015, organizacja: Instytucja Kultury Katowice – Miasto Ogrodów, Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach, Medialab Katowice, Netizens Digital Innovation House, 13-15.11.2015

Trzecia edycja Festiwalu art+bits zorganizowana w Katowicach była wspólnym przedsięwzięciem kilku instytucji. Na potrzeby wystawy, warsztatów i paneli dyskusyjnych, przestrzeni swego nowego budynku użyczyła katowicka Akademia Sztuk Pięknych, a organizacją od strony merytorycznej i technicznej zajęły się: Instytucja Kultury Katowice–Miasto Ogrodów, Medialab Katowice oraz Netizens Digital Innovation House. Program wydarzenia obejmował pięć tematycznych bloków dotyczących: cyfrowej przestrzeni publicznej, wizualizacji danych, kultury hakowania, designu spekulatywnego oraz zagadnienia klasyczności sztuki nowych mediów. Jako prelegenci wystąpili twórcy zaangażowani bezpośrednio w najbardziej aktualne praktyki z zakresu kreatywnej inżynierii, projektowania interaktywnych interfejsów oraz badania przemian kultury cyfrowej.

Jednym z pierwszych wydarzeń festiwalu był panel dyskusyjny, związany z promocją książki *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, która ukazała się nakładem Medialabu Katowice. Ta antologia tekstów pod redakcją Piotra Zawojskiego, gromadzi opisy dwudziestu pięciu dzieł, zaliczanych do sztuki interaktywnej, elektronicznej i medialnej, wybranych przez autorki i autorów zajmujących się naukowo tą właśnie problematyką. Wśród wybranych dzieł znalazły się przykłady z zakresu sztuki wideo, instalacji dźwiękowych, sztuki generatywnej, przedsięwzięć z pogranicza świata wirtualnego i materialnego (*mixed reality*), poezji elektronicznej, projektów internetowych oraz odtworzeń

(re-enactments) zrealizowanych w Second Life®. Kryterium doboru stanowiła klasyczna, a zatem nieprzemijająca wartość, jaką niosą opisane projekty. Walorem publikacji jest nie tylko wskazanie i zgromadzenie wartościowych przykładów z zakresu działań zazwyczaj eksperymentalnych, wciąż marginalizowanych z punktu widzenia szerszego nurtu świata sztuki, a zwłaszcza niedostrzeganych przez rynek sztuki. Istotne jest także to, że książka ukazała się nie tylko w nakładzie papierowym, ale jest od momentu premiery dostępna elektronicznie, z możliwością rozszerzenia zawartych w niej informacji o odsyłacze; zwłaszcza autorski wybór trzech innych ważnych dzieł czyni z tej antologii projekt hipermedialny. Podczas moderowanego przez Piotra Zawojkiego panelu dyskusyjnego, w którym wzięli udział współautorzy książki: Piotr Celiński, Ryszard W. Kluszczyński, Sidey Myoo oraz autorka tego tekstu, zastanawiano się nad statusem sztuki nowych mediów we współczesnej kulturze. Podczas, gdy aktywne użytkowanie nowych mediów stało się nie tylko udziałem wszystkich uczestników kultury, ale stanowi niedostrzegalną już część życia codziennego, nie można powiedzieć tego samego o sztukach medialnych. Narażone na zapomnienie z powodu szybko starzejącej się technologii, zbyt niszowe dla kolekcjonerów i niepoddające się konserwacji bez kontrowersji wynikających z ich formy, dzieła sztuki elektronicznej, wydają się wciąż zamknięte w „polu Turinga”, nie mając wstępu do „pola Duchampa”, jak to niegdyś zauważył Lev Manovich wyznaczając te dwa obszary w sztuce XX wieku⁵³. Ten pierwszy (*Turing land*) był matecznikiem sztuki nowych mediów podążającej za rozwojem technologii i do niego się przyczyniającej, charakteryzującej się też powagą i pozbawioną ironii prostolinijnością. Drugi obszar (*Duchamp land*) miał być źródłem sztuki postkonceptualnej, często autoironicznej, o dużej złożoności przekazu. We wzmiankowanym tekście Manovich pisał także o strefie buforowej, jaką stanowią festiwale sztuki nowych mediów, gromadzące publiczność zainteresowaną kulturą komputerową i kulturą „po prostu”. Jak z takiej perspektywy można spojrzeć na art+bits?

Pierwszego dnia festiwalu odbył się wernisaż wystawy, zaaranżowanej po części w przestrzeni otwartej, ale także rozproszonej w różnych partiach nowego budynku Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Zaprezentowano kilkanaście prac, dla których wspólnym mianownikiem była łączność między sztuką a technologiami, często traktowana jako pretekst do stawiania krytycznych pytań. Tak było w przypadku projektu kolektywu

⁵³ Zob.: L. Manovich, *The Death of Computer Art*, Rhizome, 22.10.1996, <http://rhizome.org/discuss/view/28877/> [dostęp: 18.07.2021].

Superflux *Open Informant* (2013), który powstał w oparciu o tzw. technologie „do noszenia” (*wearable technologies*) oraz w odniesieniu do problemu sieciowej inwigilacji. Wyodrębnione z prywatnych wiadomości słowa kluczowe, mające z założenia niewinne intencje, ale uznawane za niebezpieczne poprzez wyrwanie z kontekstu, uwidaczniane były na niewielkiego formatu panelu, który – wedle projektantów – można było nosić na ubraniu, wzmacniając tym samym jeszcze bardziej i tak przymusową transparentność.

Wystawa obejmowała kilka obszarów tematycznych, a prócz wspomnianego stawiania pytań poprzez technologię, były to: „projektowanie przyszłości”, „przypadek i kalkulacja”, „bit jako tworzywo” oraz „inna optyka”. Zaprezentowano nie tylko projekty związane z najnowszymi technikami, stąd obecność prac Ryszarda Winiarskiego, w przypadku którego pokazano obraz *Gra 10x10, przebieg logiczny* (1977), akcentując obecną w jego twórczości aleatoryczność a także kamień litograficzny, służący artyście do wykonywania odbitek. Natomiast instalacja Zimouna, *50 prepared dc-motors, filler wire 1.0 mm* (2009), wymagała odrębnej przestrzeni z uwagi na szum, który wywołują drgające struny, nie tylko rysujące w przestrzeni, ale także pozostawiające wyraźny ślad na powierzchni tła.

Impulsem do powstania prac Morehshin Allahyari, artystki pochodzącej z Iranu, lecz od 2007 roku działającej w Stanach Zjednoczonych, *Material Speculation: ISIS*, były zniszczenia, jakich dokonali islamscy ikonoklaści wobec zasobów muzealnych na terenach, które zbrojnie opanowali. Zapisy wideo pokazujące niszczone przez bojowników ISIS asyryjskie dzieła sztuki: antropomorficzne rzeźby, w tym lamassu oraz reliefy, obiegły internet niejednokrotnie. Na wystawie zaprezentowano jedną z prac Allahyari z cyklu *Król Uthal*, niewielkiego formatu rzeźbę, wykonaną z transparentnego tworzywa, za pomocą drukarki 3D. Wewnątrz korpusu figurki umieszczona jest karta pamięci, przeznaczona dla przyszłych odbiorców. Powstaje oczywiście pytanie o dostępność tej formy zapisu danych w przyszłości, jednak jak wyjaśnia sama artystka z filmie dokumentalnym towarzyszącym prezentacji pracy, istotą jest wskazanie na konieczność powielania treści, jako sposobu na uniknięcie zagrożeń dla cennych dóbr kultury. Parametry potrzebne do wydrukowania obiektów mają być rozpowszechniane na zasadzie otwartego dostępu, podobnie jak dane historyczne i muzealne dotyczące poszczególnych artefaktów.

Zaprezentowane prace były po części powiązane z prelekcjami – tak było w przypadku projektów wywodzących się z nurtu designu spekulatywnego, czyli filmu *Drone Aviary* brytyjskiej grupy Superflux, czy nieco tricksterskich instalacji autorstwa Simone’a Rebaudengo. Ten włoski artysta i konstruktor, obecnie pracujący w Szanghaju, realizuje swoje, często interaktywne projekty w oparciu o kreatywną inżynierię z elementami humorystycznymi. W pracy *Addicted Toasters*, wykorzystując elektronikę przeprogramował tostery, tworząc z nich instalację, w której wydają się reagować wzajemnie na swoją obecność, domagając się kromek chleba. Urządzenia te przygotowane zostały w ramach projektu *Addicted Products*, który obejmował także swoiste badanie socjologiczne; tostery udostępniano tylko tym osobom, które złożyły specjalne podanie i uzasadniły swoją prośbę, a niewłaściwa „opieka” nad urządzeniem kończyła się przekazaniem go innemu użytkownikowi. Projekt *Ethical Things* polegał na zbudowaniu interaktywnego wentylatora z wbudowaną płytą Arduino. Urządzenie ma autonomicznie decydować, na którą z minimum dwu osób do wyboru, skieruje strumień powietrza z wentylatora. Działa jednak w oparciu o przesłanki wysoce idiosynkratyczne, co powoduje, że obiektywizm doboru kryteriów i wiarygodność danych budzą wątpliwości widza. Najpierw użytkownik ustala wstępne parametry takie, jak swoje wykształcenie czy światopogląd religijny, wybierając je za pomocą pokręteł na obudowie urządzenia. Następnie wentylator wysyła zapytanie do serwisu Mechanical Turk, otrzymując odpowiedź, której nadawca znajdować się może, na przykład, w Kathmandu i której treść zależy wyłącznie od jego subiektywnej decyzji. Co ciekawe, sama konstrukcja wentylatora i jego reaktywny charakter nasuwają skojarzenie z projektem SAM (*Sound Activated Mobile*) Edwarda Ihnatowicza, artysty zaliczanego do grona klasyków nowych mediów⁵⁴.

Część programu festiwalowego dotyczyła także problematyki będącej przedmiotem badań Medialabu Katowice⁵⁵. Szersza perspektywa zagadnień związanych z miastem zaprojektowanym jako inteligentne (tzw. *smart city*), wynikające z tego projekty utopijne, działania wspólnototwórcze o charakterze technologii obywatelskich oraz dystopijne zagrożenia – wszystko to pojawiło się w wykładzie Dietmara Offenhübera. Działania lokalne obecne były we wspólnej inicjatywie Koduj dla Polski oraz Fundacji ePaństwo, w ramach której odbyła się debata *Hakuj śląski transport!* Wątek hakingu powrócił także w panelach dyskusyjnych, nie tylko tym poświęconym kulturze hakowania, ale

⁵⁴ Zob.: R. Bomba, *Senster* (1970) Edward Ihnatowicz, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Katowice 2015, s. 21–27, <https://medialabkatowice.eu/projekty/klasyczne-dzieła-sztuki-nowych-mediow/> [dostęp: 18.07.2021].

⁵⁵ Por.: *Metody badania i odkrywania miasta oparte na danych*, red. K. Piekarski, Katowice 2015.

także w odniesieniu do designu spekulatywnego. Twórcy działający w tym obszarze dobrze łączą techniczne umiejętności ze zdolnością do stawiania krytycznych pytań oraz skłonnością do niepokornej subwersji. Współcześnie mianem hakowania określa się wiele działań mających na celu inne niż stereotypowe rozwiązywanie codziennych problemów, a metafora ta wynika także z coraz silniejszego oddziaływania terminologii, wypracowanej przez kulturę komputerową, na życie codzienne. Co ciekawe, zmianie uległa też prawdopodobnie idea hakera; od mitycznego samotnika działającego w duchu DIY (*Do It Yourself* – zrób to sam) do działania w grupie, zgodnie z bardziej współczesną zasadą DIWY (*Do It With Others* – zrób to z innymi). Jedną z form takiego działania jest udostępnianie treści i dzielenie się wiedzą z zakresu przydatnych rozwiązań technologicznych, wytrącających uczestników kultury z konsumenckiej inercji i pozwalających biernym dotąd użytkownikom stawiać się – nawet w małym stopniu i na skalę dnia codziennego – aktywistami.

Formą popularyzacji wiedzy w duchu kultury dzielenia się (*sharing culture*), były m.in. warsztaty dotyczące: analogowych algorytmów (prowadzone przez Stefanie Posavec), dotykowych instalacji rozproszonych (prowadzenie: Szymon Kaliski), czy pracy z wirtualnymi goglami typu Oculus Rift pod kierunkiem Aleksandra Cabana. Przeprowadzono także, skierowane do uczestników najmłodszych, warsztaty *Pierwsze styki z elektroniką*. Dzięki Urszuli Mitas młodzi eksperymenci mogli zapoznać się z przewodzącymi dotyk płytkami typu Bare Conductive i nauczyć się, jak je twórczo wykorzystywać.

Sobotni panel na temat hakowania jako praktyk kulturowych otworzył wykład Régine Debatty; kuratorki, krytyczki sztuki i blogerki prowadzącej we-make-money-not-art.com, zaproszonej przez warszawski Instytut Adama Mickiewicza. W prezentacji *Hacking for the Age of Planned Obsolescence* Debatty przedstawiła współczesne działania o charakterze krytycznym, kontekstualizowane jako praktyka twórcza, stawiając pytanie o to, czy hakowanie jest jeszcze związane z technologią, czy raczej oznacza postawę artystyczną. Niklas Roy, który przedstawia się jako „wynalazca rzeczy bezużytecznych” opisał swoje doświadczenia zarówno z generatywnymi i robotycznymi instalacjami, które projektuje, a także większe przedsięwzięcie, w ramach którego „zhakował” organizowaną w 2009 roku przez festiwal Ars Electronica wystawę *80+1: Eine Weltreise*. Na potrzeby tej wystawy, Roy stworzył i konsekwentnie doprowadził

do finału projektu, postać fikcyjnej afrykańskiej aktywistki, Melissy Fatoumata Touré, w której wiarygodność uwierzyli organizatorzy austriackiego festiwalu.

Jednym z prelegentów był także Raphaël de Courville – artysta, który współpracował przez pewien czas z niemieckim Graffiti Research Lab, związany z ART+COM Studios, parający się kreatywnym kodowaniem, autor instalacji kinetycznych powstających przy wykorzystaniu mediów elektronicznych i analogowych. W panelu zaprezentowano także twórczość szwajcarskiego duetu dwojga polskich twórców działających jako Drzacz & Suchy, a zajmujących się działaniami na pograniczu sztuki kinetycznej, optyki, fizyki, matematyki, czemu sprzyja ich wykształcenie w zakresie zarówno architektury, jak też informatyki. Drzacz & Suchy pracują z obiektami kinetycznymi, wykorzystując ich właściwości optyczne, posługując się m.in. drukarkami 3D, używają hologramów oraz badają zjawisko transformacji Fouriera. Równie inspirujące i nowatorskie obszary eksploruje polski kolektyw panGenerator, reprezentowany przez Jakuba Koźniewskiego, który wystąpił w panelu na temat designu spekulatywnego.

Za pomocą kamery z salą kinową katowickiej ASP połączył się Lev Manovich, przedstawiając aktualny stan badań zespołu badawczego, którym kieruje w ramach Software Studies Initiative. Kontynuacją tej tematyki, ale też i kontrapunktem dla prezentacji Manovicha był wykład Moritza Stefanera, który współpracował uprzednio z Manovichem, poświęcony dekonstrukcji wizualizacji danych zawartych w projekcie *selfiecity*. Wątek wizualizacji danych i nowych narracji związanych z kulturą obrazowania, ale także formami dystrybucji wiedzy, obecny był m.in. w panelu, w którym wzięli udział, prócz Stefanera, Stefanie Posavec oraz Stephan Thiel i Steffen Fiedler (Studio NAND). Sobotni wieczór zakończył performance Michała Szoty *Jedna z możliwych dróg* z muzyką Edgara Bąka oraz koncert Sculpture (Dan Hayhurst i Reuben Sutherland).

Paradoksalnie, wydaje się, że współcześnie, po wielu latach współistnienia sztuki pozostającej w orbicie Turinga z tą, która wynika z dialogu z myślą Duchampa, taka „strefa interfejsu” wciąż wymaga specjalnych warunków. Pomimo korzystania na co dzień z mnogości aplikacji, używania produktów wyrafinowanego designu, otoczenia interaktywnymi komunikatami, wciąż jeszcze potrzebujemy dyskursywnego kontekstu dla uzasadnienia obecności technologii w sztuce. Dlatego właśnie konwergencja

sztuki, projektowania i technologii dokonująca się za sprawą festiwalu art+bits, jest tak potrzebna. Kluczowe znaczenie ma także miejsce owego styku jako wspomnianej strefy buforowej, ponieważ może się nim stać nowocześnie pojmowana uczelnia artystyczna jako miejsce spotkania tradycji sztuk pięknych ze swobodą intelektualnej przygody oraz niepokornego etosu, który był obecny na długo przedtem, zanim haking zaczął być „cool”.

SZTUKA W OBRONIE ŚWIATA

SZTUKA W OBRONIE ŚWIATA

⁵⁶ Problematyka użytkowania wiedzy także do problematycznego pojęcia użytkownika oraz wątpliwości, jakie na temat autonomii użytkowników wyrażała Olia Lialina. Zarówno w swym wykładzie *What Was The User?* wygłoszonym w ramach Transmediale w 2013 roku, jak i w tekście o autonomii „użytkowników Turinga”, Lialina podkreślała interpasyność użytkowników oraz ich uwikłanie w schematy konsumpcyjne. Przywoływała propozycję terminologiczną Dona Normana, by zamiast „użytkownicy” (*users*) mówić „ludzie” (*people*). Jednak, jak sama zauważa „ludzie nie pozostali długo ludźmi” – propozycja ta nie przyjęła się, być może z uwagi na jej zbytnią ogólność, być może też ze względu na konotacje polityczne. Por.: O. Lialina, *Turing Complete User*, [w:] *Contemporary*

Robiąc użytek. Życie w epoce postartystycznej,
19.02-1.05.2016, Muzeum Sztuki Nowoczesnej
w Warszawie. Kuratorzy: Sebastian Cichocki
i Kuba Szreder

Wystawa *Robiąc użytek* jest prezentacją wielowątkową, lecz koncepcyjnie konsekwentną i wymagającą dla jej odczytania dotarcia do treści o charakterze odsyłaczy powiązanych z terminami kluczowymi, które opracowali jej kuratorzy, odwołując się do myśli kanadyjskiego teoretyka Stephena Wrighta. W podtytule wystawy pojawia się natomiast odwołanie do poglądów Jerzego Ludwińskiego ukształtowanych pod koniec lat 60. XX wieku. Ich zestawienie ze współczesnymi poglądami Wrighta na temat znaczeń użytkowania jest interesujące i charakterystyczne dla dzisiejszego odczytywania historycznych, wydawałoby się stanowisk, odrzucającego progresywizm⁵⁶. Idąc tym tropem, kuratorzy wystawy wyróżniają trzy podstawowe osie znaczeniowe, jak: „próby podważania granic instytucji sztuki” (w tym obalanie tzw. gmachów pojęciowych), „migracja artystów z pola sztuki do innych obszarów rzeczywistości” oraz „tworzenie nowych środowisk instytucjonalnych, poza obrębem tradycyjnego obiegu”⁵⁷. Jak zaznaczają również w opisie wystawy: „Sztuka obecna jest w wielu obszarach rzeczywistości [...] życie przenika charakterystyczna dla sztuki wrażliwość, konceptualny naddatek, myślenie formą czy też niekończące się gry z polityczną i ekonomiczną wyobraźnią: polityczną, ekonomiczną czy naukową”⁵⁸.

Pół wieku temu Jerzy Ludwiński dostrzegał w historii sztuki dwa podstawowe nurty: pierwszy o charakterze autodestruktywnym, drugi – bardziej konstruktywny (reprezentowany przez kierunki w sztuce takie, jak minimal art, czy sztuka kinetyczna). O ile dla

Home Computing, 2012, <http://contemporary-home-computing.org/turing-complete-user/> [dostęp: 19.07.2021] oraz O. Lialina, *What Was The User?* [w:] transmediale13, <https://archive.transmediale.de/content/presentation-by-olia-lialina-what-was-the-user> [dostęp: 19.07.2021].

⁵⁷ Ze strony Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, <http://makinguse.artmuseum.pl/> [dostęp: 16.03.2016].

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Por.: *Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014.

⁶⁰ Być może nawiązując do koncepcji Nicka Montforta z Massachusetts Institute of Technology, który proponuje stosowanie raportu technicznego jako zwężonej formy wypowiedzi na gruncie nauk humanistycznych. Por.: N. Montfort, *Beyond the Journal and the Blog. The Technical Report for Communication in the Humanities*, „Amodern” 1, 2013, <http://amodern.net/article/beyond-the-journal-and-the-blog-the-technical-report-for-communication-in-the-humanities/> [dostęp: 19.07.2021].

⁶¹ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej*, [w:] tegoż, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań-Wrocław, 2009, s. 59.

⁶² Tamże, s. 65.

nurtu pierwszego za ruch niejako założycielski uznawał on dadaizm, a za ukoronowanie – konceptualizm, to definiowanie drugiego można dzisiaj rozumieć inaczej, niż to proponował Ludwiński. Zapewne bardziej konstruktywne byłoby dziś nie produkowanie obiektów i ich wystawianie, lecz samo działanie. To zresztą mogłoby doprowadzić do pogodzenia sprzeczności między tymi tendencjami, bowiem wówczas sztuka może być destruktywna wobec dzieła jako materialnego artefaktu, lecz wysoce konstruktywna w sensie skuteczności jej oddziaływania⁵⁹.

Sami kuratorzy wystawy wprowadzają dla opisu eksponatów, niebędących zawsze jednoznacznie dziełami sztuki, pojęcie „raportów”, mających w sposób neutralny i pozbawiony estetyzującej maski ukazywać stan rzeczy⁶⁰. Oprócz tej zmiany terminologii warto zwrócić raz jeszcze uwagę na strukturę koncepcyjną wystawy. Formuła odsyłaczy do zewnętrznych źródeł i wystawy jako struktury opartej na wiedzy, widoczna jest także w doborze obiektów na wystawę i sposobie ich prezentacji (gabloty, diagramy, schematy). Niekiedy nie są to „oryginalne” dzieła sztuki, a jedynie ich dokumentacje, fotografie (projekt eksperymentalnej osady na pustyni według Andrei Zittel), pomniejszone kopie (płat wirnika wieży wiatrowej kolektywu Liberate Tate), czy też obiekty wykonane na zamówienie Muzeum na potrzeby wystawy (namalowany przez Paulinę Włostowską portret Luthera Blisseta), czy wykonany przez Olę Micińską rzeźbiarski wizerunek Świętego Prekariusza. Ten nieco „roboczy” status ukazuje dystans, jaki zachowują kuratorzy wystawy wobec efektownych prezentacji sztuki utrzymanych w duchu tzw. *artertainment*. Zbieżne jest to także z myślą Jerzego Ludwińskiego, który za pierwszą z cech określających sztukę niemożliwą uznawał właśnie „kompletną dewaluację oryginału oraz [...] własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę”⁶¹. Nie faworyzując estetycznego waloru wystaw, Cichocki i Szreder zwracają uwagę na wymiar intelektualny zaprezentowanych, jak chciałby może Ludwiński, „faktów artystycznych”⁶². Jest to zresztą cecha charakterystyczna dla współczesnych wystaw doby postkryzysowej – te obdarzone intelektualnym potencjałem prezentują często dzieła skromne od strony wizualnej, lecz wartościowe, gdy chodzi o siłę dyskursywną. To podejście zgodne byłoby z siódmą cechą oktalogu sztuki niemożliwej Ludwińskiego, którą miało być „przeniesienie punktu ciężkości ze sfery strukturalnej – przestrzennej lub czasowej – dzieła sztuki na sferę pojęciową, na koncepcję oraz idee”⁶³.

SZTUKA W OBRONIE ŚWIATA

Powstaje oczywiście pytanie, czy sztuka zaprezentowana na wystawie wpisuje się w definicję sztuki niemożliwej uktą przez tego autora, a także, czy powrót do postaw tak redukujących element sztuki w swym aktywizmie, że niemal pozytywistycznych, nie przypomina kontrkulturowej utopii przełomu lat 60./70. XX wieku. Na jej porażki i niedostatki wskazywał jeszcze w latach 90. Piotr Piotrowski, zadając pytanie o aktywistyczny potencjał wolny od pierwotnej naiwności⁶⁴.

Jednak potwierdzeniem trafności tego kuratorskiego doboru są decyzje podejmowane niemal równocześnie w zakresie prestiżowych nagród świata sztuki. Ubiegłoroczna nagroda Turnera została przyznana brytyjskiemu kolektywowi Assemble, którego członkowie parają się m.in. architekturą, socjologią, psychologią, ale także ciesielstwem i miejskim ogrodnictwem – wszystko to mieści się jednak w sferze sztuki, choćby z tego najprostszego powodu, że właśnie w świecie sztuki (*artworld*) zostało wyróżnione. Postawa oparta na działaniu (*make*) w formie pracy u podstaw jest popularna także poza polem sztuki, ale tym samym przyczynia się do coraz większej nieodróżnialności tego pola od różnych innych pól życia codziennego, w których modne jest majsterkowanie, twórczy recykling (zwany często hakingiem) i ekologiczna samowystarczalność. Podstawowy tego rodzaju etos zakłada potrzebę dzielenia się i tworzenia wspólnot trwalszych, niż „roje”, których pojawienie się prognozował ponad dekadę temu Eugene Thacker⁶⁵.

Coraz wyraźniej też widać, jak odrębne znaczenie zaczyna mieć architektura – wiele z najciekawszych współcześnie artystycznych przedsięwzięć oferujących „rozszerzone” (*expanded*) spojrzenie na sztukę, to działania podejmowane właśnie przez architektów. Nie chodzi jednak o projektowanie budynków czy wnętrz, ale o inny sposób myślenia, oparty na szerszym oglądzie rzeczywistości i dostrzeganiu w niej tego, co umyka uwadze innych. Na przykład artyści z Center for Land Use Interpretation przyglądają się zmianom w pejzażu polegającym na upodabnianiu przestrzeni natury do sterylnych i zamkniętych centrów handlowych. Istotne są także nurty architektury intencjonalnej, czy spekulatywnej, dostrzegalne w niektórych zaprezentowanych „raportach”.

O ile więc dzieło, stając się raportem, przestaje być eksponatem wystawowym decyzją kuratora, o tyle może także przestać nim być z uwagi na niespełnianie formalnych kryteriów. Takie pytanie o kryteria decydujące o statusie dzieła sztuki i jego selekcji w ramach dążenia do współczesnego Salonu pojawia

⁶³ Tamże, s. 61.

⁶⁴ Zob.: P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996, s. 73–95.

⁶⁵ E. Thacker, *Networks, Swarms, Multitudes*, „CTheory”, 18.05.2004 <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422> [dostęp: 10.03.2016].



się w działaniach Salvage Art Institute, czego przykładem jest zniszczony, realistyczny obraz olejny na płótnie, *La Mois Alexandre'a Dubuissona* (1850), po uszkodzeniu (mającym, w nomenklaturze ubezpieczeniowej, wymiar szkody całkowitej) będący specymenem SAI 0016. Dzieło sztuki znika zatem z oficjalnego obiegu, zyskując nieoczekiwaną wartość kulturową za sprawą patainstytucji sztuki.

W książce *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, znaleźć można także (późniejszą niż tytułowy tekst) rozmowę z Jerzym Ludwińskim, przeprowadzoną przez Grzegorza Dziamskiego i Jarosława Kozłowskiego⁶⁶. Mówi on w niej nie tylko o utożsamianiu sztuki z życiem za sprawą eksplozji jej modeli, ale także „o implozji właśnie, o zapadaniu się sztuki do wewnątrz”⁶⁷. Nie wydaje się jednak, by była to jednoznacznie kondycja upadku. Ludwiński bowiem, już w roku 1970 zwracał uwagę na paradoks: „Im mniejsze pole do działania dla sztuki, tym większa jej ekspansja na dziedziny pozornie zwycięskie”⁶⁸. Można to postrzegać jako analogię do taktycznego działania „na terytorium innego”, jak to określił Michela de Certeau⁶⁹. Przykładem działania o charakterze krytycznym przeprowadzonego na takim właśnie obcym terytorium jest taktyka zastosowana w projekcie dotyczącym amerykańskiego serialu *Homeland* przez Arabian Street Artists we współpracy z Hebą Amin. Ten „artystyczny wirus”, by użyć określenia Jacka Zydorowicza⁷⁰, infekuje niekiedy także przestrzeń rzeczywistą, jak w przypadku kolektywu Reverend Billy & the Stop Shopping Choir. Twarzą tej grupy jest „wielebny Billy”, parodiujący kiczowato natchnionych i nadekspresyjnych telewizyjnych kaznodziejów, charakterystycznych dla amerykańskiej kultury popularnej. Jednocześnie, za sprawą ujawniania obłudy kultury konsumpcyjnej, ma on, na przykład, zakaz wstępu do sieci kawiarni Starbucks. Na wystawie zaprezentowano film dokumentujący egzorcyzm odprawiony w siedzibie firmy Monsanto w Kalifornii w październiku 2015 roku. Patronem tego rodzaju „wcieleniowych” działań wydaje się Luther Blissett – modelowa figura w typie multipli (*multiple name*), o czym pisał Stewart Home⁷¹. Pseudonim Blissetta przez lata przybierali różni artyści i grupy – do najbardziej znanych należą Eva i Franco Mattes. Nic dziwnego więc, że portret (a właściwie wyobrażony wizerunek) Blissetta został także włączony do wystawy.

Kolektywy tego rodzaju często działają w całkowitym podziemiu, jak francuska grupa UX (L'Urban eXperiment), o której stało się głośno w roku 2007 po naprawie „niewidzialną ręką” zegara na wieży paryskiego Panteonu. Mogący być bohaterami filmów Jeuneta i Caro, artyści i zarazem miejscy partyzanci, od lat pozostają

⁶⁶ *Aspekty teraźniejszości. W rozmowie z Jerzym Ludwińskim udział biorą Grzegorz Dziamski i Jarosław Kozłowski, [w:] Sztuka w epoce postartystycznej... dz. cyt., s. 265–276.*

⁶⁷ Tamże, s. 270.

⁶⁸ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej... dz. cyt., s. 62.*

⁶⁹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel–Jańczuk, Kraków 2008, s. 37.

⁷⁰ Zob.: J. Zydorowicz, *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.

⁷¹ S. Home, *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1993, s. 74–75.

w konspiracji, podejmując działania celowe, związane z dosłownie i w przenośni rozumianymi paryskimi podziemiami.

Charakterystyczna jest także mimikra instytucjonalna, widoczna w nazwach wielu kolektywów, mieniających się instytutami, muzeami czy centrami, a działających dokładnie w opozycji wobec biurokratycznych i skostniałych schematów. Pozostawanie w opozycji nie oznacza jednak zawsze stosowanie odmiennych środków; niekiedy artyści także, jakby w ramach swobodnego „włoskiego strajku”, aplikują biurokratyczny, czy technokratyczny sposób działania do swoich subwersywnych celów. Wszystkie te patainstytucje korzystają więc z przechwyconej „powagi urzędu”: od działań mających na celu wykup długów celem uwolnienia zadłużonych (Rolling Jubilee Fund) przez oficjalną zmianę nazwiska (Janez Janša + Janez Janša + Janez Janša), aż po propozycję budowy mostu z Afryki do Europy (Zentrum für Politische Schönheit). Instytut Modelowych Narodów przypomina o istnieniu alternatywnych formacji patapaństwowych, od Sealand (1967) przez NSK State (1991) do współczesnych mikronatwowych utopii. Bliskie utopii, choć przecież realnie działające są także specyficzne metamuzea funkcjonujące w duchu krytyki instytucjonalnej, takie jak Museum of American Art z Berlina, czy niezwykle ciekawe, w kontekście meandrów polskiej historii i w efekcie także kultury, Muzeum Społeczne Krzysztofa Żwirblisa. Krytyka instytucji widoczna jest w projekcie dotyczącym budowy filii Muzeum Guggenheima w Abu Dhabi. Pedro Lasch w pracy *52 Weeks of Gulf Labor* (2013) wskazuje na wyzysk robotników wznoszących tę luksusową świątynię sztuki.

Przywoływana we wstępie autorstwa Sebastiana Cichockiego, napisanym do polskiego przekładu książki Wrighta, Tania Bruguera, tworzy także, podobnie jak Ludwiński, oktalog cech sztuki czasów użytkowania. W czwartym punkcie zaznacza, że sztuka ta „może być wdrożona i funkcjonować w realnych sytuacjach”⁷². Wright pisał także, że „robienie użytku” jest możliwe za sprawą „zmiany funkcji przeoczonych terminów i trybów użycia, które działają w cieniu nowoczesnej kultury eksperckiej”⁷³. Natomiast Jerzy Ludwiński w przytaczanej powyżej rozmowie dzieli się obserwacją, że oto: „sztuka wcale nie stara się zmienić świata, lecz przeciwnie, bierze świat w obronę”⁷⁴. Tego rodzaju próby można dostrzec także w projektach składających się na wystawę. Na przykład, dosłowne działanie dla lokalnej społeczności mające wymiar jej ochrony przed ekonomiczną kolonizacją, udokumentowane jest w doświadczeniach Petera von Tiesenhausena. To, co było charakterystyczne dla aktywizmu lat 90., (grup takich, jak The Yes Men, ®™ark czy etoy),

⁷² T. Bruguera, *Museum of Arte Útil*, cyt. za: S. Cichocki, *Stephen Wright. „W stronę leksykonu użytkowania”, „Format P” #9, 2014, s. 5.* Cytat z Bruguery prawdopodobnie w tłumaczeniu S. Cichockiego. Por.: <https://www.art-util.org/studies/museum-of-arte-util/> [dostęp: 18.07.2021].

⁷³ S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, „Format P” #9, 2014, s. 15.

⁷⁴ *Aspekty teraźniejszości... dz. cyt. s. 271.*

czyli przechwytywanie korporacyjnej estetyki w celu krytycznego *détournement*, dziś ma nieco inny wymiar, ponieważ linia podziału między strategiami i taktykami przebiega już nieco inaczej. Jak zauważał Lev Manovich, komentując myśl Michela de Certeau, współcześnie strategie i taktyki zamieniają się miejscami⁷⁵. Przykładem tego są nowoczesne „przyjazne” korporacje, interfejsy, formy reklamy i sposoby zwiększania konsumpcji.

Niektóre działania niosą bardzo konkretny pożytek, jak prace Shigeru Bana, japońskiego architekta, który od lat 80. projektuje i wdraża architekturę z papieru. Na wystawie pokazano system przepierzeń wykonywanych z tekturowych tub, przydatnych dla zapewnienia prywatności ludziom ewakuowanym z terenów dotkniętych kataklizmem takim, jak np. lawiny błotne w rejonie Hiroshimy w 2014 roku. Inne obiekty, jak „łapacze mgieł”, przeznaczone dla społeczności zamieszkujących obszary chilijskiej pustyni Atacama, które zaprojektował Carlos Espinosa Arancibia, mają doczekać się w ramach warszawskiej wystawy wdrożenia w duchu „zrób to sam”, w ramach warsztatów. Optymistyczne scenariusze przypominające o niewesołych realiach proponuje Greenpeace Polska, prezentując projekty pięciu fikcyjnych okładek prasowych poczytnych magazynów ilustrowanych, mających mówić o rozwiązywaniu światowych problemów ekologicznych. Inicjatywy integrujące lokalne społeczności podejmowane są przez grupy takie, jak brytyjska Company w projekcie *Drink Family* (2015), który pozwala przypomnieć i utrwalić domowe sposoby produkowania napojów z roślin dostępnych na obszarze dzisiejszego Londynu.

Wymiar rzeczywistej pomocy obecny jest w znanym projekcie Electronic Disturbance Theater, która to grupa, wraz z b.a.n.g lab, przygotowała przy użyciu zhakowanych telefonów, *Ponadgraniczny przyrząd imigranta* (2009), mogący niekiedy uratować życie ludziom przekradającym się do Stanów Zjednoczonych przez granicę z Meksykiem. Bardziej aktualne problemy, jak trwająca hekatomba uciekinierów z Afryki i ogarniętych wojną krajów arabskich, opisuje projekt grupy Forensic Architecture i SITU Research *Liquid Traces: The Left-to-Die Boat Case* (2012), polegający m.in. na przebadaniu trasy łodzi pełnej pasażerów pozostawionych na pewną śmierć na Morzu Śródziemnym w marcu 2011 roku.

Robiąc użytek, wraz z dwiema pozostałymi wystawami zaprezentowanymi w tym samym czasie w MSN: *Po co wojny są na świecie. Sztuka współczesnych outsiderów*⁷⁶ oraz *Chleb i różę. Artyści wobec podziałów klasowych*⁷⁷, ma stanowić trzy ostatnie

SZTUKA W OBRONIE ŚWIATA

prezentacje tego muzeum w pawilonie Emilia. Historia ekspozycji w tym budynku wpisuje się w często spotykany przebieg wydarzeń w świecie sztuki, gdy do przestrzeni oczekującej na przemianę, wkracza instytucja sztuki, rekontekstualizując ją i pozwalając na twórczą debatę wokół miejsc dla kultury w przestrzeni miasta. Architektura modernistycznego pawilonu wydaje się nader właściwym miejscem dla tego rodzaju trzech, powiązanych ze sobą wystaw. Ich wzajemne odsyłacze widać nie tylko z powodu przejrzystości wnętrza budowli i możliwości jednoczesnego ogarnięcia wzrokiem kilku kondygnacji. Także za sprawą prac, takich, jak czekoladowe kopie rzeźb wykonywanych przez robotników zatrudnionych na kongijskich plantacjach kakaowca, a stowarzyszonych w Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) w ramach projektu przeprowadzonego przez Renzo Martensa z Institute of Human Activities (IHA). Wystawione na parterze pawilonu, stanowiąc część wystawy *Chleb i różę*, mają jednocześnie łączność z wystawą *Robiąc użytek*. Dzięki tym pracom, jak wyjaśnia Martens, nie zarabiając dostatecznie wiele, by się utrzymać ze swej pracy na plantacjach, twórcy tych rzeźb, jak Djonga Bismar, czy Manenga Kibwila, mogą zaistnieć (i także zarabiać) w świecie sztuki.

W ramach wystawy dostrzec można bowiem kilka wyraźnych warstw problemowych, z których najbardziej wyraźna jest ta dotycząca problemu pracy, tak zarobkowej, jak i artystycznej (subwersywne „rezydencje” w miejscu pracy inicjowane przez kolektyw At Work) oraz pracy jako formy aktywności socjopolitycznej. Konsekwencją tego są wątki kryzysu ekonomicznego, jako „nowej normalności” i wynikającej zeń powszechnej socjoekonomicznej kondycji prekariatnej. Stąd właśnie włączona do wystawy figura Świętego Prekariusza (San Precario), odwołująca się do protestów społecznych, ogniskujących w tej postaci problem bytowej niepewności czasów kryzysu.

Do pytania o równoległe światy pracy artystycznej i zarobkowej odwołuje się projekt Adriana Kolarczyka, polegający, między innymi, na postawieniu ważnego pytania o wartość akademickiej edukacji w zakresie sztuk pięknych. Artysta czyni to poprzez obronę dyplomu będącego jednocześnie egzaminem zawodowym w zakresie spawalnictwa, działając tym samym w skali 1:1, zgodnie z postulatem przywoływanego przez kuratorów wystawy Stephena Wrighta. Nie mniej istotne są kwestie skuteczności oddziaływania aktywizmu oraz języka, jakim nie-tylko-artyści posługują się w swych działaniach. Istotną zasadą działania

⁷⁵ L. Manovich, *The Practice Of Everyday (Media) Life*, 10.03.2008, <http://manovich.net> [dostęp: 18.07.2021].

⁷⁶ Kuratorkami wystawy były Katarzyna Karwańska i Zofia Płoska.

⁷⁷ Wystawę kuratorowali Łukasz Ronduda i Natalia Sielewicz przy współpracy kuratorskiej Jana Sowy.

„użytkowego” jest jego otwartość, transparentność i potencjał dzielenia się (*shareability*). Przywołuje to skojarzenie z pojęciem dobra wspólnego (*commons*). Otwarta może być nawet tożsamość artysty, nie tylko Luthera Blisseta jako modelu dla artystycznych multipli, ale jak np. Ludovic Chemarin® – będąca jednocześnie towarem, marką, fasadą na sprzedaż, co udowadniają Damien Beguet i Nicolas Ledoux.

Ludwiński, definiując sztukę niemożliwą, za ostatnią z jej ośmiu cech uznał „próbę wyjścia artystów z układu tradycyjnie określanego jako układ artystyczny”⁷⁸. To właśnie czynią artyści tacy, jak grupa Assemble, (deklaratywnie odrzucająca przynależność do sfery sztuki) czy, na przykład, zaprezentowana na warszawskiej wystawie inicjatywa „dzikiego handlu” (lokalnymi artykułami spożywczymi przewożonymi za sprawą prywatnie ustanawianych kontaktów), czyli Feral Trade wraz z Kate Rich. Nie chodzi zatem o życie po sztuce, lecz o realia sztuki w erze nie tyle postartystycznej, co postartystowskiej. Z jej paradoksami, polegającymi na odradzaniu się skompromitowanych, wydawałoby się mitów, dotyczących statusu artysty, wartości dzieła i udziału publiczności.

Jerzy Ludwiński, zapowiadając epokę postartystyczną, pisał: „Jakkolwiek ilość artystów ciągle się zwiększa, i to w tempie przyspieszonym, jest rzeczą oczywistą, że epoka, w której żyjemy, nie jest epoką sztuki. Są dziedziny, których rozwój jest o wiele szybszy i to one właśnie nadają ton współczesnej cywilizacji. Mam na myśli naukę i technikę. Dwie najbardziej podstawowe funkcje sztuki – funkcja poznawcza i funkcja kreacyjna – zostały poważnie podważone; pierwsza – przez naukę, druga – przez technikę”⁷⁹. Jest to trafne spostrzeżenie, które mogłoby być dziś w całości aktualne. Za „zwiększenie ilości” twórców (nie zawsze jednak artystów) oraz za wypieranie sztuki z jej dotychczasowych obszarów i zmiany jej funkcji, odpowiada przede wszystkim globalna kultura sieciowa. A zatem, czy sztuka doby postartystycznej miałaby iść dalej jeszcze w swym postzależnościowym radykalizmie, niż inne współczesne nurty, których nazwy opatruje się przedrostkiem „post-”? Jest tak zapewne dlatego, że dziś „post-” nie oznacza już stanu obwieszczanego końca, lecz raczej to, co definiując postmedializm rozumiemy jako stan umysłu pozostającego pod wpływem mediów elektronicznych. Nie są to jednak wykluczające się wzajemnie sprzeczności. Jako widzowie, pozostający w życiu codziennym pod wpływem hegemonii społecznościowych mediów zmieniających także nasze „realne” relacje, przybywamy na tego rodzaju wystawy, by odnaleźć inspiracje dla

⁷⁸ J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej...* dz. cyt., s. 59-62.

⁷⁹ Tamże, s. 62.

wyjścia poza interpasyny, społecznościowy schemat. Nie należy przecież zapominać, że wystawa, co wyraźnie zaznaczone w jej tytule, jest poświęcona tyleż sztuce, co życiu.

NIEWYLOGOWANI

NIEWYLOGOWANI

Cały czas w pracy / All the Time at Work,
BWA w Tarnowie, 14.04-15.05.2016. Kurator:
Romuald Demidenko

Zorganizowana w tarnowskim BWA wystawa *Cały czas w pracy* jest częścią przedsięwzięcia badawczego na temat automatyzacji i produkcji sztuki realizowanego przez newartcenter.info w Wilnie wraz z centrum sztuki i edukacji Rupert⁸⁰. Na wystawie zaprezentowano kilkanaście dzieł, które pomimo różnorodności technik spaja podejmowana problematyka dotycząca kulturowych przewartościowań w pojmowaniu tego, czym jest praca. Nie chodzi tu jednak o ekonomiczne aspekty pracy zarobkowej ani też o pojęcie pracy w odniesieniu do dzieła sztuki, niezależnie od tego, czy jest ono produktem, czy projektem. Osią problemową wystawy jest więc raczej kondycja ludzka w epoce postmedialnej, a więc takiej, w której życie codzienne regulowane jest zasadami nieustannego sieciowego konetywizmu. Skutkuje to zarówno większą swobodą w planowaniu rozkładu dnia, jak i utrudnieniem rozróżnienia między czasem pracy a czasem od niej wolnym. Jak pisze w tekście wprowadzającym do teoretycznych założeń wystawy jej kurator, Romuald Demidenko: „strumień powiadomień, który wyświetlają urządzenia, z których korzystamy, prowokuje nas do kontynuowania nieskończonych zadań również w czasie wolnym. Dostęp do sieci i aplikacje uwalniają nas od konieczności fizycznego kontaktu z innymi, ale generują też nowe zachowania i przyzwyczajenia, skutkując nieustającym pozostawaniem w gotowości”⁸¹. Interesujące jest także, że koncepcja wystawiennicza opiera się na rezygnacji z typowych dla ekspozycji w warunkach *white cube’u* tabliczek z opisami dzieł. Zostały one zastąpione ikonkami w duchu

⁸⁰ *Vilnius at Work*, [w:] <http://www.newartcenter.info/vilnius.html> [dostęp: 19.07.2021].

⁸¹ R. Demidenko, [wstęp bez tytułu], [w:] *Cały czas w pracy*, Tarnów 2016, s. 4.

popularnych w kulturze sieciowej *emojis*, które odsyłają do opisów w przewodniku po wystawie.

Problematyka pracy dotyczy więc nie tylko relacji zarobkowej, ale także szerzej – zaangażowania kreatywnych sił czy nawet sposobu na życie, którego wartość obrosła mitami podtrzymywanymi przez przysłowia i obiegowe poglądy. W dobie ekonomii uwagi praca zawodowa zaczyna stapać się z innymi obszarami życia codziennego, takimi jak rozrywka, życie rodzinne i towarzyskie, uczestnictwo w kulturze, a nawet bardziej elementarne składowe znanej piramidy potrzeb Masłowa. To osmotyczne przenikanie wydaje się mieć swój początek w tzw. „ideologii kalifornijskiej”, która wytworzyła się w Dolinie Krzemowej jeszcze w latach 70. XX wieku, w firmach założonych przez ludzi wyrosłych z hippisowskiej kontrkultury. Przeplatanie pracy z przyjemnością, pasujące do nieustającego kalifornijskiego lata, miało sprzyjać poprawie wydajności za sprawą większych możliwości zrelaksowanych pracowników. Tego rodzaju synergia miała stanowić odmianę od twardego podziału na 8 godzin snu, pracy i odpoczynku epoki industrialnej. Stąd wywodzi się polityka wielkich firm, eksponujących współcześnie swoje przyjazne oblicze i nie czyniących rozróżnienia między powagą pracy a niefrasobliwością wypoczynku. Tyle teoria, ale jest jeszcze praktyka codziennego życia związana z rywalizacją, konkurencją, drażnieniem ambicji, czyli zakazanym dziś właściwie pojęciem wyścigu szczurów. To określenie, jako zbyt dosadne, zostało zapomniane i wyparte, podobnie jak popularne przed około ćwierćwieczem pojęcie *yuppie*, mające charakteryzować młodego, dynamicznego człowieka sukcesu⁸². Jak na te warunki reagują artystki i artyści, którzy po opuszczeniu murów uczelni artystycznych konfrontują się z realiami świata sztuki, systemu artystycznego, problemami rynku sztuki i środowiskową konkurencją? Dobór kuratorski wskazuje na przedstawiciel(k)i w większości młodego pokolenia, dla których prekariałna niepewność i meandry zawodowej mobilności są już nową normalnością.

Zacieranie granic między pracą a rozrywką charakterystyczne jest dla postmedialnej współczesności, która ukształtowana została pod wpływem kryteriów pochodzących ze świata mediów społecznościowych. Na ekranach smartfonów przeplatają się obrazy i komunikaty odwołujące się do obowiązków i przyjemności, a w dotrzymaniu obietnic mają pomagać usługowe aplikacje. Niepisana reguła zdawania ciągłej relacji ze swego życia (*lifelogging*), nawet ze szczegółami natury biologicznej (puls,

⁸² W krzywym zwierciadle mógłby być to Patrick Bateman, psychopatyczny bohater książki Breta Eastona Ellisa *American Psycho* (1991).

NIEMYLOGOWANI

wydajność sportowa, długość snu), powoduje, że – tak jak w aplikacjach – nigdy nie można się wylogować. Wylogowanie jest tylko pozornym uwolnieniem – skutkuje frustracją i koniecznością nadrobienia tego, co nas ominęło. Jeśli dodać do tego narzuconą przez społecznościowe platformy, zwłaszcza Facebook i Instagram, konieczność przedstawiania innym własnego życia w atrakcyjnych, starannie stylizowanych i z kuratorską dbałością dobieganych obrazach, okazuje się, że spektakl nie ma końca. Trwa on zwłaszcza wtedy, gdy jego aktorami są samozatrudnieni, pracownicy sektora kultury, artyści (w których doświadczeniu zawodowym konieczność autoprezentacji jest kluczowa) oraz wszyscy ci, których zawodową sytuację można określić mianem prekariałnej. Fotografie na tle, fotografie z właściwymi osobami, fotografie gęsto otagowane, by przykuć maksimum uwagi i przyciągnąć widzów, którzy będą podążać (*follow*) za atrakcyjną treścią – wszystko to wydaje się nakładać na świat sztuki (*artworld*) format przeniesiony z rzeczywistości, w której najważniejsze jest, aby zostać (i pozostać) celebrytą. Klisze celebrytizmu oraz pozorna heterarchia sieciowego konektywizmu wymuszają ostrą konkurencję w walce o uwagę w dobie jej ekonomii (*attention economy*). Jeżeli więc ekonomia uwagi, w której stawką jest zdobycie kapitału społecznego, nie może istnieć bez wsparcia mediów społecznościowych, to obraz świata sztuki, z którego nie należy się wylogowywać, można uznać za dopełniony.

Czy jednak tak rozumiana praca jest ziszczonym koszmarem, przebrany dla niepoznaki za lukrowany świat retuszowanych cyfrowo obrazów? Czy wprost przeciwnie – nieostra granica między pracą zawodową a czasem wolnym daje poczucie wolności od korporacyjnych standardów? Tutaj ujawnia się także sprzeczność opisywana niegdyś przez Wolfganga Welscha jako przejście – wskutek nadmiernej estetyzacji rzeczywistości – do zubożenia, czyli anestetyzacji⁸³. Estetyzacja we współczesnym kontekście wiąże się jednak nie – jak mogłoby się wydawać – z estetyką korporacyjną, lecz raczej ze stylizowanym i wciąż podtrzymywanym przez społecznościowe uczestnictwo wizerunkiem jednostki, której tożsamość zawsze jest konstruowana i podlega błyskawicznej zbiorowej ocenie. Takie rozumienie pracy – jako innej formy spędzania czasu wolnego – wyklucza dotychczasowe, wartościujące podziały w obrębie pracy – na przykład różnicę między właściwą pracą artystyczną a zarobkową chałturą⁸⁴. W świecie, w którym polerowanie sieciowej tożsamości jest równoznaczne z podtrzymywaniem wiarygodnego

⁸³ Zob.: W. Welsch, *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guczańska, Kraków 2005.

⁸⁴ O tym rozróżnieniu mówił Tomasz Żalusiński w wykładzie otwartym *Sztuka i ekonomia polityczna chałtury*, wygłoszonym w Galerii Aula Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu 10 kwietnia 2014. Por.: T. Żalusiński, *Kwiekułik and the Political Economy of the Potboiler*, „Third Text”, vol. 42, nr 4, 2018, s. 392–411.



wizerunku, koniecznego by pozostawać „cały czas w pracy”, nie ma miejsca na chałturę. Tak odczytywać można przekaz pracy Ghislaina Amara *Social Impact Lab Frankfurt* (2016). Jest to instalacja z pokazem slajdów, będąca „wynikiem pracy zleconej”, polegającej na wykonaniu sesji zdjęciowej w przestrzeni coworkingu we Frankfurcie nad Menem. Kilkaset fotografii wykonanych przez artystę na potrzeby tego zlecenia wpisuje się w estetyczne reguły wynikające z konwencji przedstawiania takiej przestrzeni jako przyjaznej, wspólnototwórczej i wyzwalaającej kreatywny potencjał. Jednocześnie zaprezentowanie tych samych fotografii w obiegu sztuki zmienia ich znaczenie, choć niczego nie zmienia w ich treści. Także sposób prezentacji – pokaz slajdów – wpisuje się w format charakterystyczny dla reguł pracy zawodowej. Projekt Amara wydaje się unieważniać wartościującą różnicę między pracą artystyczną a zarobkową chałturą – funkcjonuje w obu semantycznych przestrzeniach, nie wymagając kompromisu.

Cezary Poniatowski w pracy *Kunst und Musik*, przybierającej, co dla niego nietypowe, formę wydruku na płótnie, oprócz tytułowego tekstu przedstawia wizerunki postaci, których kształty mogą przywołać na myśl twórczość fowistów lub wczesne obrazy Kandinsky'ego. Tytuł obrazu wzmacnia to skojarzenie, przypominając o zapomnianych dziś kryteriach estetycznych opartych na poszukiwaniu wspólnego, niemal synestetycznego języka dla obu dziedzin. Jednak, o czym przekonuje opis pracy, „Cezary Poniatowski wykorzystuje graficzny język bliski memom i typowym dla »internetów« obrazom znalezionym”⁸⁵. Kalejdoskopowe formy oscylują między wyrafinowaniem kształtów teatru cieni a przestarzałą, lecz dziś wskrzeszaną za sprawą technonostalgiej estetyką zbioru clipartów. Sąsiadująca z obrazem Poniatowskiego fotografia *Pochylona woda* (1995), której autorem jest Attila Csörgő, to minimalistyczny wizerunek dwu szklanek wypełnionych w połowie wodą, której ukośna powierzchnia nie jest zgodna z regułami grawitacji. Jak można przeczytać w opisie, „praca prezentuje możliwość istnienia alternatywnego porządku”⁸⁶, co zgodne jest z nieco ironizującym podejściem artysty do logiki naukowego obiektywizmu i kryteriów decydujących o wartości dzieła sztuki.

Podobieństwo między sztuką a rzeczywistością oraz – obecne w filozofii od czasów greckiego antyku – pytanie o walory użytkowe i potencjał estetyczny przedmiotu są obecne w pracy Jana Domicza *Parrot Stand* (2015). Tytuł sugeruje przeskalowany element ptasiej klatki, podczas gdy forma zachęca do haptycznego

⁸⁵ Cezary Poniatowski, [w:] *Cały czas w pracy*, Tarnów 2016, s. 50.

⁸⁶ Attila Csörgő, [w:] *Cały czas w pracy...* dz. cyt., s. 28.

NIEMYLOGOWANI

⁸⁷ Zagadnienie to interesuje wielu współczesnych artystów z uwagi na pytania o autorstwo (Aaron Koblin, *The Sheep Market*), a także kwestie etyczne i wolny wybór (Simone Rebau-dengo, *Ethical Things*).

⁸⁸ Odwołanie do wczesnych, eufemistycznych określeń dla eksperymentów z komputerami, odmawiających im jeszcze prawa do miana sztuki, co odzwierciedla tytuł jednej z pierwszych wystaw: *Computer Generated Pictures* (Howard Wise Gallery, Nowy Jork, 1965).

odbioru – dotyku, uchwytu, podparcia. Mówi także o oddzieleniu, podobnie jak praca zrealizowana w biurowcu Japan Tower we Frankfurcie nad Menem, udokumentowana fotograficznie jako *Awangarda w biurze* (2015). Nawiązując do konsekwencji gestu Edwarda Krasińskiego, ingerującego w przestrzeń za pomocą przyklejanej na stałej wysokości 130 cm niebieskiej taśmy, Domicz wybiera taśmę czerwoną (*red tape*), adekwatną do estetyki korporacyjnej, umieszczając ją o 15 cm niżej.

Oszczędny estetycznie dyptyk dwu monochromatycznych, abstrakcyjnych grafik to praca Agnieszki Kurant i Johna Menicka *Linia produkcyjna* (2016). Odwołuje się ona do problemu ekonomicznej eksploatacji, obecnego w formule pracy o charakterze crowdsourcingu za sprawą Mechanical Turk⁸⁷. Artyści zlecili wykonanie pracy podwykonawcom, którzy za narysowanie linii prostej otrzymać mieli równowartość 25 amerykańskich centów, co stanowić ma wynagrodzenie godziwe w ekonomicznych realiach krajów, z których się wywodzą. Następnie wszystkie te odcinki zostały scalone za pomocą przygotowanego w tym celu przez artystów programu, składając się na jeden rysunek. Praca przypominać może wczesne eksperymenty Very Molnár z rysunkiem ploterowym, w którym artystka (zainspirowana ręcznie pisanymi listami od swej pozostawionej na Węgrzech rodziny) imitowała ekspresję ręcznego pisma za pomocą rysunku „generowanego komputerowo”⁸⁸. Jednak podczas gdy Molnár poruszała problem dehumanizacji u zarania epoki komputerów, kiedy to obawiano się, że ich obecność w kulturze przyczyni się do utraty człowieczeństwa, praca Kurant i Menicka powraca do zagadnienia dehumanizacji od nieoczekiwanej strony. Być może niezrozumiałe dla zleceniobiorców zadania z kręgu „problemów pierwszego świata” są przez nich wykonywane bez kwestionowania ich sensu, przypominając o ukrytym w wielu produktach i przedsięwzięciach neokolonialnym wyzysku. Zbliżony problem dostrzec można w pracy Beaty Wilczek *Wszystko znika, a nawet więcej zostaje* (2016), gdy przywołuje ona motyw kwiatu bawełny – rośliny, której wszelkie walory estetyczne zostały unieważnione przez jej użytkową wartość. W filmie wyświetlanym w przestrzeni wprowadzającej do całości wystawy pojawiają się – monochromatyczne i niekiedy też negatywowe – obrazy dotyczące współczesnego obiegu dóbr, w tym luksusowych: sceny z pokazów mody czy kompozycje z motywem arkuszy banknotów. Niejako rewersem tej pracy jest instalacja widoczna po drugiej stronie ściany, z draperią i kwiatami bawełny.

W przestrzeni wystawy dominuje praca Aleksandry Wasilkowskiej *De Labore Solis* (2016), będąca makietą obiektu o charakterze *site-specific*. Zbudowana w skali 1:20 forma odwołuje się do założeń projektu domu pracy twórczej w Parku Strzeleckim, otaczającym tarnowskie BWA. Tytuł jednak i sama idea zaczerpnięte są z „traktatu filozoficznego *Utopie udokumentowane – De Labore Solis, epifenomeny umysłu* architekta i wizjonera Jana Głuszaka, tworzącego w Tarnowie w latach sześćdziesiątych. Zafascynowany dokonującym się postępem technologicznym, literaturą sci-fi Stanisława Lema, Jezusem i organizacją społeczną owadów”⁸⁹, był on projektantem wielu obiektów mających zapewniać optymalną synergię między naturą a kulturą. Sposób prezentacji makiety i forma obrotowej wieży pozwalającej korzystać „z pracy słońca” przypominać może o losach podobnych utopii – *Pomnika Trzeciej Międzynarodówki* Władimira Tatlina czy *Pałacu Encyklopedycznego* Marino Auritiego. Niekiedy legendarne, częściej jednak zapomniane, nie zafunkcjonowałyby przecież w intertekstualnej, ponadczasowej świadomości, gdyby nie ów aspekt zapomnienia oraz możliwość ich odkrywania i rewalidacji obecnych w nich motywów.

Przeciwwagą dla efektywności pracy jest stan odpoczynku, którego idea w czasach kultury konsumpcyjnej bywa wypaczana przez traktowanie go zadaniowo. Tę ambiwalencję dostrzec można u Anny Marii Łuczak, która w instalacji *Creative Zen* (2016) konstruuje przestrzeń mającą odwoływać się do technik osiągania relaksu przed ekranem przy pomocy łatwo dostępnych porad, obrazów i dźwięków. Powierzchnia ekranu, do której przykuty jest wzrok pracownika, może szybko zmienić się ze strefy pracy w strefę (mającego wywołać przyływ wydajności) wypoczynku. Ciało pozostaje jednak wciąż unieruchomione i zdyscyplinowane za sprawą medialnych rygorów. Artystka ujmując w ten sposób we wspólną refleksję doświadczenia wszystkich, „którzy spędzają swój czas w towarzystwie urządzeń”⁹⁰, nie będąc w stanie wprowadzić rozgraniczenia między pracą a czasem wolnym.

Dlatego zapewne w kompozycji *Bez tytułu* (Kawa) z serii *Disassemblage* (2008–2016), autorstwa pochodzącego z Nowej Zelandii Daniela Malone’a, obecny jest motyw zapisu tego, co stanowi efekt codziennego „krzątactwa”, by przypomnieć termin Jolanty Brach-Czajny. Autorka *Szczeliny istnienia* zauważała przecież trafnie: „Skoro nasze istnienie przebiega głównie w doświadczeniu potocznym, pośród czynności zwykłych, to odmawiając im znaczenia, unieważniamy się sami. A przecież tego

⁸⁹ Aleksandra Wasilkowska, [w:] *Cały czas w pracy...* dz. cyt., s. 60.

⁹⁰ Anna Maria Łuczak, [w:] *Cały czas w pracy...* dz. cyt., s. 40.

NIEMYLOGOWANI

⁹¹ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999, s. 57.

⁹² Por.: Z. Bauman, *Globalizacja*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2000.

⁹³ Panel *All Play And No Work: The Quantified Us* w ramach transmediale 15 CAPTURE ALL odbył się 30.01.2015. W rozmowie wzięli udział: Mark Butler, Daphne Dragona, Paolo Ruffino i Jennifer Whitson. Tytuł panelu to parafraza zdania obsesyjnie powtarzanego przez bohatera *Lśnienia* Stanleya Kubricka: „All work and no play makes Jack a dull boy”. Zob.: <https://archive.transmediale.de/content/all-play-and-no-work-the-quantified-us> [dostęp: 19.07.2021].

nie chcemy. Zatem trzeba bez uprzedzeń, ale i bez przedwczesnych nadziei chłodno rozpatrzeć się w codzienności”⁹¹. Tak też czyni Malone, kolekcjonując ślady pozostawione na papierze przez pozostałości po kawie: drobinę mielonego ziarna, tłuszcz i gradienty smug przypominających lawowany rysunek sangwinę. Te niepozorne ślady mówią o upływie czasu, zacierając różnicę między stymulowaną dzięki kofeinie fazą kreatywności a wewnętrzną udręką towarzyszącą prokrastynacji.

Tymek Borowski, artysta uważany za reprezentanta „zwrotu infograficznego” we współczesnej sztuce, prezentuje wideo *Seed* (2016). Prezentacji na ekranie towarzyszą notatki artysty związane z doświadczaniem natury jako przestrzeni nieuregulowanej, ale sprzyjającej wyzwoleniu kreatywności. Współczesna architektura wewnątrz przeznaczonych na pracę zalicza się raczej – mimo nierzadkiego estetycznego wyrafinowania – do korporacyjnych, zunifikowanych nie-miejsc. Brak w nich alogiczności natury, pozwalającej dryfować swobodnej myśli, co sprzyja jednak ostatecznie pracowniczej wydajności. Amorficzne kształty pęczkujące na ekranie w rozdzielczości 4K przypominać mogą ożywione formy z obrazów Yves’a Tanguya, działając jednocześnie hipnotyzująco na percepcję widzów.

Natomiast Gregor Różański, którego praca *Wymóg mobilności* (*Żyd Wieczny Tułacz*) z 2016 roku wyeksponowana została w oddzielnym pomieszczeniu, jedynej w ramach wystawy przestrzeni doświetlonej dziennym światłem, odwołał się do kondycji prekariatnej. Jej symbolem ma być łatwa w pielęgnacji i adaptacji do różnych warunków roślina doniczkowa – trzykrotka (pasiatka). Ustawione na nieodpakowanym z fabrycznej folii stole rośliny przypominać mają o paradoksie mobilności: kondycja opisywana jeszcze niedawno przez Zygmunta Baumana jako mająca walor swobody⁹², dziś okazuje się być naznaczona prekariatną niepewnością.

Przemyślenia wynikające z wystawy w tarnowskim BWA wpisują się w debatę, której wątki obecne były także podczas berlińskiego festiwalu transmediale w 2015 roku. Zorganizowany wówczas panel *All Play And No Work: The Quantified Us* zgromadził czworo dyskutantów, którzy podjęli temat zamiany miejsc pracy i rozrywki w świecie, w którym warci jesteśmy tyle, co produkowane przez nas dane⁹³. Tytułowa policzalność sprzyja szybkiemu oszacowaniu wartości społecznego kapitału, uzależnionego od „lajków” oraz innych form responsywnej promocji. Istotna była zwłaszcza

owa mimikra, do której dochodzi przy konieczności ciągłego podtrzymywania iluzji lekkości, zabawy, rozrywki podczas – *de facto* – pozostawania cały czas w pracy. Podtrzymywanie to dokonuje się przez reklamy, które wpływają na obrazy kreowane prywatnie przez użytkowników. Estetyka stwarzanych obrazów – przechwytywana przez świat reklamy – powraca do użytkowników, zataczając koło. Ta właśnie iluzja leży u podstaw społecznościowego spektaklu. Analogiczna cyrkulacja zachodzi na poziomie relacji społecznych, które coraz częściej zamieniają się w społecznościowe za sprawą formatowania realnych zachowań pod wpływem społecznościowego *savoir-vivre'u*. Nieustanna medializacja życia prywatnego i zawodowego zamienia je w symulakrum, do którego utrwalania konieczne są gadżety, określony kod kulturowy oraz napędzana ciągłą koniecznością społecznej akceptacji konsumpcja. Czy zatem można się wylogować? Jeszcze nie teraz.

„DZISIEJSZE CZASY”

„DZISIEJSZE CZASY”

⁹⁴W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986, s. 14. Dzisiejsze Czasy można także skojarzyć z polskim przekładem tytułu filmu Charlie’go Chaplina *Modern Times* (1936).

⁹⁵W Dzisiejszych Czasach [zapis wielkimi literami za Gombrowiczem] za kryterium profesjonalizmu uznaje się bardziej wszechstronność i elastyczność (tzw. kreatywność), niż wieloetapowo zdobywaną specjalizację; ta ostatnia jest mało spektakularna.

⁹⁶W doborze artystek i artystów zaproszonych do udziału w wystawie widać też praktykę wzajemnego „linkowania” (metafora kulturowa bliższa Sieci 1.0), czy „tagowania” (metafora doby Sieci 2.0). Na przykład, w nowojorskim Triennale *Surround Audience* (2015) kuratorowanym przez Ryana Trecartina i Lauren Cornell w The New Museum, DIS brali udział jako artyści. W ramach 9. Biennale Berlińskiego role się odwracają: Trecartin jest zaproszonym do udziału artystą.

⁹⁷Por.: S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992.

9. Biennale Sztuki Współczesnej w Berlinie
The Present in Drag, 04.06-18.09.2016.
Kuratorzy: DIS (Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso, David Toro)

„Nie jestem ja na tyle szalonym, żebym w Dzisiejszych Czasach co mniemał albo i nie mniemał”⁹⁴

Witold Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*

9. Berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej to wystawa, której tematyczną osią jest pozornie neutralna relacja z teraźniejszością pozostającą wciąż stanie mimikry, jakby „w przebraniu” (*in drag*). Nie oferuje wielkich narracji i nie prezentuje wyróżniających się dzieł, jest natomiast interesująca jako całościowy i wielowątkowy projekt. To dlatego, że Biennale jest wystawą niezwykle spójną koncepcyjnie, a za całokształt tej koncepcji odpowiadają DIS, czyli nowojorska, wielozadaniowa supergrupa, którą tworzą Lauren Boyle, Solomon Chase, Marco Roso i David Toro. Debiutują oni jako kuratorzy, ale (co wydaje się typowe dla zmiennych realiów ekonomicznej współczesności) jest to tylko jedno z ich możliwych zawodowych wcieleni; za sukcesem w danej dziedzinie nie musi podążać kontynuacja, a raczej kolejne przebranzowanie⁹⁵. Dlatego być może DIS kuratorują tę wystawę tak, jakby realizowali własny projekt artystyczny za pomocą dzieł tworzonych przez innych⁹⁶. W rezultacie, w kontekście wymowy całej wystawy i wytwarzanych przy jej pomocy kontekstów, zdecydowanie to oni „kradną show”. Przy okazji „kradną” też „ideę sztuki nowoczesnej” (by sparafrazować słynny tytuł książki Serge’a Guibaulta)⁹⁷; za sprawą swej kuratorskiej pozycji gromadzą bowiem głównie swój własny kapitał społeczny zgodnie z dominującą obecnie formułą

ekonomii uwagi. W ten sposób nieoczekiwanie realizują postulat Nicolasa Bourriauda, znanego nie tylko jako autora koncepcji estetyki relacyjnej, przy pomocy której można by podjąć próbę analizy tegorocznej edycji Biennale. Bourriaud pisał bowiem m.in. o postprodukowaniu sztuki poprzez „zajmowanie [dosłownie: zamieszkiwanie – przyp. E.W.] form”, robienie użytku z obrazów, a także wykorzystywanie społeczeństwa jako „katalogu form”⁹⁸. Wszystkie te sposoby działania dostrzec można w praktyce kuratorskiej DIS, choć nie odwołują się oni bezpośrednio do inspiracji myślą francuskiego teoretyka sztuki relacyjnej.

Jeżeli zatem kuratorzy z DIS zakładają, jak można by powiedzieć za Bourriaudem, „zamieszkiwanie form”, to ich formą jest sama wystawa, której nadają kształt, fundują znaczenia i znajdują miejsce w postglobalnym systemie kultury. Ale w Dzisiejszych zunifikowanych kulturowo Czasach niełatwo jest odróżnić formę od formatu; ten zaś przeziiera w strukturalnej koncepcji wystawy na tyle wyraźnie, że zakrawa to na celową subwersję. W sferze treści natomiast DIS, jako autorzy koncepcji teoretycznej wystawy, odnoszą się do przyjętego klucza tematycznego, czyli problematyzowania teraźniejszości. Obwieszczają bowiem nadejście post-współczesności, ponieważ dzisiaj to „przyszłość zdaje się być jak przeszłość: oswojona, przewidywalna, niezmienna – pozostawiając teraźniejszość z niepewnością przyszłości”⁹⁹. DIS operują więc świadomie w przestrzeni postartystycznej (takiej, jak ją definiował przed laty Jerzy Ludwiński)¹⁰⁰ przyczyniając się do jej współtworzenia; dowodzi tego choćby ich performatywny udział w kuratorowanym przez Ryana Trecartina i Lauren Cornell nowojorskim Triennale Surround Audience (2015)¹⁰¹. Jeżeli więc DIS działają także jako artyści, to postępują zgodnie z postulowaną przez Stephena Wrighta w jego głośnej ostatnio książce *W stronę leksykonu użytkowania*, koncepcją „podwójnej ontologii”¹⁰². Ich postawa polega nie tylko na stale stosowanej taktyce mimikry, wedle której, zależnie od kontekstu mogą działać jako performerzy, blogerzy, redaktorzy poczytnego magazynu, kuratorzy wystaw, właściciele banku zdjęć czy inicjatorzy przedsięwzięcia typu *start-up*. Zgodnie z nią, wszystko, co robią, jest nie tylko tym, co (pozornie) widać, ale zamienia się w sztukę za sprawą uwikłania w relacje z kontekstem instytucjonalnego świata sztuki. Paradoksalnie jednak – im bardziej ten system artystyczny kwestionuje, tym bardziej go wzmacnia. Dlatego, być może, jedną z taktyk działania grupy DIS jest swoista poza, widoczna w samej nazwie kolektywu – wpisana w nią autoironiczna gra z pojęciem

⁹⁸ Tłum. własne. Zob.: N. Bourriaud, *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, tłum. J. Herman, Nowy Jork 2002, s. 14.

⁹⁹ Tłum. własne. Por.: DIS, *The Present in Drag*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 55.

¹⁰⁰ Zob.: J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań–Wrocław 2009.

¹⁰¹ Zob.: E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, s. 444–456.

¹⁰² Zob.: S. Wright, *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, „Format P” #9, 2014.

„DZISIEJSZE CZASY”

rozczarowania (*disappointment*) neutralizuje potencjalną krytykę. Formuła mimikry – instytucjonalnej, komercyjnej, czy estetycznej – obecna jest także w materiałach prasowych i katalogu wystawy. Poszczególne miejsca ekspozycji zaprezentowane są w konwencji ślubnej sesji fotograficznej z udziałem aktorów. To odwołanie do wykreowanych spektakli, zarówno prywatnych, jak i publicznych, obecne jest w całej polityce estetycznej wystawy. Przeważa jednak hybryda – formuła spektaklu prywatnego, lecz kreowanego z założeniem jego upublicznienia w dobie operowania prywatnościami jako obiegową walutą w ramach ekonomii uwagi.

Mimikra i przebranie stają się więc w ramach Biennale wielopoziomową grą, w którą zaangażowani są nie tylko kuratorzy-artyści z zespołu DIS. Dostrzec można ją także w prezentacjach takich artystów i grup, jak Débora Delmar Corp., Babak Radboy, TELFAR, czy ąyr, bądź australijski kolektyw Centre for Style. Zielone soki oferowane przez „korporację” Débory Delmar w ramach projektu *MINT* (2016), którego tytuł odnosi się do krajów rozwijających się: Meksyku (skąd pochodzi autorka projektu), Indonezji, Nigerii i Turcji, wycenione są odpowiednio w walutach wszystkich wymienionych powyżej krajów. Bar sprzedający zdrowe napoje nie tylko odzwierciedla modę na dobrostan (*wellness*) obecną w „krajach pierwszego świata”, ale i typową dla wszelkich mód zmianę wartości produktu w zależności od ekonomicznego kontekstu. Moda, mająca oczywisty związek ze staraniem kuratorowanym; prywatnym lecz i publicznym wizerunkiem, obecna jest w ekspozycji w Akademii der Künste także bardziej dosłownie: jako produkcja odzieży i nadawanie jej znaczeń poprzez ukazanie rozpiętości między wartością użytkową, estetyczną, a symboliczną (której egemplifikacją jest metka z napisem). Dlatego być może Babak Radboy, odpowiedzialny za cykl fotografii *Not in the Berlin Biennale*, z których jedna znajduje się na okładce katalogu wystawy, to twórca przedstawiający się jako „artysta działający wyłącznie w komercyjnym idiomie dyrektora kreatywnego”¹⁰³. Radboy jest bowiem nie tylko kuratorem meta-marki czyli Shanzhai Biennale¹⁰⁴, przedsięwzięcia opisywanego jako „projekt artystyczny, pozujący na luksusową markę, pozującą na biennale – albo odwrotnie”¹⁰⁵. Jest także dyrektorem kreatywnym magazynu „Bidoun” i założonej przez liberyjsko-amerykańskiego projektanta Telfara Clemensa, marki odzieżowej TELFAR. Cechą aktywności twórczej Radboya ma być więc działanie zakulisowe, dzięki któremu: „jest on za, pod i może nawet ponad Berlińskim Biennale”¹⁰⁶. Odzież marki TELFAR to rodzaj uniformu oferowanego

¹⁰³ Tłum. własne. Por.: Babak Radboy, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 328.

¹⁰⁴ Termin *Shanzhai* jest określeniem produkowanych masowo w Chinach przedmiotów niskiej jakości imitujących markowe towary, kojarząc się z Shenzhen jako miastem ich produkcji i hurtowego zbytu.

¹⁰⁵ Babak Radboy... dz. cyt.

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ Obsługa wystawy nosi czarne ubrania z napisem „PERSONAL”, co w języku niemieckim oznacza personel, zaś w języku angielskim odnosi się do sfery prywatności. Dwujęzyczny katalog wystawy podkreśla tę wieloznaczność. Por.: TELFAR, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 339.

¹⁰⁸ Nazwa określająca tzw. wyskakujące okienko (*pop-up*), przeniesiona z ekranu komputera do rzeczywistości „realnego życia” (RL).

¹⁰⁹ E. Navas, *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Wiedeń, 2011. Autor przyjmuje pisownię terminu „Remiks” wielką literą, podkreślając w ten sposób siłę kulturowej formatywności tego zjawiska.

¹¹⁰ Tytuł pracy jest zapewne grą słów, odnoszącą się do pojęcia ojczyzny – w przypadku imigrantów zarówno tej utraconej, jak i naturalizowanej. Może także przywoływać wątek realizowanego w Berlinie amerykańskiego serialu, który został wewnątrznie „zhakowany” przez grupę artystów-aktywistów. Por.: H. Y. Amin, „Arabian Street Artists” *Bomb Homeland: Why We Hacked an Award-Winning Series*, 2015, ze strony artystki: <https://www.hebaamin.com/arabian-street-artists-bomb-homeland-why-we-hacked-an-award-winning-series/> [dostęp: 18.07.2021].

demokratycznie wszystkim uczestnikom wydarzenia artystycznego jakim jest to Biennale: artystom, widzom i personelowi¹⁰⁷. Sposób jej sprzedaży to popularny obecnie *pop-up store*¹⁰⁸, który oferuje nie tylko wyeksponowaną na manekinach odzież, ale także produkty powiązane z pracami innych artystów w ramach Biennale, jak np. soczewki kontaktowe Yngve’a Holena przypominające nazar – amulet stosowany w celu odbicia tzw. „złego spojrzenia”. Korespondują one z serią obiektów, które ten artysta pokazuje w bunkrze The Feuerle Collection – w tej wersji odnoszą się one do kształtu okien samolotu typu Boeing 787 (Dreamliner). W estetycznej koncepcji tej wystawy ważne są bowiem wszystkie szczegóły. Dlatego kolektyw ǫyr (działający pierwotnie jako AIRBNB-Pavillion lecz zmuszony do zmiany nazwy przez firmę pośredniczącą w krótkoterminowym wynajmie prywatnych mieszkań), w swojej refleksji nad architekturą odnosi się do przestrzeni prywatnych, ale z powodu przeznaczenia pod wynajem poddawanych estetyzacji i unifikacji przed ich upublicznieniem. W tej wielostronnej relacji ujawnia się, charakterystyczna dla współczesnego obiegu towarów i informacji, wersyjność, znana już na gruncie kultury i teoretyzowana przez Eduarda Navasa jako paradygmat Remiksu¹⁰⁹. Wielokrotność wersji prowadzi jednak do nieuniknionego nadmiaru, a ten do nadobfitości danych, skutkującej ich „otyłością”, co ilustruje jedna z fotografii w katalogu wystawy: wykadrowany fragment z napisem „Data Obesity” jako fragmentem „mapy myśli” kreślonej flamastrem, mającym na obsadce napis „Niceday”.

W ramach wystawy odbywającej się w mieście, w którym (w miejscu tak obciążonym znaczeniami, jak lotnisko Tempelhof), skoszarowano setki uchodźców, nie można było pominąć wątku kryzysu migracyjnego, uznanego obecnie za jeden z najpoważniejszych problemów Europy. Problem ten został jednak ujęty z dwójakiej perspektywy: rzeczywistości i fikcji. Tę pierwszą dostrzec można w pracy Halila Altindere *Homeland* (2016)¹¹⁰, tej drugiej dostarcza praca Willa Benedicta *I AM A PROBLEM* (2016). Obaj artyści posługują się konwencją muzycznego wideo; w *Homeland* jest to nagranie z udziałem pochodzącego z Syrii i zamieszkałego w Berlinie rapera Mohammada Abu Hajara, w pracy Benedicta „obcy” pojawia się jako przybysz z innej planety, który opowiada o swym nielegalnym statusie w telewizyjnym programie prowadzonym przez amerykańskiego dziennikarza (Charlie Rose) do wtóru utworu zespołu Wolf Eyes. Ten „kosmiczny niepokój”, o którym pisze w katalogu wystawy Boris Groys¹¹¹, dotyczy jednak nie tylko

„DZISIEJSZE CZASY”

¹¹¹ B. Groys, *Cosmic Anxiety*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 110–127.

¹¹² Tłum. własne. Por.: DIS, *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 55.

¹¹³ K. Biesenbach, *Berlin/Berlin*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 19.

¹¹⁴ Tamże, s. 21.

inności Obcego, wyrażonej jego powierzchownością zapożyczoną z drugorzędnych filmów fantastycznych. Dużo bardziej istotna jest mniej efektowna inność wywołująca uprzedzenia i niepokój w rzeczywistości określanej mianem IRL (*in real life*). Być może jest tak dlatego, że, jak zauważają kuratorzy z DIS, „Świat nie jest dzisiaj szczególnie realistyczny. To świat, w którym inwestowanie w fikcję przynosi więcej zysku, niż postawienie na rzeczywistość”¹¹². Ich podejście do problematyki europejskiej jest transatlantyckie; Berlin jest dla nich jednym z globalnych nie-miast; zwłaszcza obecnie, gdy po wielu fazach przebudowy i nieuchronnych procesach gentryfikacji, oblicze tego miasta różni się niebywale od tego sprzed dwudziestu lat, gdy kreślono projekt pierwszego Biennale. Do dwóch dekad historii berlińskiego Biennale nawiązują zarówno Klaus Biesenbach¹¹³, jak i Rem Koolhaas w rozmowie z Hansem Ulrichem Obristem, przywołującej ich spotkanie przed laty. Powtarzający się w wypowiedziach tuzów współczesnego świata sztuki pogląd dotyczący generacyjnej cezury, wydaje się znajdować potwierdzenie w składzie osobowym wystawy: tworzą go artystki i artyści, którzy w większości dojrzewali już w świecie globalnym i usieciowionym, a więc jest to środowisko postinternetowe. Biesenbach wywodzi fundament koncepcyjny Biennale ze spotkania *Club Berlin* podczas Biennale Weneckiego w 1995 roku (kiedy to założona została także legendarna lista dyskusyjna Nettime), a za próbę generalną ukazania internetu jako przestrzeni fizycznej uznaje wystawę *Hybrid WorkSpace* podczas documenta X poprzedzającą o rok pierwsze berlińskie Biennale, które odbyło się w 1998 roku¹¹⁴. Okazuje się jednak, że 9. Berlińskie Biennale nie tylko koresponduje z poprzednimi edycjami, czy mitami założycielskimi okresu transformacji kulturowej, czyli ostatniej dekady XX wieku. Stanowi także, w zaskakujący sposób, swoistą celebrację stulecia dadaizmu, ponieważ w sposób naturalny operuje ironicznym grymasem i kpinką w cieniu nieokreślonego, lecz krążącego nad Europą, widmowego niepokoju. Jego powodów można doszukiwać się w niepewności, w związku z możliwością dezintegracji europejskiej, bądź w poczuciu, że oto nastał czas bessy, podczas gdy nie udało się doświadczyć stanu hossy. Kluczem jednak do sygnalizowanego także przez DIS stanu niepokoju wydaje się pytanie o właściwe rozpoznawanie stanu rzeczy. Zamknięci w „filtrowych bańkach” (*filter bubbles*) swych użytkowniczych preferencji, obywatele społeczeństwa informacyjnego nie są w stanie dotrzeć do obiektywnego obrazu rzeczywistości. Brak możliwości intersubiektywnej oceny rzutuje na decyzje, utrudnia wymianę poglądów i odróżnienie znaczącego sensu od błahostki. Może być



zatem – jak ironizował Gombrowicz w *Trans-Atlantyku* – tak, albo też zupełnie inaczej. Ten relatywizm powoduje, że DIS deklaruje podjęcie próby ucieleśnienia problemów teraźniejszości, by móc wyjść poza format wystawy jako spektaklu dla określonej (na wzór utrwalonego w reklamowym żargonie terminu *target*) widowni. „Nasza propozycja jest prosta: zamiast dyskutować o niepokoju, sprawmy, by ludzie poczuli niepokój. Zamiast organizować sympozja o prywatności, spróbujmy jej zagrozić” – piszą we wstępie do katalogu wystawy. Wydają się tym samym krytykować przeteoretyzowaną ostatnimi laty propozycję transmediale¹¹⁵, w którym to wydarzeniu proporcje coraz bardziej przemieszczają się z festiwalu sztuki w stronę panelu dyskusyjnego. W odpowiedzi proponują kilka płaszczyzn formalnych: kampanię reklamową *Not in the Berlin Biennale*, operującą dwuznacznymi w treści obrazami – czymś pomiędzy fotografią uliczną a komunikatem w duchu *subvertising* (subwersywnego traktowania języka reklamy), platformę gromadzącą m.in. teksty teoretyczne *Strach przed treścią*, czy wychodzące w przestrzeń miejską podświetlane kasetony określone jako „wystawa w ramach wystawy”¹¹⁶. Gdy dodać do tego jeszcze *Anthem*, czyli oficjalną „ścieżkę dźwiękową” Biennale, nagrany na płycie (winylowej, zgodnie z modą Dzisiejszych Czasów), dostrzec można, że koncepcyjna struktura wystawy rozszerza ją w przestrzeni i w czasie. Część prac funkcjonuje więc w kondycji postinternetowej, czyli stanie umysłu i tworzenia pod wpływem bodźców pochodzących z Sieci i przy użyciu klisz kulturowych z niej pochodzących.

Refleksja nad teraźniejszością jest nie tylko naznaczona ambiwalencjami, ale przypomina o krótkotrwałości na podobieństwo ekscentrycznych mikrotrendów. Te typowe dla Sieci zjawiska, o których pisze Natasha Stagg, to osobliwości, które stają się modą, małe dewiacje, które wyrastają na środowiskową konwencję, łagodne dziwactwa, które znajdują naśladowictwo w wirusowym tempie, hasztagowane jako *#normcore*¹¹⁷. Dlatego może DIS zestawiają w jednej przestrzeni prace Lizzie Fitch i Ryana Trecartina oraz M/L Artspace – unieważniające pytania o awangardę i epigonów, a zamiast tego oferujące orgiastyczny spektakl kompulsywnej radości i obsesyjnych powtórzeń. Czy to formalne podobieństwo jest wynikiem formatu przemysłu mody (polegającej na sezonowym upodabnianiu do narzuconych wzorców) czy formatu kultury sieciowej z jej nieustanną responsywnością?

¹¹⁵ Pisownia małą literą zgodnie z zapisem promowanym przez organizatorów berlińskiego festiwalu.

¹¹⁶ Zob.: *Fear of Content* [w:] <http://bb9.berlin-biennale.de/foc/> [dostęp: 19.07.2021].

¹¹⁷ N. Stagg, *Trends and Their Discontents*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 92–109.

„DZISIEJSZE CZASY”

Wydaje się jednak, że kluczowy problem dotyczy raczej umiejętności rozróżnienia między fikcją a rzeczywistością, po ponad dwudziestu latach prób kwestionowania tej różnicy, praktykowanych w kulturze popularnej od czasu wynalezienia rzeczywistości wirtualnej i określenia „konsensualnej halucynacji” ukutego przez Williama Gibsona¹¹⁸. Stąd być może włączenie do wystawy pracy Josha Kline’a *Crying Games* (2015), w której wykorzystuje on wizerunki amerykańskich polityków odpowiedzialnych za wojnę w Iraku. Są ukazani są w szarych uniformach, na tle ceglanej ściany, powtarzając w stanie psychicznego załamania: „Tak mi przykro... co ja zrobiłem...ci wszyscy ludzie...”, a ich twarze okazują się być niedopasowanymi maskami. Poddane cyfrowemu scaleniu z twarzami aktorów, odgrywających kolejne epizody publicznej ekspiacji, odsłaniają co jakiś czas techniczne niedoskonałości. To – z pewnością celowe – rozwarstwienie między prawdą a fikcją, przypomina o pęknięciach w oficjalnym wizerunku i ujawnieniu się ludzkich słabości takich, jak poczucie winy, u tych, którzy wydają się być perfekcyjnymi awatarami politycznego spektaklu.

Spektakl jest także słowem kluczowym do odczytania pracy Amalii Ulman *PRIVILEGE* (2016); tę artystkę, za sprawą jej zrealizowanego na platformie Instagram performance’u *Excellences and Perfections* (2014), zalicza się do grona najważniejszych graczy problematyką performatywizacji prywatności. W spektakl przeradzają się także obrazy krążące w sieciowej kulturze i stopniowo nabierające charakteru estetycznej anihilacji. Wykorzystuje to Alexandra Pirici w pracy *Signals* (2016), której właściwa treść zależy od algorytmów wciąż na nowo szeregujących aktualnie popularne dane ze strumienia informacji. Trudno o bardziej dosłowne, bo performatywne ucieleśnienie kondycji postinternetowej, choć samego terminu, jako już uznanego za przestarzały (zgodnie z żywotnością sezonowych mikrotrendów), zarówno artyści jak i kuratorzy, starannie unikają. Kontrast sieciowej automatyzacji z osobistą, emocjonalną relacją widoczny jest też w pracy Camille Henrot *Office of Unreplied Emails* (2016), w której artystka przeciwstawia się masowemu spamowi poprzez archaiczną epistolografię. Używając podobnej taktyki, co Jill Magid, zwracająca się do oficjalnych struktur władzy językiem zarezerwowanym dla bliskiej, intymnej niemal relacji, Henrot odpowiada swym automatycznym korespondentom, którzy traktują ją instrumentalnie, oczekując wyłącznie przelewu na konto.

Jedną z promujących Biennale prac jest efektowny *View of Pariser Platz* (2016) Jona Rafmana, możliwy do oglądania po dłuższym

¹¹⁸ W. Gibson, *Neuromancer*, tłum. P. W. Cholewa, Katowice 2009, s. 9.

oczekiwaniu na dostęp do wirtualnej projekcji z wykorzystaniem gogli Oculus Rift. Projekcja, zanim przejdzie w fazę fantastyki, ma swój początek w widoku podobnym do tego, który roztacza się z tarasu Akademii der Künste. Spojrzenie na kwadrygę na szczycie Bramy Brandenburskiej, rzut oka na plac pełen turystów, sąsiedztwo ambasad amerykańskiej i francuskiej, liczne budynki znaczących dla światowej gospodarki firm, luksusowy hotel – to wszystko wzmacniać ma wrażenie elitaryzmu, choć końcowy efekt samej projekcji nie oszałamia iluzjonizmem. Poza optyczną rzeczywistość odsyła także projekt *Autonomy Cube* (2015) Trevora Paglena (eksploratora i teoretyka tzw. ciemnej geografii) i Jacoba Appelbauma (hakera, aktywisty i kuratora odpowiedzialnego m.in. za projekty w ramach transmediale oraz internetowe rezydencje artystyczne Schlosspost Web Residency), którzy przygotowali możliwość opuszczenia monitorowanej sieci powierzchniowej. Oferując widzom anonimową możliwość łączenia się z Siecią poprzez TOR, przypominają o równolegle istniejących światach: pluralizmie w obrębie samej Sieci oraz unieważnianej wciąż różnicy między realnym a wirtualnym. Natomiast forma i tytuł pracy przypominają z kolei o *Condensation Cube* (1963–65) Hansa Haacke, jednego z najważniejszych artystów nurtu sztuki krytycznej. Berlin, jako miasto uważane dziś za miejsce względnej autonomii w czasach „po Snowdenie” – z czego skorzystały m.in. amerykańskie artystki, jak Adrian Piper czy Laura Poitras – jest także miastem, którego tysiące mieszkańców przez lata politycznego podziału Niemiec, przymusowo prowadziło „życie na podsłuchu”. Dziś jednak Niemcy mają być miejscem o obiektywnie wymierzonym, wysokim poziomie szczęścia, do czego odwołuje się Simon Fujiwara w pracy *The Happy Museum* (2016)¹¹⁹. Widok tej aranżacji przypomina o koncepcji teoretycznej Jacquesa Rancière’a i prowokuje do stawiania pytań o relacje estetyki i polityki¹²⁰. Zbiór przedmiotów mających kojarzyć się z poczuciem szczęścia w niemieckim społeczeństwie, to znaki odsyłające do tego, co uznajemy za stereotypowe i fasadowe emblematy szczęścia. Estetyzacja polityki rozumiana jest w tym osobliwym muzeum kulturowych indeksów dosłownie: stos różowego pudru ma ten sam odcień, co kosmetyk używany do makijażu kanclerz Angeli Merkel. Fujiwara opracował tu wyniki badań poziomu szczęścia, które prowadzi jego brat Daniel; należąca doń firma Simetrica zajmuje się kwantyfikacją tego rodzaju niewymiernych, ale pożądaných przez polityków i reklamodawców informacji.

¹¹⁹ S. Fujiwara, D. Fujiwara, *Finding Happiness in Happiness*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 222.

¹²⁰ Zob.: J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.

„DZISIEJSZE CZASY”

¹²¹ Tłum. własne. Por.: *LIT*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 348.

¹²² Tamże, s. 205.

¹²³ „Modernism with its claim that criticism is possible is a thing of the past” cytuję, nie podając źródła, Gabrielle Horn we wstępie do publikacji towarzyszącej wystawie. Por.: G. Horn, *Introduction*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 28.

¹²⁴ T. Hirschhorn, motto [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 348.

Estetyczny język reklamy dotyczy dziś „kodów wizualnych [czegoś – przyp. E.W.] między sklepem wolnoślowym a duchem Pinterestu”¹²¹, które wyrażone są w *lightbox’ach* w cyklu *LIT*. Rozproszone w przestrzeni Akademii Sztuki wprowadzają do niej elementy, dla których naturalnym środowiskiem są obie, istniejące symultanicznie, dzisiejsze przestrzenie publiczne: ta miejska i ta internetowa. Jednocześnie przesunięcie konwencji ujawnia wybrzmiewający spod pozornie lukrowanych obrazów niepokój. W serii fotografii *LIT* wszędzie przezierna manifestacyjna sztuczność zaczerpnięta ze świata reklamy, a następnie naturalizowana w świecie tworzonym przez użytkowników platform społecznościowych. To sztuczność nieustannego spektaklu, którego warstwy znaczeniowe interpretować można z pomocą myśli Deborda, czy za sprawą teorii powstających cztery dekady temu wokół postmodernizmu, ale przydatne mogą być też hasła zamieszczane przez DIS w katalogu wystawy, takie jak: „Nazywają to sukcesem. Ja nazywam to okupem”¹²². Zapożyczona z ideologii kalifornijskiej kultura *start-up’ów* mnoży wizerunki uśmiechniętych ludzi, którzy z dobrze ukrywaną, prekariatną desperacją przekonują odbiorców (w tym przede wszystkim, potencjalnych sponsorów i klientów), jak doskonale się bawią, pracując. Konwencja ta, aż nadto kliszowa, razi sztucznością nachalnej propagandy sukcesu. Ale w całej wystawie nie ma jawnej krytyki – formuła tejże wymarła wraz z modernizmem, o czym przypomina Josephine Berry Slater¹²³. Nie ma nawet krytyki operującej świadomą ambiwalencją, do której przyznaje się np. Santiago Sierra. Krytyka jest przebrana; zakamuflowana pod atrakcyjną wizualnie powierzchnią przeplotu między estetyką, a polityką. Jak pisze cytowany w katalogu wystawy Thomas Hirschhorn, „prawda i logika rzeczy są odzwierciedlone w ich powierzchni”¹²⁴.

Kuratorzy Biennale używają do opisu znaczenia wybranych na cele wystawy miejsc neologizmu „paradesence” (*paradox + essence*). Ta figura *paradesencji* pozwala spojrzeć inaczej także na rzeczywistość pozaartystyczną, w którą wkraczamy opuszczając przestrzeń wystawy. Sceneria miasta, formy przekazu informacji, wielkoformatowe bilbory reklamowe i podświetlane kasetony, ekrany i witryny – wszystko to podlega ciągłej estetyzacji (prowadzącej, jak przestrzegał Wolfgang Welsch do anestetyzacji, czyli estetycznego zubożenia). Dlatego też gra z rzeczywistością podjęta została za sprawą prezentacji jednej z prac na statku wycieczkowym Blue-Star należącym do popularnego armatora. Film oraz instalacja *site-specific*, duetu Korakrit Arunanondchai



i Alex Gvojic *There's a word I'm trying to remember, for a feeling I'm about to have (a distracted path towards extinction)*, wydają się przywoływać nośny ostatnio motyw końca antropocenu. Jednocześnie płynący Sprewą widzowie otrzymują w rezultacie mobilną ramę estetyczną (*framework*) dla swego percepcyjnego doświadczenia; narzucona im rola turysty przypomina o roli, jaką w odbiorze sztuki pełni kanwa rzeczywistości.

Dawny telekomunikacyjny bunkier nad kanałem Landwehr, dziś mieszczący kolekcję sztuki współczesnej Feuerle, przypomina za to nie tylko o zimnowojennej paranoi, ale także o historii Berlina, na którego mapach nie brakuje wciąż miejsc niedostępnych, zamkniętych i prawdziwie podziemnych. Historia Berlina to jednak nie tylko przestrzeń, podlegająca gentryfikacji, komercjalizacji i renegocjacji własności. To także wymazany z mapy Pałac der Republik, zastąpiony tyleż monumentalnym, co kiczowatym projektem historyzującego zamku. W jego sąsiedztwie wciąż znajduje się budynek Rady Państwa NRD, a sala, w której obradowali jej członkowie z Erichem Honeckerem na czele, zachowała oryginalną płaskorzeźbę. W tej przestrzeni prezentują swoją instalację *Blockchain Visionaries* (2016) Simon Denny i Linda Kantchev. Praca ta, mówiąca o alternatywnych formach finansowej suwerenności znajduje się we wnętrzu przeznaczonym pierwotnie dla decydentów socjalistycznej gospodarki, a następnie przejętym na potrzeby nauczania zasad kapitalistycznej ekonomii. We wnętrzu budynku zwracają też uwagę cztery prace Katji Novitskovej, m.in. *Growth Potential (fire worship)*: podświetlone efektownie popołudniowym słońcem kształty płomieni otaczających parę rogów, za tło dalszego planu mają bryłę budowanego wciąż nowego zamku. Wykorzystanie światła w tej pracy wiąże się także z socrealistyczną ikonografią zdobniczą wschodnią ścianę budynku – witraż, który zaprojektował Walter Momacka, dziś mijany jest przez studentów prywatnej szkoły biznesu ESMT (Europejskiej Szkoły Zarządzania i Technologii).

Pełna zwrotów akcji relacja sztuki z rzeczywistością jest, jak widać, dla tej edycji Biennale kluczowa i aż nader oczywista. Pozostaje jednak pytanie: jaka jest to rzeczywistość? Która z nich jest intersubiektywnym punktem odniesienia? Czy ta, która ukształtowana została w wyniku wieloetapowej personalizacji i zamyka nas w „bańce filtrów”? Czy może ta, która jest udziałem niewidocznych i wykluczonych „obcych”? A może rzeczywistość kreowana przez „projektantów doświadczeń” (*experience designers*), do których, w pewnym sensie, kuratorzy z zespołu DIS również się zaliczają?

Podkreślić natomiast należy, że jeżeli chodzi o umocowanie w rzeczywistości, to większość realizacji typu *site-specific* dobrana jest bezbłędnie: dystopijne wizje świata w dwu znakomitych pracach Hito Steyerl obejrzyć można głęboko pod ziemią, na trzecim piętrze nisko oświetlonych piwnic. *ExtraSpaceCraft* (2016) z nich to doku-fikcyjna opowieść o kurdyjskim „pasterzu dronów”, zaprezentowana z precyzyjną konsekwencją co do wyboru każdego detalu. Druga, *The Tower* (2015) to historia przejścia od fantazmatu do rzeczywistości (punktem wyjścia jest wieża budowana przez Saddama Husajna) powściągliwie opowiedziana w nim przez ukraińskiego projektanta gier na tematy wojenne¹²⁵.

Symptomatyczne jest także to, że jednym z autorów tekstów w katalogu wystawy jest McKenzie Wark, który przypomina, używając gry słów, że „kategoria »uchodźcy« (*refugee*) zakłada, że istnieje schronienie (*refuge*), którego wkrótce może zabraknąć”¹²⁶. Czy jednak istnieje rozwiązanie? Powoływana na autorytet przez Meredith Meredith, autorkę jednego z tekstów do katalogu, Ursula Franklin, ma do powiedzenia tylko tyle, że: „Wszystkie problemy można naświetlić. Nie wszystkie problemy da się rozwiązać”¹²⁷. Nie ma zatem wskazówek, nie ma etycznego kompasu, nie istnieje wygodny prognostyk. Jak w jednym z haseł DIS: „Jutro jest oczywiste. Dzisiaj jest niezgłębione”¹²⁸.

Pytanie o to, jak trafnie orientować się w teraźniejszości, która wydaje się być fetyszem zarówno kultury masowej, jak i obiegu informacji, wybrzmiewa zarówno w poszczególnych pracach, jak i przede wszystkim w całej koncepcji wystawy. Jak deklarują kuratorzy Biennale, wystawa ta bowiem „materializuje paradoksy, które stanowią o świecie w roku 2016: wirtualność jako realność, narody jako marki, ludzie jako dane, kultura jako kapitał, *wellness* jako polityka, szczęście jako PKB”¹²⁹. Nie podsuwa jednak gotowych rozwiązań, nie oferuje prostych odpowiedzi na fundamentalne pytania; opisuje krytycznie dzisiejszy świat za pomocą jego własnego symulakrum, potwierdza i zaprzecza z równą pewnością. Dlatego lejtymotyw, od którego nie można się uwolnić, to nie – jak zakładali kuratorzy – przygotowana przez grono artystów ścieżka dźwiękowa mająca pełnić rolę hymnu wystawy (*Anthem*), co raczej sprzeczności wyrażone przez Gombrowiczowskiego bohatera w *Trans-Atlantyku*¹³⁰.

„DZISIEJSZE CZASY”

¹²⁵ Jednocześnie tekst towarzyszący jednej z prac przedrukowany jest w publikacji towarzyszącej wystawie. Por.: O. Fonaryov, *Business is Creativity*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 182-193.

¹²⁶ M. Wark, *Geopolitics of Hibernation*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 137.

¹²⁷ M. Meredith, *All Problems Can Be Illuminated; Not All Problems Can Be Solved*, [w:] *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 159.

¹²⁸ W katalogu *The Present in Drag* na s. 160. W oryginale: „Tomorrow is obvious. Today is unfathomable”. Słowo „today” jest wyróżnione przez autorów kolorem.

¹²⁹ DIS, *The Present in Drag...* dz. cyt., s. 56.

¹³⁰ Bohaterem tym jest Rodak Cieciszewski. Por. W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, dz. cyt., s. 13-14.

DOCUMENTA 14. ATEŃSKA LEKCJA

DOCUMENTA 14. ATEŃSKA LEKCJA

documenta 14, Ateny, 8.04-16.07.2017.

Kurator: Adam Szymczyk

Documenta, wystawa pomyślana od początku jako sposób na kulturową aktywizację Kassel oraz wydarzenie cykliczne, odbywające się w pięcioletnich interwałach, stanowi rozpoznawany w świecie sztuki format. Poprzednia edycja, której kuratorką była Carolyn Christov-Bakargiev, w sposób intertekstualny połączyła obiekty przypisane różnym kulturowym kontekstom i ustanowiła znaczenia między światem sztuki współczesnej a historią (globalną i lokalną), polityką oraz estetyką. dOCUMENTA (13) obejmowały także wydarzenia towarzyszące, zaplanowane w Egipcie, Afganistanie i Kanadzie, lecz wobec głównej wystawy w Kassel były to jedynie przypisy. Kurator 14. edycji documenta¹³¹, Adam Szymczyk, podjął decyzję bardziej radykalną, przyjmując za hasło wystawy „Learning from Athens” i lokując znaczną jej część w stolicy Grecji. Bezpośrednim powodem miał być grecki kryzys ekonomiczny, jako rodzaj lustra odbijającego kondycję współczesnej Europy. Szymczyk podkreśla jednak, że nie było jego założeniem wyznaczenie centrum i peryferiów, ale ukazanie dwu równorzędnych punktów na kulturowej mapie Europy¹³².

Inne powody zwrotu w stronę Aten, wynikają z oczywistych względów historycznych; wszystkie klasycyzmy były przecież swoistymi powrotami wynikającymi z potrzeby odzyskania zagubionego porządku. Dlatego współczesna grecka cywilizacja jako źródło (ekonomicznych) cierpień miała posłużyć za punkt wyjścia do debaty na tematy uniwersalne. Jednym z naczelných zagadnień stało się pytanie o wolność, dlatego Szymczyk zaprosił do współpracy zespół kuratorski, w tym Paula B. Preciado, transseksualnego filozofa i aktywistę. W rezultacie zainicjowano

¹³¹ Za kuratorem wystawy stosuję pisownię nazwy documenta z małej litery.

¹³² Zob.: A. Szymczyk, *14: Iterability and Otherness – Learning and Working from Athens*, [w:] *The documenta 14 Reader*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Monachium-Londyn-New York 2017, s. 17-42.

program Parlamentu Ciał¹³³ rozumiany jako „protokół wynalezienia wolności”¹³⁴ i realizowany jako cykl wydarzeń towarzyszących, przygotowujących grunt pod właściwe documenta. Od września 2016 w ateńskim Parku Wolności (*Parko Eleftherias*) i przy udziale Miejskiego Centrum Sztuk prowadzono serię projektów pt. *34 ćwiczenia z wolności*. W ramach Parlamentu Ciał przywołano ideę formy otwartej znaną z eksperymentów Oskara Hansena oraz powołano liczne Stowarzyszenia Formy Otwartej, które pomyślane były jako adhokratycznie organizujące się grupy dyskutantów i aktywistów. Jednym z nich było, na przykład, Stowarzyszenie dla Końca Niekropolityki, rozważające możliwości oporu przeciw współczesnym formom nekrowładzy¹³⁵. „Rozszerzenie” ateńskiej części wystawy obejmowało także m.in. serię projekcji filmowych skierowaną do szerszej publiczności, którą realizowali Hila Peleg i Vassily Bourikas oraz koncerty radiowe w ramach projektu *Every Time A Ear di Soun*, nad którymi pieczę objął, pochodzący z Kamerunu, berliński kurator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. Wyjaśniając swoje kuratorskie motywacje Adam Szymczyk w wywiadzie udzielonym magazynowi „Artforum” zaznaczył, że wystawę należy postrzegać we wszystkich tych, równorzędnych sobie formatach, w odróżnieniu od stosowanego powszechnie typowego podziału na prezentację sztuk wizualnych i teoretyczne wydarzenia towarzyszące¹³⁶.

Rekonstrukcje ahistoryczne

W takim ujęciu Grecja, jako laboratorium paneuropejskich problemów, miałaby więc stanowić wielopłaszczyznową strukturę złożoną z licznych punktów odniesienia, na którą składają się: filozofia, demokracja, klasyczne piękno, mitologia, architektura, kalokagatia – słownik pojęć można rozwijać bez końca. Pamiętać jednak należy, że wiele z elementów składających się na szacowny dorobek kulturowy Grecji zostało „wymyślonych” przez nowożytność. Ta zaś wymyśliła także muzeum, nieprzypadkowo często zamknięte w architektonicznej formie wywodzącej się z dorobku greckiej architektury sakralnej. Muzeum, jako instytucja publiczna, stało się ważnym elementem koncepcji Szymczyka, który zaprosił do współpracy placówki muzealne w obrębie Aten i Pireusu. Niektóre z nich są mniej znane szerszej publiczności, jak Muzeum Demokratycznego Oporu przeciw Dyktaturze, znajdujące się w dzisiejszym Parku Wolności. Zajmuje ono kompleks niepozornych budynków, zdradzających swoją architekturą i układem przestrzennym militarną proveniencję. Te dawne koszary służyły w czasach

reżimu „czarnych pułkowników” jako więzienie, w tym miejsce tortur. Do przekształcenia wnętrza Ateńskiego Miejskiego Centrum Sztuk, dzielącego przestrzeń z powyższą jednostką, zaproszony został znany grecki architekt Andreas Angelidakis, który zaproponował metodę *investigative restoration*, co można tłumaczyć jako technikę odnawiania – dociekliwą, ale też – śledczą. Interwencje w przestrzeń budynków i ich wzajemne relacje, polegające między innymi na przecięciu ścian, zastąpieniu części okien czarnymi płachtami, czy też zbudowaniu sztucznych ruin – to działania, które stały się elementem scenografii dla realizowanego już od września 2016 roku programu w ramach Parlamentu Ciał. W tym czasie zaproszeni przez Paula B. Preciado artyści i artystki na różne sposoby aktywizowali to miejsce poprzez działania performatywne, debaty i inne, bardziej trwałe formy wypowiedzi.

Kluczem do ateńskiej części documenta 14 wydaje się więc przemieszczanie ciała (podmiotu) w przestrzeni. Za punkt wyjścia może posłużyć, praktykowana przez szkołę Arystotelesa, perypatetyka. Współcześnie są to jednak – będące lejtmotywnym wystawy – masowe migracje złożone z jednostkowych historii ludzi, którzy próbują pokonać geofizyczne granice. Dlatego nieodzowne dla odbioru przekazu wystawy jest przemieszczanie się po aglomeracji ateńskiej celem obejrzenia nawet pojedynczych interwencji w przestrzeni miasta. Można wówczas odwiedzić miejsca takie, jak ulica Elpidos (co w języku greckim oznacza nadzieję) w pobliżu Placu Wiktorii, który to plac wiosną 2016 roku stał się miejscem prowizorycznego obozu uchodźców z Afganistanu i Syrii, a przez lata był miejscem, w pobliżu którego znajdowało się wiele domów publicznych, zatrudniających na niewolniczych warunkach kobiety przyjeżdżające do Grecji w poszukiwaniu środków do życia. Miejsce to stało się tłem performance’u *Obecność*, który zrealizowała gwatemalska artystka Regina José Galindo, ubrana w sukienkę kobiety zamordowanej w jej rodzinnym kraju. Połączenie między dwoma odległymi w czasie i przestrzeni punktami dostrzec można także w instalacji Daniela Knorra na dziedzińcu, odwiedzanego głównie przez turystów niezainteresowanych sztuką współczesną, Narodowego Muzeum Archeologicznego. Gablotę ze śmieciami znalezionymi na ulicach Aten otaczają, wyeksponowane na ścianach dziedzińca-ogrodu, antyczne stele nagrobne. Oba typy obiektów mają znaczenie kommemoratywne – dlatego zapewne w dniach otwarcia wystawy rumuński artysta zorganizował w Odeionie performance, w ramach którego sprzedawał sprasowane między stronicami książek

¹³³ Odwołanie do koncepcji Parlamentu Rzeczy Brunona Latoura poprzez przeciwstawienie się jej. Por.: B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Warszawa 2011.

¹³⁴ *The Parliament of Bodies*, [w:] *Athens Documenta 14: Daybook*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Kassel 2017, s. 53.

¹³⁵ Bezpośrednią inspiracją było francuskie *La Société des amis des noirs*, założone w 1788 w celu powstrzymania handlu niewolnikami. Jak pisze P. B. Preciado, stowarzyszenie to zdobyło się na wyobrażenie sobie końca niewolnictwa w czasach, gdy było to nie do pomyślenia z punktu widzenia ekonomii i polityki. Por.: *The Parliament of Bodies...*, dz. cyt., s. 52.

¹³⁶ *Civilization and its Discontents*, Adam Szymczyk talks with Michelle Kuo about Documenta 14, „Artforum”, vol. 5, nr 8, 2017, <https://www.artforum.com/print/201704/documenta-14-67184> [dostęp: 22.07.2021].

przedmioty znalezione jako odpadki. Sprzedaż tych archeologicznych znalezisk miała pomóc w sfinansowaniu innego projektu Knorra, *Expiration Movement*, polegającego na emisji białego dymu w obu lokalizacjach wystawy w dniach jej otwarcia.

Tego rodzaju drobne implementacje sztuki współczesnej w tkanę klasycznych muzeów nie są niczym nowym, lecz w przypadku „nauki płynącej z Aten” okazują się pożyteczne. Tak jest w przypadku choćby Muzeum Epigraficznego, gromadzącego przykłady tekstów z epoki antycznej wyrytych w kamieniu, lecz mało czytelnych dla turystów nieznających greki. Niekiedy także niszowa aktywność artystów była skierowana w stronę przypomnienia mało znanej poza Grecją historii lokalnych środowisk twórczych. Działanie takie wykonała w przestrzeni Aten mieszkanka tego miasta, performerka Georgia Sagri, przypominając o roli Centrum Sztuk Pięknych działającego w latach 1974–76 pod egidą grupy niezależnych artystów przy ulicy Tositsa w duchu *artists-run space*.

Znajdująca się niedaleko od Muzeum Archeologicznego ateńska Politechnika udostępniła na potrzeby wystawy swoje przestrzenie, które na co dzień nie służą wykładom, lecz zgromadzeniom i uroczystościom. Szczególny charakter tego kompleksu budynków wynika z roli, jaką to miejsce odegrało w trakcie protestów studenckich, krwawo stłumionych w listopadzie 1973 roku. Pogięta pod ciężarem czołgu maszynowa metalowa brama stanowi pomnik tego wydarzenia, które zapoczątkowało upadek wojskowej junty.

Jedną z prac, które umieszczono w klasycystycznym budynku w ramach politechnicznego kompleksu, jest projekt Rainera Oldendorfa *marco14 and CIAM4 / Shipwreck with Spectator* (2017), odnoszący się do wystawy *Miasto Funkcjonalne*, czyli wyniku debaty nad architekturą i urbanistyką, toczącej się w Europie latach 30. XX wieku z udziałem najwybitniejszych przedstawicieli profesji projektowych. W sierpniu 1933 roku odbył się Międzynarodowy Kongres Nowoczesnej Architektury (CIAM), który zorganizowano na statku płynącym z Marsylii do Aten¹³⁷. Podróż tuzów ówczesnej architektury modernistycznej zakończyła się wystawą właśnie w murach ateńskiej Politechniki, w ramach której zawarto wnioski na temat funkcjonalizmu w urbanistyce. Niemal równocześnie z tą luksusową wycieczką wizjonerów nowoczesności w Europie kiełkowały już napięcia, które w ciągu kilku lat doprowadziły do wiadomej eskalacji. Dokumentacja przebiegu tego rejsu i kongresu zarazem, publikacje i plany miast z epoki (w tym plan przedwojennej Warszawy), przypomina o estetycznych mirażach elit środowiska

¹³⁷ Uczestnikami rejsu byli m.in. Alvar Aalto, Le Corbusier, Fernand Léger, Charlotte Perriand i Josep Lluís Sert.

DOCUMENTA 14. ATENSKA LEKCJA

¹³⁸ Forma i kolorystyka miała odwoływać się do tradycyjnego, pakistańskiego namiotu weselnego i stanowić zaproszenie do wspólnego posiłku i rozmowy, jakie kieruje artysta wobec wszystkich chętnych. Serwowano dwa posiłki dziennie, w oparciu o przepisy kuchni śródziemnomorskiej, przy pomocy Organization Earth.

¹³⁹ Terminal, zaprojektowany przez Eero Saarineną działał w latach 1969–2001.

¹⁴⁰ Por. J. Bridle, *Seamless Transitions - Exposing the Invisible* (2015), <https://exposingtheinvisible.org/en/films/seamless-transitions/> oraz <https://jamesbridle.com/works/seamless-transitions> [dostęp: 21.07.2021].

projektantów, które niedługo po ich wyartykułowaniu zostały brutalnie rozbite.

Kryzys jako nowa normalność

Dzisiejsze otoczenie Politechniki wskazuje na ciągłą aktywność tego miejsca w toku bieżącej politycznej debaty – liczne plakaty, graffiti i transparenty oraz odbywające się w pobliżu pikiety i demonstracje, a nawet zamieszki, przypominają o nieustannej frustracji, która od czasu do czasu nasila się, wywołując wybuch społecznego niepokoju. Dużo mniej efektownym przypomnieniem o aktualnej sytuacji niektórych grup greckiego społeczeństwa jest odbiór pracy Rasheeda Araeena *Shamiyaana – Food for Thought: Thought for Change* na placu Kotzia. Plac flankują budynki takie, jak ratusz i siedziba rady miejskiej a także centrum kultury utrzymywane przez Narodowy Bank Grecji. Radni miejscy i przechodnie przecinający plac mogą codziennie patrzeć na kolejkę ludzi stojących w oczekiwaniu na otwarcie darmowej jadłodajni w barwnej scenografii zaprojektowanej przez pakistańskiego artystę¹³⁸. Ich zwarta grupa przypomina w swej „tymczasowej trwałości” scenę z pracy Adriana Paci *Centro di Permanenza Temporanea* (2007). Zatrzymani na lotnisku ludzie niemogący donikąd wyjechać i dryfujący bezradnie w tymczasowości tego nie-miejsca, to wątek, który wybrzmiewa jako paradoks zarówno w rzeczywistości współczesnej Europy (berliński Tempelhof), jak i w jednej z zaprezentowanych na documenta prac. Zrealizowany w scenerii opuszczonego lotniska Eliniko film Naeema Mohaiemena *Tripoli Cancelled* (2017) jest właściwie monodramem, odnoszącym się do prawdziwej historii, jaka była udziałem ojca artysty, zatrzymanego niegdyś na tym lotnisku i przetrzymywanego przed dziewięć dni w obszarze „ziemi niczyjej”. Jak można przeczytać w opisie dzieła, w narracji tego filmu zatarta jest różnica między więzieniem a królem. Samotny mężczyzna wydaje dyspozycje z wieży kontrolnej, przechadza się po płycie i zrujnowanych budynkach lotniska, zasiada za sterami niedziałającego śmigłowca. Lotnisko Eliniko ma w tej historii także inne znaczenie, przez jakiś czas służyło bowiem jako obóz przybywających do Grecji uchodźców¹³⁹. Paradoks „uziemionych” lotnisk, będących antytezą swobody podróży odsyła nie tylko do refleksji Marca Augé’a, zawartej w *Nie-miejscach*, ale także przypomina o architekturze takich przestrzeni tranzytowych, na których dyskretne, lecz znaczące oddziaływanie zwracał uwagę James Bridle w projekcie *Seamless transitions* (2015)¹⁴⁰.

Kryzys instytucji greckiego sektora kultury zaznaczył się nie tylko współcześnie, w wyniku perturbacji ekonomicznych ostatnich lat. Narodowe Muzeum Sztuki Współczesnej (EMST), które miało być otwarte w roku 2004, uruchomiono bez rozgłosu jesienią 2016 roku. Przed dyrektorką muzeum, Katering Koskiną, postawiono niełatwe zadanie zagospodarowania obszernego budynku, którego nie zapełniły nawet ekspozycje w ramach documenta. Widok, jaki roztacza się z tarasu muzeum, ukazuje na pierwszym planie ruinę niegdyś luksusowego hotelu, na planie dalszym zaś – konstytutywną dla układu urbanistycznego Aten dominantę w postaci ruin Partenonu na Akropolu. Samo muzeum zbudowano zaś na ruinach niegdyś prosperującego browaru, którego pierwszy właściciel Johann Fix przybył do Aten z Bawarii w połowie XIX wieku. Browar przebudowano w efektowny sposób w latach 60. XX wieku¹⁴¹, by już w 1982 roku zarzucić produkcję i częściowo wyburzyć obiekt. Na pytanie o nowoczesność jako fetysz współczesności i remedium na ciężar tradycji nie ma więc optymistycznej odpowiedzi: oto budynki zaprojektowane w dobie nowoczesności są wyburzane bądź wycofywane z użytku. Wątek ruin nowoczesności pojawia się także w pracy Andreasa Angelidakisa *Unauthorized (Athinaiki Techniki)* (2017) zaprezentowanej w jego pracowni, mieszczącej się w eleganckiej niegdyś kamienicy przy ulicy Polytechniou. Angelidakis, jako architekt i Ateńczyk, odnosi się do wątku samowoli budowlanej w swoim mieście, niekiedy usankcjonowanej za sprawą wielorodzinnego budownictwa zwanego *poikatokilia*¹⁴². Ten fenomen sprawił, że miasto rozrastało się od połowy XX wieku w sposób niekontrolowany, wznoszone często rękami dyletantów. Dlatego dzisiejszy obraz przeludnionych i ciasnych w zakresie przestrzeni życiowej Aten stanowi istotne tło doświadczeń widzów, którzy zechcą obejrzeć documenta 14 naprawdę wnikliwie. Ten palimpsest ruin przypomina bowiem o konieczności odczytywania warstw znaczeniowych, jakie oferują ateńskie lokalizacje wystawy i odsyła do pytania postawionego w broszurze informacyjnej documenta: jakiego obywatela produkuje ta fabryka?¹⁴³ Jego wzorcem miałby być Diogenes z Synopy – „cynik i kosmopolita”¹⁴⁴, obecny zresztą w jednej z sal ekspozycyjnych w postaci płyty miedziorytniczej, która posłużyła do wykonania kopii *Pejzażu z Diogenesem* Poussina. Widoczny nad brzegami rzeki Ilissos, która niegdyś przepływała w pobliżu dzisiejszej lokalizacji EMST, Diogenes przedstawiony jest w scenie odrzucenia nawet jednego ze zwykłych przedmiotów codziennego użytku: kubka, pod wpływem widoku chłopca czerpiącego dłonią wodę z rzeki. To płyta z miedziorytem

¹⁴¹ Modernistyczny projekt Takisa Zenetosa i Margaritis Apostilidis zakładał uwidocznienie procesu produkcji piwa za sprawą transparentnych połączeń ścian.

¹⁴² S. Vronti, *Where we live, „Greece Is”*, zima 2016–2017, s. 82–92.

¹⁴³ EMST. *National Museum of Contemporary Art*, [w:] *Athens Documenta 14: Daybook...* dz. cyt., s. 4.

¹⁴⁴ Tamże.

DOCUMENTA 14. ATENSKA LEKCJA

¹⁴⁵ W roku 2013 Beau Dick wziął udział w ceremonii „cięcia miedzi” (*copper-cutting ceremony*) podjętej w mieście Victoria w proteście wobec ignorowania przez kanadyjski rząd praw pierwotnych mieszkańców tych ziem. Ceremonia ta, polegająca na rozbiciu miedzianej tarczy, ma okryć hańbą tych, przeciw którym jest skierowana i skłonić ich do przeprosin. Zob.: T. Hopper, „Copper cutting” shaming ritual a „threat” and „challenge” by B.C. First Nations against provincial government. „National Post”, 11.02.2013, <http://news.nationalpost.com/2013/02/11/copper-cutting-shaming-ritual-a-threat-and-challenge-by-b-c-first-nations-against-provincial-government/> [dostęp: 21.07.2021].

¹⁴⁶ Dziś plac Petara Preradovica.

francuskiego grawera Étienne’a Baudeta „*Paysage avec Diogène*” *after Poussin* (1701), wypożyczona z kolekcji Luwru.

Miedź pojawia się jako lejtmotyw tej sali w EMST – od miedziorytu, przez bilon i obiekty symboliczne po surowiec kopalny. Jest obecny w twórczości artysty, reprezentującego do niedawna niewidoczne w szerszym obiegu sztuki grupy etniczne: to Beau Dick (1955–2017), obywatel Kanady, przedstawiciel nacji Kwakwaka’wakw, autor rzeźbionych masek i totemów odwołujących się do tradycji rdzennych mieszkańców dzisiejszej Kanady oraz aktywista, działający na rzecz przywrócenia lokalnym społecznościom należnych praw, który popularyzował wypartą z szerszej świadomości współobywateli kulturę swojego ludu. Jedną z jego prac to miedziana sztaba odlana z wycofanych z obiegu kanadyjskich centów, której towarzyszy oficjalna zgoda na wykorzystanie monet w celu innym, niż środek płatniczy oraz obiekt *Bez tytułu* (2013) – tarcza wykonana z miedzianego bilonu¹⁴⁵. Natomiast w pracy *Tales of the Copper Cross Garden* (2017), której autorem jest kongijski artysta Sammy Baloji, motyw miedzi jako materiału zmieniającego swój stan i wartość pojawia się za sprawą różnych mediów: filmu, fotografii i obiektów w formie miedzianych, równoramiennych krzyży.

Innym punktem w EMST o charakterze tematycznym jest sala, w której zgromadzono przykłady prac powstałych w różnych krajach bałkańskich w dobie reżimów komunistycznych. Różnice między stopniem opresji w tych systemach dobrze ilustrują obrazy malarzy albańskich z lat 60.–70. XX wieku wypożyczone z Narodowej Galerii Sztuki w Tiranie, które stanowią tło dla instalacji dokumentującej projekt Tomislava Gotovaca *Sprzątanie przestrzeni publicznych...* (1981). Fotografie ukazujące artystę zamiatającego plac Braterstwa i Jedności w Zagrzebiu¹⁴⁶ w 1981 roku zestawiono z pozostałymi po tej akcji przedmiotami: fartuchem roboczym i stertą śmieci stanowiącą *Ready Made* (1981), które są dziś archeologicznym świadectwem istnienia Jugosławii. Zupełnie inna retoryka obecna jest w socrealistycznym wizerunku miasta na obrazie albańskiego malarza Spiro Kristo *Dzieci* (1966). Przedstawione na tle wznoszonych budynków reprezentują różne grupy społeczne, których członkami staną się w przyszłości, jednak skupione na narysowanym na ziemi kredą karabinie są zjednoczone ideologią militaryzacji wykreowaną przez reżim, który jest jedynym znanym im światem. Dzisiaj bohaterowie tego obrazu mieliby o pięćdziesiąt lat więcej, podobnie jak przedstawione na nim budynki i drzewa. Nietrudno wyobrazić sobie wszystko to,



czego doświadczyło ich pokolenie w czasach reżimu Envera Hodży i po transformacji ustrojowej. Problemy tego regionu ilustrują także wielkoformatowe, monochromatyczne fotografie z cyklu *Blood Memory* (1990), których autorką jest Lala Meredith-Vula. Stanowią one tło dla ciągów komunikacyjnych w muzeum. Każda z tych monumentalnych panoram, jak np. *Gjonaj, Has, Kosovo, 2 May 1990_no.45*, odnosi się do zawarcia przymierza między rodami kosowskich Albańczyków uwikłanych od pokoleń w krwawy rewanż za sprawą rodowego prawa, *kanunu*. Autorka fotoreportażu uwieczniła chwilę abolicji, do jakiej doszło dzięki porozumieniu przedstawicieli zwaśnionych rodów.

Odmienny ogląd wielkiej historii zapewniają przede wszystkim małe, prywatne narracje, zarówno werbalne, jak i wizualne, które można obejrzeć w Benaki Museum. Do tych pierwszych zalicza się praca Yervanta Gianikiana *Return to Khordociur – Armenian Diary* (1986), dokument filmowy z udziałem ojca artysty, Raphaela, czytającego swoje wspomnienia z czasów ormiańskiego Genocydu. Ta druga grupa to krwawa historia Konga opowiedziana w 101 obrazach autorstwa zairskiego malarza, Tshibumby Kanda-Matulu (TKM)¹⁴⁷, uprawiającego malarstwo rodzajowe z elementami sztuki ludowej.

Przeptyw, przemyt i dryf

Jedną z ciekawszych aranżacji w EMST jest dokumentacja i rekonstrukcja *Symfonii syren* (ok. 1922), której kompozytorem i pierwszym wykonawcą był multimedialny geniusz doby radzieckiej awangardy, Arseny Avraamov. Industrialne dźwięki, stawiając znak równości między muzyką a hałasem, nie są jedynym wątkiem muzycznym w ramach documenta. Prace pionierów muzyki generatywnej i elektronicznej zobaczyć można także w murach ateńskiego konserwatorium (Odeionu)¹⁴⁸, będącego częścią niezrealizowanej w całości koncepcji Ioannisa Despoto-poulousa (1959)¹⁴⁹. Otwarcu documenta w EMST towarzyszył performance argentyńskiej artystki Marty Minujin *Splata greckiego długu Niemcom za pomocą oliwek i sztuki*, będący kontynuacją projektu z roku 1985, w ramach którego artystka proponowała spłatę długu Argentyny Andy'emu Warholowi za pomocą waluty, którą miała być kukurydza: „latynoamerykańskie złoto”. W obecnej wersji stronę niemiecką odegrała aktorka ucharakteryzowana na kanclerz Niemiec, Angelę Merkel.

Natomiast najciekawszą pracą, zaprezentowaną w Ateńskim Konserwatorium (Odeionie), jest projekt *Pre-Image (Blind as the*

¹⁴⁷ Artysta zaginął w roku 1981, prawdopodobnie stając się ofiarą zamieszek.

¹⁴⁸ Konserwatorium Ateńskie, założone w 1871 przez Ateńskie Stowarzyszenie Muzyki i Teatru prowadziło nauczanie gry na dwóch tylko instrumentach: flecie i gitarze, zgodnie z założeniami estetyki apollińskiej i dionizyjskiej.

¹⁴⁹ W skład założenia miały wchodzić: teatr, centrum kongresowe, muzeum, biblioteka i amfiteatr plenerowy.

Mother Tongue) (2017), którego autorem jest Hiwa K. Materiał filmowy, pomyślany jako dokumentacja performatywnej podróży odtwarzać ma trasę, którą niegdyś przemierzył on pieszo jako uchodźca z irackiego Kurdystanu. Jednym z etapów podróży była Grecja. Aby przeprowadzić ten *re-enactment*, Hiwa K zbudował skomplikowaną konstrukcję z luster zamocowanych na wysokiej tyłce. Ten cyrkowy rekwizyt, opierany na nosie, zmuszał artystę do wędrówki w niewygodnej pozycji, ale lustra miały umożliwiać kontrolę położenia i odbijać fragmenty mijanego pejzażu. Jednocześnie, jak zauważa sam artysta, w ten sposób jego odbicie w lustrach jawi się jako podrzędne wobec monitorującego spojrzenia kierowanego nań z góry. Natomiast narracja z offu dotyczy podróży z czasu przeszłego – trzech dni marszu bez jedzenia, koczowania w porcie w oczekiwaniu na ciężarówkę, w której podwoziu można się ukryć, a także tytułowej ślepoty w ciemności podczas ukrycia w trakcie nielegalnej podróży promem. Historię tę przerywają reminiscencje z jeszcze odleglejszej przeszłości, podobnie jak nawiedzać musiały one myśli maszerującego nocami uciekiniera. Co wydaje się szczególnie istotne – ponawiając trasę podróży i przypominając o jej wysiłku poprzez absurdałny rekwizyt, utrudniający poruszanie się i percepcję przestrzeni, Hiwa K formułuje refleksję na temat własnego, zmienionego już statusu. Oto przemierza ten dystans jako artysta wystawiający w prestiżowych zachodnich ośrodkach sztuki, potrzebny zachodniemu światu sztuki dla legitymizowania równościowej polityki. Dlatego jego odbicie w lusterkach jest odbiciem – by posłużyć się tu baumanowską metaforą – dawnego włóczęgi, któremu udało się zostać turystą.

Jednak w historii, którą opowiada Hiwa K są nieciągłości i możliwe konfabulacje, podobnie jak w samej biografii artysty. Dużo bardziej wiarygodne są zamieszczone na jego stronie internetowej, anegdoty, jak np. opowieść o ojcu parającym się kaligrafią i konstruującym barwne plansze z folii, aby rodzina mogła mieć namiastkę kolorowej telewizji. Możliwym kluczem do intrygującej i podejmującej grę ze stereotypami narracji, którą buduje Hiwa K, jest anegdota *Widok z góry*, opowiadająca o migrancie, który, by uzyskać pozwolenie pobytu w Europie, wyuczył się szczegółów dotyczących miasta nazwanego przezeń „J”, leżącego w strefie uznawanej przez ONZ za tereny niebezpieczne. Bierna wiedza na ten temat, polegająca na spojrzeniu na miasto z perspektywy mapy, zapewniła mu osiągnięcie celu, którego nie udało się

osiągnąć prawdziwym mieszkańcom miasta J, znajdującym je jedynie z perspektywy własnego w nim bytowania.

Spojrzenie na problem z drugiej strony zapewnia zaprezentowana w Ateńskiej Szkole Sztuk Pięknych (ASFA) praca Artura Żmijewskiego *Glimpse* (2016–2017). Chropawy formalnie film, zarejestrowany na taśmie 16 mm, odnosi się do relacji między migrantami a mieszkańcami świata, do którego przybyli, by koczować na ulicach miast, takich jak Paryż i w obozach, takich jak „Dżungla” pod Calais. Niesiona przed kamerami pomoc zamienia się w upokorzenie, oferowane możliwości – w kolonialny spektakl. Artysta znalazł dla swej wypowiedzi adekwatną formę – niemy, monochromatyczny obraz staje się uniwersalny i ponadczasowy, przypominając nie tylko o kronikach filmowych z miejsc takich, jak warszawskie getto, ale uniwersalizując problem wypieranego ze zbiorowego pola widzenia ludzkiego nieszczęścia. Wątek migracji obecny w *documenta* nie jest więc przedstawiony czułościowo. Otrzymujemy różne perspektywy – zarówno osobiste relacje, jak i spojrzenie kierowane z perspektywy litościwej (oraz dwuznacznej moralnie) pomocy w przypadku pracy Artura Żmijewskiego, czy wreszcie odniesienie do materialnych obiektów, jak w pracach Guillermo Galindo. Jego praca *Score for Boca de la noche* (2016) z serii *Border Cantos* (od 2013) to malarstwo na papierze wykonanym przetworzonej odzieży porzuconej na szlaku uchodźców zmierzającym z Meksyku do Stanów Zjednoczonych.

Koło hermeneutyczne

Przestrzeń ASFA jako instytucji edukacyjnej posłużyła także za miejsce inicjatyw takich, jak *Ane edukacja* (seria warsztatów i wykładów pod hasłem: *Co się przemieszcza? Co dryfuje? Co pozostaje?*) i innych, które stawiają pytania o współczesne formy przekazywania wiedzy wobec kryzysu przemysłów wiedzy i nadmiaru samozwańczych autorytetów. Ane edukacja to neologizm mający określać system pobierania wiedzy, wywodzący się z pogranicza anarchii i pedagogiki¹⁵⁰. Dlatego szczególnie interesujące było zestawienie różnych postaw i propozycji w zakresie edukacji (filmy dokumentujące niekonwencjonalną dydaktykę Oskara Hansena, Shantinikelan School w Indiach, diagramy Allana Sekuli ilustrujące jego tezę, że szkoła jest fabryką) oraz rozmaitych, czasem utopijnych wspólnot. Przykładem jest Ciudad Abierta – południowoamerykańskie, eksperymentalne osiedle, otwarte obecnie tylko z nazwy i niedostępne dla przybyszów z zewnątrz, chyba, że jest się umówionym na płatne

¹⁵⁰ *Ane education. What Shifts? What Drifts? What Remains?* [w:] *Athens Documenta 14: Daybook...* dz. cyt., s. 56.

DOCUMENTA 14. ATEŃSKA LEKCJA

zwiedzanie enklawy. Natomiast Bonita Ely proponuje rozbudowaną instalację-environment *Plastikus Progressus: Memento Mori* (2017) składającą się z narracji dotyczących faktycznych i fikcyjnych zdarzeń związanych z degradacją środowiska naturalnego. Ane edukacja polegała też między innymi na zapewnieniu perypatetycznego doświadczenia tym widzom wystawy, którzy chcieli wziąć udział w spacerach po wyznaczonych trasach, z towarzyszeniem motywu znanego z antycznego teatru – greckiego chóru. Grupa przewodników odnosiła się do jego roli, jako podmiotu mediującego niejako między aktorami a publicznością; uczestnicy spaceru mogli bowiem negocjować jego trasę i tematykę podejmowanej dyskusji.

To uwidacznia perypatetyczną formułę wpisaną w całość koncepcji ateńskiej wystawy – najwięcej nauczymy się od Aten przemierzając miasto, zarówno na jego powierzchni, jak i jeżdżąc metrem, co jakiś czas mijającym najpopularniejszą wśród turystów stację Akropol, którą zdobi wielkoformatowa fotografia słynnej greckiej aktorki i niezłomnej aktywistki politycznej, późniejszej greckiej minister kultury, Meliny Mercouri, uwiecznionej na tle tej budowli. Perypatetyczne doświadczenia, o których przypominają ruiny Liceum Arystotelesa (zał. 335 p.n.e.), w pobliżu których znajduje się ateńskie konserwatorium, zakładały zdobywanie doświadczenia i pobieranie nauk w trakcie spaceru. Komplementarność ruchu ciała w przestrzeni i uruchomienia umysłu w rozmowie miały sprzyjać rozwojowi intelektu. Patronem perypatetyki, czyli bycia w ciągłym ruchu wydaje się właśnie Hermes, opisany przez Jana Parandowskiego jako bohater licznych anegdot, chytry szelma, ale także posłaniec bogów, który „przez cały dzień biegał i latał”¹⁵¹. Jeżeli więc wywodząca się od jego imienia hermeneutyka miałaby stać się pomocna w odczytaniu klucza tegorocznych *documenta*, to istoty znaczenia tej wystawy należy upatrywać w zagadnieniu fizycznej mobilności. Tym bardziej jest to przekonujące, gdy przypomnieć sobie figurę koła hermeneutycznego, za sprawą której „nie można zrozumieć całości bez zrozumienia szczegółu, a szczegół nie może być rozumiany bez odwołania się do całości”¹⁵². Koło hermeneutyczne zatoczone zostanie w pełni (i zgodnie z ujęciem Hansa-Georga Gadamera), gdy obie części wystawy spotkają się w doświadczeniu widzów, wyposażonych przecież we własne przesądy (termin Gadamera). Zmiana, jaka zachodzi wskutek zatoczenia hermeneutycznego koła jest możliwa wtedy, gdy „podmiot poczuje obcość przekazu, czyli stan rzeczy niezgodny z jego pierwotnymi przekonaniem”¹⁵³. A zatem ateńska lekcja polegać może właśnie na doświadczeniu, na sposób

¹⁵¹ J. Parandowski, *Mitologia*, Londyn 1992, s. 76.

¹⁵² *Koło hermeneutyczne*, [w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%82o_hermeneutyczne [dostęp: 21.07.2021]. Por.: H.-G. Gadamer, *Koło jako struktura rozumienia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1993, s. 227–234.

¹⁵³ Tamże.



gadamerowski, zetknięcia z procesem poznawczym, jaki zapewnia poruszanie się po kole hermeneutycznym. Na jego osi znajdują się pojęcia takie, jak: kryzys, uchodźcy, tradycja antyczna, globalizacja, klasycyzm, świat sztuki, postprawda. Zatem od nastawienia i czujności odbiorców wystawy zależy, czy to, czego Ateny mogą nas nauczyć, zostanie przyswojone. Jest tak również dlatego, że dziś przedsądy utrwała także izolacja w bańkach informacyjnych.

Południe – północny zachód

Dlatego jednym z najbardziej interesujących projektów łączących obie lokalizacje documenta jest właśnie performatywna podróż, której patronować miał Hermes – grecki bóg obuty w sandały ze skrzydełkami. Ateńska ulica Dionizego Areopagity stała się punktem startu podróży konnej mającej za cel odległe o wiele kilometrów Kassel (w linii prostej 1845 km). Projekt *The Athens-Kassel Ride: The Transit of Hermes* zainicjowany został przez Rossa Birrella, szkockiego artystę, którego intrygujące i oszczędne formalnie projekty wchodzą w dialog z tradycją europejskiego dziedzictwa kulturowego i narzuconych przez nie cywilizacyjnych powinności. Jednym z jego długofalowych projektów jest fotograficzna dokumentacja gestu wyrzucania do wód rzeki lub morza książek, których treść uznaje się za ważną dla dorobku intelektualnego Europy¹⁵⁴. W ramach innego projektu zorganizował on w dniach otwarcia documenta koncert orkiestry złożonej z syryjskich ekspatów, która wykonała *Symfonię pieśni żałosnych* Henryka Mikołaja Góreckiego.

Idea *The Athens-Kassel Ride* została pomyślana przez Birrella jako podróż najbardziej esencjonalna w swym przebiegu i tempie, a jednocześnie najbardziej dziś archaiczna, czyli jako jazda konna. Jest to jednocześnie odwołanie do drogi przebytej przez Aimé Félix Tschiffely'ego, który pokonał konno dystans 16. tysięcy kilometrów między Buenos Aires a Nowym Jorkiem (1925-1928) i opisał to w swojej książce *Wyprawa Tschiffely'ego* (1933)¹⁵⁵. To wejście w dialog z tym przedsięwzięciem poprzez jego artystyczną rewalidację. Trasa podróży zaplanowanej przez Birrella w ramach projektu *Athens-Kassel Ride* obejmuje trzy tysiące kilometrów, które czworo jeźdźców miało pokonać w sto dni (jest to liczba odpowiadająca czasowi trwania wystawy w Kassel). Jeźdźcy wyruszyli spod Akropolu 9 kwietnia przypominając jednocześnie o losach dzieł sztuki, które także opuściły niegdyś Ateny – mowa tu o reliefach z warsztatu Fidiasza ze scenami konnej procesji panatenańskiej, które wywiezione zostały m.in. do British Museum

¹⁵⁴ Były to książki autorów takich, jak m.in.: Zygmunt Freud, Martin Heidegger, Thomas More, Aldous Huxley, Erazm z Rotterdamu, a także dzieła zebrane Marksa i Engelsa.

¹⁵⁵ Zob.: A. Tschiffely, *Wyprawa Tschiffely'ego. Konno przez dwa kontynenty*, tłum. T. S. Gałgka, Warszawa 2015.

¹⁵⁶ *The Transit of Hermes* by Ross Birrell, [w:] <https://www.documenta14.de/en/notes-and-works/12798/the-transit-of-hermes> [dostęp: 21.07.2021].

¹⁵⁷ Por.: G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008. Birrell odwołuje się do przekładu *The Coming Community* na język angielski autorstwa Michaela Hardta w wydaniu z roku 1993.

¹⁵⁸ Z. Bauman, *Globalizacja*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2000, s. 102.

¹⁵⁹ Tamże, s. 103.

przez lorda Elgina i które do dziś pozostają przedmiotem sporu między Grecją a Wielką Brytanią. Roszczenia w tej sprawie są każdorazowo oddalane przez stronę brytyjską, a faktycznego zawłaszczenia dopełnia zawłaszczenie na poziomie języka – rzeźby te są nazywane „marmurami Elgina”, tracąc semantyczny związek ze swoją rzeczywistą historią. Jak zatem przeczytać można w odautorskiej wypowiedzi Birrella, opublikowanej na stronie documenta, celem wiadomości, jaką ma do przekazania Hermes nie jest Kassel, podobnie, jak Ateny nie są właściwie punktem wyjścia¹⁵⁶. Akcent położony jest na sam proces, pozostawianie w ruchu, które ma moc sensotwórczą, jak zauważa przywoływany przez autora Giorgio Agamben¹⁵⁷. Nieprzypadkowo zatem podstawowym elementem identyfikacji wizualnej documenta stała się linia łącząca te dwa miasta.

W projekcie Birrella pobrzmiewa także echo zwrotu w turystyce w stronę postawy świadomości powolnej (*slow*) ale raz jeszcze warto zwrócić uwagę na kwestię przemieszczania się ciał w przestrzeni podzielonej granicami naturalnymi (góry, rzeki) i sztucznymi – granicami państw, na przykład tych należących do strefy Schengen. Trasa ta wydaje się pokrywać z nakreśloną na potrzeby wystawy linią, a jest także, zapewne nieprzypadkowo, trasą podobną do tej, jaką pokonują zmierzający z południowego wschodu na północny zachód migranci.

Hierarchie mobilności, heterotopie obiektów

Jednak specyficzne rozwarstwienie między swobodą poruszania się ludzi, o którym pisał w *Globalizacji* Zygmunt Bauman, przypomina o tym, że zarówno w skali samych documenta (opozycja widzowie – lokalni mieszkańcy) jak i w skali światowej, widoczny staje się problem „stopnia mobilności, czyli swobody wyboru miejsca, w którym się znajdują” ludzie przemieszczający się¹⁵⁸. Bowiem „nawet jeśli się nie przenoszą, często ziemia, na której żyją, usuwa im się spod stóp i tak czy inaczej są jakby w ruchu. Jeżeli ruszają w drogę, to najczęściej kto inny określa ich miejsce przeznaczenia [...]. Zamieszkują miejsca nieprzyjemne i niegościnne, które chętnie by porzucili, ale nie mają dokąd pójść, bo nigdzie indziej ich nie przyjmą i nie pozwolą rozbić namiotu”¹⁵⁹. Dlatego tak istotne dla topografii wystawy są dwa obiekty odsyłające do tymczasowego i stałego miejsca zamieszkania – marmurowy namiot z widokiem na Akropol i betonowa, absurdalna konstrukcja jednoosobowego mieszkania na dziedzińcu Benaki Museum. Dwa tymczasowe i niemożliwe do zamieszkania domy

przypominają o – dostrzeżonej przez Baumana „światowej hierarchii mobilności”¹⁶⁰.

Pierwszy z tych obiektów to rzeźba *From Inside* (2017) Rebekki Belmore, ustawiona na wzgórzu Filopappou, zwanym też Wzgórzem Muz¹⁶¹. Ręcznie wyrzeźbiony, marmurowy namiot ulokowany jest tak, by widać było w perspektywie Akropol. Dzieło to pilnowane było jednak przez ochronę, zapewne w obawie, by nie posłużyło nikomu za rzeczywiste schronienie. Drugi to *One-Room-Apartment* (2017), którego autorem jest Hiwa K. To ustawiona na dziedzińcu Benaki Museum „niemożliwa” betonowa konstrukcja, składająca się ze ściany, schodów i łózka, spełniając w miernym stopniu wymogi architektury mieszkalnej, lecz będąca komentarzem na temat warunków życia w irackim Kurdystanie. Obiekt ten ma więc charakter heterotopii odsyłając do prawdziwego domu wzniesionego w pobliżu pól minowych na tamtym terenie.

Rodzaj heterotopii widoczny jest także w projekcie *Nine-Hour Delay* (2012-58), przedsięwzięciu serbskiej artystki Ireny Haiduk, która powołała korporację Yugoexport. W ramach projektu wyprodukowano tysiąc par butów Borosana, które można było kupić wraz z katalogami czy innymi gadżetami documenta, a które nosiły również kobiety z obsługi wystawy. Obuwie to wyprodukowano w oparciu o model wdrożony do produkcji w Jugosławii, gdzie zaprojektowane zostało jako optymalne dla spędzających dużo czasu w postawie stojącej robotnic¹⁶². Buty Borosana były więc częścią strategicznej gry między przestrzenią sztuki a sferą ekonomii, jaką Haiduk podjęła w ramach stworzonej przez siebie firmy. Podwójna konotacja tych butów wywoływała pytanie o ich status lokujący się między dziełem sztuki, gadżetem a odzieżą służbową.

Ten rodzaj niejednoznaczności widoczny był także w samej formule uczestnictwa zagranicznych widzów w wystawie. Przybywający na wystawę zwolennicy sztuki współczesnej (na czas trwania wystawy w obu lokalizacjach uruchomiono nawet połączenie lotnicze Ateny-Kassel) zbyt często wybierają przeciw wariant elitarystyczny, pozostając na dystans wobec miasta, w którego instytucjach kultury zagościła wystawa. Tymczasem w przestrzeni Aten trzeba się zanurzyć, podejmując wysiłek perypatetyki – zaowocuje on pożytkiem z podjętej aktywności. Pozwoli bowiem przypomnieć sobie o przywilejach naszego statusu. „Eksterytorialność elit”, o której pisze Bauman¹⁶³, a którą dostrzec można

w doświadczeniach koneserów sztuki współczesnej odwiedzających Ateny z powodu documenta, jest przez grecką opinię publiczną odbierana jako nieco upokarzająca próba pomocy rozumianej dość prymitywnie jako zostawianie w Grecji pieniędzy przy okazji oglądania wystawy. Frustracja ma więc wieloaspektowe powody. Niełatwa historia dwudziestowiecznej Grecji naznaczona licznymi, masowymi migracjami, pozostaje kolejnym elementem składającym się na kontekst, w jakim należy odczytywać wystawę. Ucieczka ludności greckiej z terenów Azji Mniejszej po tragedii Smyrny spowodowała przeludnienie i dała początek niekontrolowanej rozbudowie ateńskich przedmieść, ale też przyczyniła się do rozwoju muzyki *rebetiko*, sportretowanej w popularnym greckim filmie pod tym samym tytułem¹⁶⁴. Kolejne fale migracji związane były z II wojną światową i rządami „czarnych pułkowników” (1967-1973), co oddziaływało na grecką kulturę – najwymowniejszym przykładem jest biografia Meliny Mercouri.

Zatem choć krytyka, którą widać na murach miasta, ogranicza się do inwektyw w rodzaju: „crapumenta”, to jej podłoże jest dużo bardziej złożone. Bardziej merytorycznej krytyki dostarcza interwencja Thierry’ego „Colonela” Geoffroya realizowana pod hasłem *#Documenta Sceptic* w ramach długofalowego projektu Emergency Room; namiot ustawiony podobnie jak marmurowy obiekt Belmore, z widokiem na Akropol, podpisany jest hasłem „Witamy tanią siłą roboczą”. Natomiast obojętność greckiej publiczności wobec wystawy ma swoje podłoże nie tylko w niewidocznym dla turysty kryzysie, w czasie którego udział w życiu kulturalnym zdaje się zbytkiem. Być może także odżywa ukryta niechęć wobec Europy Zachodniej, kolonizującej kulturowo Grecję poprzez – sprzeczne ze sobą – głoszenie wielkości jej dorobku kulturowego i grabież wartościowych artefaktów. Fakt, iż documenta postrzegane są jako wydarzenie organizowane przez Niemcy, odsyła nie tylko do niedawnych napięć między oboma krajami na tle negocjacji dotyczących możliwych rozwiązań problemu kryzysu ekonomicznego, ale także do panowania Ottona I Wittelsbacha (1832-1862), narzuconego Grecji po wywalczeniu przez nią niepodległości w XIX wieku. Odsyła także do dziedzictwa myśli Johanna Joachima Winckelmanna, odpowiedzialnego za nurt klasycyzmu w kulturze nowożytnej Europy za sprawą *Dziejów sztuki starożytnej* (1764). Systematyczny wywód Winckelmanna oparty był nie tylko na materiałach źródłowych i badaniu sztuki Grecji, ale obejmował także autorskie koncepcje, takie jak „wpływ nieba na sposób myślenia”¹⁶⁵. Bliskie jest to idei Mariny Fokidis

¹⁶⁰ Tamże, s. 83.

¹⁶¹ Według Plutarcha miała tam rozegrać się bitwa Tezeusza z Amazonkami. Rewitalizacja wzgórze przystosowanego do celów rekreacyjnych dokonana została w formatywnej dla dzisiejszej tożsamości miasta dekadzie lat 50. XX w. przez grupę ateńskich architektów. Projekt wykonał Dimitris Pikionis wraz ze swoimi studentami w latach 1954-1957.

¹⁶² Obuwie tego typu popularne było także w krajach bloku wschodniego i noszone m.in. przez bibliotekarki czy pracownice służby zdrowia. Dziś produkcja kontynuowana jest w znajdującej się na terenie Chorwacji miejscowości Borovo.

¹⁶³ Z. Bauman, *Globalizacja...* dz. cyt, s. 31.

¹⁶⁴ Katastrofa w Smyrnie 1922 (wielki pożar dzisiejszego Izmiru kończący wojnę grecko-turecką, który zniweczył dzielnice chrześcijańskie, grecką, francuską i ormiańską, a pozostawił nietknięte dzielnice: żydowską i turecką). Pożarowi towarzyszyła masakra ludności greckiej i ormiańskiej oraz deportacje – niektóre ze skutkiem podobnym do tego, który niosła kilka lat wcześniej zagłada Ormian. Wielu z tysięcy greckich uciekinierów stworzyło falę reemigracji, zasiedlając m.in. peryferia ówczesnych Aten.

¹⁶⁵ J. J. Winckelmann, *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012, s. 41.

¹⁶⁶ „South as a State of Mind” („Południe jako stan umysłu”) – tytuł periodyku założonego przez kuratorkę i krytyczkę sztuki Marinę Fokidis, którego wydania 6–9 z 11. numerów, jakie się ukazały w latach 2012–2019, współredagowali Adam Szymczyk oraz amerykańska poetka i krytyczka Quinn Latimer, w ramach documenta. Zob.: <https://southasstateofmind.com/> [dostęp: 21.07.2021].

¹⁶⁷ Południe, rozumiane jako fantazmat kulturowy, było także przedmiotem interesującej analizy Bożidara Jezernika w książce *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. P. Oczko, Kraków 2007.

¹⁶⁸ Tłum. własne. Por.: N. Papastergiadis, *What is the South?*, „South as a State of Mind”, 1, 2012, s. 27.

zawartej w tytule redagowanego przez nią periodyku „South as a State of Mind” („Południe jako stan umysłu”)¹⁶⁶. Pomysłodawczyni tego wydawnictwa trafnie zwraca uwagę na odmienność kulturową Południa, postrzeganą ambiwalentnie: z zewnątrz jako czynnik istotny dla wykształcenia się szlachetnego dziedzictwa kultury, z wewnątrz zaś jako rodzaj statusu drugorzędności¹⁶⁷. Piszący o pojęciu Południa Nikos Papastergiadis uznaje je za określenie nie tyle dotyczące kartograficznie rozumianej półkuli globu, co raczej przeciwieństwo Północy, gdzie koncentruje się władza oraz miejsca, które współdzielą podobieństwo doświadczeń w zakresie „kolonizacji, migracji i kombinacji kulturowych”¹⁶⁸. Jednocześnie lektura magazynu „South as a State of Mind” przypomina o tym, że ustanowienie antycznej Grecji kolebką cywilizacji europejskiej i odwoływanie się do dziedzictwa szlachetnego dorobku intelektualnego w wielu dziedzinach życia obciążało na zawsze współczesną grecką kulturę trudnym do udźwignięcia brzemieniem wielkiej przeszłości. O ile Włochy wydały prowokacyjnie nastawionych do tradycji kulturowej futurystów, o tyle w Grecji tego rodzaju prowokatorem był Yorgos Vassiliou Makris (1923–1968), autor *Proklamacji nr 1* (1944) nawołującej do zburzenia Partenonu. Dlatego dobrym przykładem są zaprezentowane w ramach wystawy w ASFA pozornie naiwne akwarele Luciusa Burckhardta z cyklu *Landschaftstheoretische Aquarelle* (1970–1995), które pokazują, jak wyobrażone przysłania rzeczywiste. Tak jest również z esencją przekazu ateńskiej lekcji. To, czego możemy nauczyć się od Aten, dotyczy odczarowywania stereotypów, odrzucenia poznawczej wygody i uzmysłowienia sobie niestabilności autorytetów. Południe jest zatem mitem, tworzonym i aktualizowanym za sprawą spojrzenia z Północy i tak też rozumieć można 14. edycję documenta, sprzęgającą ze sobą Ateny i Kassel.

Tekst powstał w wyniku realizacji tematu *Idiom geograficzny w postmedialnych teorii-praktykach sztuki* finansowanego ze środków na utrzymanie potencjału badawczego w ramach działalności statutowej Wydziału Edukacji Artystycznej UAP w Poznaniu w roku 2017.

PERFORMATYWNE GEOGRAFIE MOBILNOŚCI

PERFORMATYWNE GEOGRAFIE MOBILNOŚCI

documenta 14, Kassel, 10.06-17.09.2017.

Kurator: Adam Szymczyk

„Ucząc się od Aten” – pod tym hasłem zrealizowana została czternasta edycja documenta, której kuratorem był Adam Szymczyk, wspierany przez liczny zespół współpracowników w obu lokalizacjach wystawy: w Atenach i w rodzimym dla documenta Kassel. We wstępie do *The documenta 14 Reader*, Szymczyk wyjaśniał, że jego zamiarem było raczej wywołanie impulsu, prowadzącego do odroczenia się tego, co już wiemy, niż dydaktyczny przekaz *ex cathedra*¹⁶⁹. Gdy do ateńskiej wersji documenta 14 dołączyła jej część kasselska, dopełniła ona niektórych koncepcyjnych wątków, jakby uzupełniając niedopowiedziane kwestie dialogu. Dialog ten obejmował także wypowiedzi o charakterze performatywów: mające moc sprawczą, albo przynajmniej deklaratywną. Odzwierciedlały one procesy ciągłe trwających, lecz często gwałtownych przemian, którym podlegały w ostatnich kilku latach losy jednostek, społeczności, a nawet organizmów państwowych. Jak ujął to już przeszło dwadzieścia lat temu Arjun Appadurai: „Z ruchliwością przestrzenną jest jak z przekazem. Zjawisko masowych migracji (dobrowolnych i wymuszonych) nie jest bynajmniej czymś nowym w dziejach ludzkich. Zestawione jednak z faktem gwałtownych przepływów medialnych obrazów, scenariuszy i sensacji składa się na obraz nowego ładu, w ramach którego wytwarzane są niestabilne nowoczesne formy podmiotowości”¹⁷⁰. W ramach swojej koncepcji dysjunkcji, Appadurai za najważniejsze czynniki uznawał: migracje i media. Na relację między nimi wpływają różne rodzaje obrazów, wśród których autor *Nowoczesności bez granic* wyróżniał etnoobrazy, mediaobrazy, technooobrazy, finansooobrazy oraz

¹⁶⁹ A. Szymczyk, *14: Iterability and Otherness – Learning and Working from Athens*, [w:] *The documenta 14 Reader*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Monachium-Londyn-Nowy Jork 2017, s. 17-42.

¹⁷⁰ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2005, s. 11.

¹⁷¹ Tamże, s. 51–52.

¹⁷² *Civilization and its Discontents. Adam Szymczyk talks with Michelle Kuo about Documenta 14*, „Artforum”, vol. 5, nr 8, kwiecień 2017, <https://www.artforum.com/print/201704/documenta-14-67184> [dostęp: 22.07.2021].

¹⁷³ Zagadnienie to omawiam szerzej w tekście będącym rozwinięciem referatu wygłoszonego na III Zjeździe Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego w Poznaniu we wrześniu 2017 roku. Zob.: E. Wójtowicz, *Od Aten do Kassel. Podróż artystyczna jako działanie performatywne i proces badawczy*, [w:] *Kultury w ruchu. Migracje, transfery, epistemologie*, red. R. Koschany, M. Michałowska, J. Ostrowska, A. Skórzyńska, Poznań 2019, s. 55–66.

¹⁷⁴ K. Bell, *Learning from Athens?*, „Mousse Contemporary Art Magazine”, 58, 2017, s. 50.

¹⁷⁵ Wszystkie prace opisane w tym tekście, dla których nie podano roku ich powstania, datowane są na 2017.

¹⁷⁶ Parafrazując tytuł bloga Wojciecha Kozłowskiego *Zapiski z prowincjonalnej galerii*, odnoszącego się do BWA w Zielonej Górze.

ideoobrazy. Co ciekawe, wszystkie te rodzaje obrazów, czy też, jak chciałby Appadurai, „światów wyobrażonych”¹⁷¹ przenikają się współcześnie w ramach tego, co zbudowały właśnie tegoroczne documenta. Bowiem, jak zauważył Adam Szymczyk w wywiadzie dla „Artforum”, to właśnie sztuka pozwala na różnorodne dysjunkcje, czy formułowania kontrpropozycji¹⁷². Ta zdolność sztuki ma więc charakter wypowiedzi performatywnej a jednocześnie przypomina o ambiwalencji jaka wpisana jest w geograficzną i znaczeniową mobilność.

W drodze: artyści, dzieła, idee¹⁷³

Warto jednak zwrócić uwagę, że będąca centralnym emblematem identyfikacji wizualnej wystawy linia między Atenami a Kassel, pozbawiona została topograficznych odsyłaczy. Jej geograficzna lokalizacja i kierunek mają jednak znaczenie. Zarówno dla tych artystek i artystów, którzy trasę między obiema lokalizacjami wystawy zdecydowali się przebyć drogą lądową na potrzeby projektów włączonych do wystawy, jak i jej widzów. Pomimo krytyki, ta „kryzysowa turystyka”¹⁷⁴ okazała się dla wielu pożytkiem, czego przykładem jest choćby projekt performatywny *Kunstpilgerreise 3* szwajcarskiej artystki Marinki Limat, zrealizowany niejako na marginesie documenta, ponieważ bez oficjalnego patronatu tej imprezy¹⁷⁵. Artystka, pozyskawszy środki za pomocą serwisu crowdfundingowego, w ciągu 163. dni przemierzyła pieszo trasę 2500. kilometrów między Kassel a Atenami, docierając do stolicy Grecji w dniu zamknięcia kasselskiej wystawy. Po drodze odwiedzała miejsca i ludzi związanych ze światem sztuki w krajach Europy Środkowej i na Bałkanach. Wizyty w „prowincjonalnych galeriach”¹⁷⁶, takich jak Galerija Srbija w Niszu, czy rozbicie namiotu jako „otwartego pokoju” i miejsca spotkań na ulicy Skopje, były zaproszeniem do interakcji, między sztuką a codziennym życiem. Ta pielgrzymka, jak zatytułowała Limat swoją pracę, miała być odwołaniem do tradycyjnego i obciążonego znaczeniami duchowymi formatu podróży i działaniem na rzecz przeniesienia go do współczesnych warunków. Podobny formalnie projekt zrealizował – w ramach documenta – Nikhil Chopra, który 13 maja wyruszył z Aten w podróż w stronę Kassel, podczas której rozbijał namiot w kolejno odwiedzanych miejscach na wyznaczonej trasie. Namiot ten służył artyście jako miejsce pracy i płótno zarazem. Niwelując różnicę między zamknięciem w studiu a wyjściem w plener, Chopra rysował na wewnętrznych ścianach namiotu – głównie pejzaże, odsyłające do otaczających go widoków. Jednak

artysta, aby te obrazy stworzyć, musiał je najpierw zinternalizować, istotnym czynnikiem pośredniczącym była zatem jego pamięć, przechowująca i niekiedy zniekształcająca obrazy zewnętrznego świata spoza namiotu. Dokumentacja projektu *Drawing a Line Through Landscape: the Tent*, zaprezentowana została w Kassel w miejscu znaczącym dla zmieniającej się wciąż formuły mobilności: na nieczynnym od roku 2005 peronie dworca kolejowego, oddanego do użytku w roku 1968. Oba powyżej opisane projekty wskazywały na to, że między Atenami a Kassel istnieje pewna luka, którą można wypełnić aktywizacją kulturową znajdujących się po drodze miejsc, zachodnioeuropejskim koneserem sztuki bliżej nieznanym.

Podróż o charakterze tak tradycyjnym, że dziś już anachronicznym, czyli podróż konna, stała się także esencją projektu Rossa Birrella *The Athens-Kassel Ride*, którego finał miał miejsce w Kassel 9 lipca 2017 roku. Jeźdźcy długodystansowi po przemierzeniu całej trasy, odpowiadającej mniej więcej diagonalnej linii na mapie łączącej Ateny i Kassel, pozwali na tle *Partenonu księzek* na kasselskim Friedrischsplatz. W ten sposób nakreślona została pętla znaczeń zadzierzgnięta między, na przykład: reliefami Fidiasza, przedstawiającymi procesję panatenajską i ich semantyczną przemianą w marmury Elgina, za sprawą ich zawłaszczenia przez British Museum.

Idea podróży i dążenia do celu, którym miało być Kassel, wpisana była także w projekt Rogera Bernata. Artysta ten zazwyczaj zakłada, że w swoich projektach reżyseruje rodzaj spektaklu, w którym sytuacja teatralna zredukowana zostaje do obecności widzów. Jak zauważa Paul B. Preciado, pozbawiona ram formalnych teatru publiczność zmuszona jest do swoistego kanibalizmu: nie może skonsumować sztuki, lecz tylko samą siebie¹⁷⁷. W pracy *The Place of the Thing* artysta zrealizował koncepcję, którą opracował wraz z Roberto Fratinim. W podróż do Niemiec wyruszyła replika tzw. kamienia przysięgi, znajdującego się na ateńskiej Agorze, przy którym to kamieniu miał się odbyć sąd nad Sokratesem. Celem było nie tyle Kassel, co znajdująca się nieopodal miejscowość Landau, w której niegdyś naziści zbudowali jeden z obiektów zwanych Thingplatz¹⁷⁸. Dziś nie ma po nim śladu, lecz miejsce to miało być celem podróży kopii kamienia, który artysta zamierzał tam zakopać w ziemi, co określił mianem egzorcyzmu. Imitacja kamienia przysięgi powierzana była kolejno przez artystę w ręce jednostek i grup, które realizowały z jego zastosowaniem rozmaite działania performatywne, otrzymując

¹⁷⁷ P. B. Preciado, *Roger Bernat*, [w:] *documenta 14: Daybook*, <http://www.documenta14.de/en/artists/13598/roger-bernat> [dostęp: 22.07.2021].

¹⁷⁸ Amfiteatr służący do zgromadzeń o charakterze politycznym. Nazwa pochodzi od zgromadzeń plemion germańskich i skandynawskich Thing/Ting.



od Bernata honorarium. Na terytorium Grecji odbyły się m.in. akcje takie jak inscenizowany wykład, który „kamień” miał wygłosić dla pustej sali, został on także przewieziony ateńskim metrem przy akompaniamencie odśpiewanego hymnu Grecji, wniesiono go do gmachu EMST (zastanawiając się, czy jest dla niego miejsce w muzeum sztuki współczesnej) i na teren wzniesionego w czasach nowożytnych stadionu olimpijskiego. Trasa podróży repliki kamienia miała przebiegać także przez miejsca znaczące dla najnowszej europejskiej historii, takie jak Mostar czy Srebrenica. Po dotarciu do Landau, kamień miał być zakopany w miejscu dawnego Thingplatz, co artysta określał mianem egzorcyzmu.

Wszystko jednak potoczyło się inaczej po tym, jak 19. maja, jeszcze w Atenach, Bernat wypożyczył replikę kamienia grupie młodych ludzi, którzy mieli zrealizować z tym rekwizytem kolejne z serii spontanicznych działań. Napotkał wówczas na działanie nieoczekiwane subwersywne, ponieważ byli to aktywiści i aktywistki kolektywu LGBTQI+ Refugees in Greece. Grupa ta, działająca na rzecz nieheteronormatywnych migrantów pochodzących głównie z krajów arabskich, a szukających schronienia w Grecji, wykorzystała projekt Bernata do nagłośnienia swojej sprawy. Przedstawiciele LGBTQI+ Refugees in Greece nagrali film, w którym wygłosili krytyczny manifest na temat pracy, a następnie oddalili się z repliką kamienia w nieznanym kierunku. Treść manifestu wyraża jasno ich intencje:

„Ukradliśmy Twój kamień i nie oddamy go
Może został deportowany do Turcji mimo dwukrotnej
apelacji
Może jest w drodze do Szwecji z fałszywym
paszportem za 2000 Euro
Może został doprowadzony do samobójstwa
w obozie przejściowym w Moria
Może czeka w kolejce do urzędu w Katehaki, na wciąż
odraczaną wizytę, by wnosić o azyl
Może sprzedaje swoje ciało obcym w parku Pedion
Tou Areos
Może został uznany za legalnego uchodźcę, ale
nadal śpi na ulicy [...]”¹⁷⁹.

Całość tego wywrotowej akcji nazwanej przez jej prowadzących **#Rockumenta**, spowodowała, że ostatecznie żadna z kilku kopii kamienia, które Roger Bernat wykonał na potrzeby projektu, nie została „pochowana” pod Kassel, zaś sam artysta, po nieskutecznej

¹⁷⁹ Tłum. własne. Por.:
#Rockumenta [w:] <https://www.facebook.com/lgbtqirefugeesingreece/posts/rockumenta/263554610785283/>
[dostęp: 23.07.2021].

polemice z porywaczami kamienia uznał, że projekt poniósł porażkę. Jednak ten subwersywny ruch nieoczekiwanie pomógł projektowi Bernata i Fratiniego; wydaje się, że praca *The Place of the Thing* dzięki tego rodzaju zwrotowi akcji wydaje się o wiele ciekawsza.

Trasę między Atenami a Kassel przemierzyły także – bez nieoczekiwanych przygód – dzieła sztuki; zarówno te, które wystawiono w obu miejscach (marmurowy namiot *From Inside* Rebekki Belmore) jak i te, które reprezentowały kolekcję ateńskiego Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej (EMST). Te dzieła opuściły swoją dotychczasową siedzibę, uwidaczniając swoisty paradoks: miały stać się jej wizytówką, choć po raz pierwszy pokazane zostały publicznie, ponieważ w murach muzeum EMST, otwartego w ubiegłym roku po długich perturbacjach, wciąż nie ma ekspozycji kolekcji stałej. Twórczość artystek i artystów, takich jak: Chryssa, Stephen Antonakos, Vlassis Caniaris, czy Bia Davou, autorka kolażu *Kolumny i chmury. Hipotetyczna interwencja wśród kolumn świątyni Zeusa Olimpijskiego* (1983), spotyka się w tej kolekcji z pracami Mony Hatoum, Kendella Geersa czy Billa Violi. W zaprezentowanych we Fredericianum pracach, w tym wymienionych powyżej, widać pewne wspólne cechy, wydobyte zapewne dzięki selekcji na potrzeby tej prezentacji. Praca Caniarisa *Hopscotch* (1974) to instalacja przestrzenna z bezgłowymi postaciami „na walizkach”. Jarząca się cyklicznie elektrycznością instalacja *Fix It* (2004) Mony Hatoum przypomina schron, który nie zapewnia bezpieczeństwa. Kendel Geers w pracy *Akropolis Redux /The Director's Cut/* (2004) wystawia zwoje drutu kolczastego na magazynowych półkach. Film Violi, *The Raft* (2004), prócz oczywistego odwołania do *Tratwy Meduzy* Delacroix, przypomina o nieoczekiwanym zagrożeniu rozbijającym spokój codzienności. Oprócz tych prac, w kilku salach Fredericianum znajdowały się także obiekty składające się na cykl *Bottari* (2005), znanej koreańskiej artystki Kimsooja. Te barwne tłumoki, zawinięte w tkaninę pościelową z tradycyjnym dla koreańskiego rzemiosła motywem, przywodziły na myśl pakowany naprędce bagaż uciekinierów. Na potrzeby tej wystawy artystka zawinęła w nich używane tkaniny pozyskane zarówno w Atenach, jak i w Kassel. Natomiast na parterze budynku znajdowała się instalacja Andreasa Angelidakisa *Polemos* (gr. Πόλεμος – wojna). Składała się z obiektów wykonanych z gąbki, powleczonej tkaniną o maskującym wzorze militarnym. Jej moduły, zanim zostały rozstawione za sprawą Parlamentu Ciał tak, by posłużyć znużonym widzom wystawy do odpoczynku, składały się na obiekt w kształcie czołgu. Praca ta w prosty sposób przypominała o wojnie jako

„nowej normalności” i osławianiu jej groźnych atrybutów za pomocą elementów kultury popularnej, w tym modnych gadżetów, ale też zachęcała do rozmontowania militarnej formy i przekształcenia jej w przedmioty ludziom użyteczne, nie wrogie.

Zaprezentowana w murach Fredericianum kolekcja wypożyczona z EMST jest więc zbiorem niejako pozbawionym historii, która miała dopiero powstawać wraz z powrotem dzieł do Aten. Przypomina to schemat artystycznego sukcesu, który niejedynemu artyście odnosi w swym rodzinnym kraju dopiero wtedy, gdy zostanie uznany na Zachodzie¹⁸⁰. Ten okcydentalny model kariery, wynikający z kompleksu prowincji, przypomina o ciągle trwałym w świecie sztuki podziale na centrum i peryferie¹⁸¹. Tego właśnie podziału chciał uniknąć Adam Szymczyk, co wyraźnie w swoim kuratorskim wprowadzeniu zaznacza¹⁸². Przypomina także o nieufności po obu stronach: Kassel obawiało się „utraty” documenta na rzecz Aten, zaś Ateny obawiały się powtórki z olimpiady w 2004 roku, która zapoczątkowała stopniową recesję greckiej ekonomii¹⁸³. Jednak postawienie znaku równości między Atenami a Kassel nie jest możliwe. Dlatego ta intencja nie przynosi zapowiadanego egalitaryzmu, lecz właśnie pozwala na ujawnienie ukrywanych często, niepisanych podziałów, w których wyznaczaniu niemałą rolę odgrywa ekonomia i jej cykliczne kryzysy.

W sieci powiązań

Kryzysy (ekonomiczne, polityczne, tożsamościowe), w kolejnych fazach naznaczające historię Grecji, dobrze uwypukla Dieter Roelstraete, opisując na łamach „Mousse” osiem aspektów relacji niemiecko-greckich: od Winckelmannna, przez postaci takie, jak Leo von Klenze, Louis Kolitz i Heinrich Schliemann, aż po różnicę zdań między Alexisem Tsiprasem i Angelą Merkel, utrwaloną na fotografii prasowej wykonanej w roku 2015 podczas debaty na temat greckiego zadłużenia¹⁸⁴. Roelstraete nie pomija także fascynacji grecką sztuką doby klasycznej, którą przejawiali – na skrajnie odmienne od siebie sposoby – zarówno artyści tworzący na zlecenia nazistów, jak i pierwszy kurator documenta Arnold Bode i pierwszy prezydent RFN Theodor Heuss, uznający Grecję za swoją duchową ojczyznę (*geistige Heimat*). Urodzony trzysta lat temu Johann Joachim Winckelmann nie bez przyczyny jest przecież uważany za twórcę mitu Grecji jako kolebki kultury europejskiej. To jego książka *Dzieje sztuki starożytnej* (1764) powszechnie utożsamiana jest z narodzinami klasycyzmu. Aby mit mógł zostać spełniony, założenia klasycyzmu wdrażali

przede wszystkim architekci i urbaniści. Wśród nich Leo von Klenze, związany z ateńską Bawariokracją, czyli społecznością Niemców (przedsiębiorców, prawników, wojskowych, naukowców itd.) sprowadzonych do Grecji wówczas, gdy ustanowiono tam panowanie pochodzącego z Bawarii króla Ottona I. Do jego działalności w kontekście Bawariokracji odwołuje się także Neni Panourgia, pisząc o tym, że to usiłowanie wzajemnego, mimetycznego naśladownictwa odcisnęło na Grecji piętno dysfunkcyjnej biurokracji, wypaczającej pruski wzorzec¹⁸⁵. Powodowany zapewne poczuciem misji, Leo von Klenze, budujący jednocześnie Ateny i Monachium z jego słynną Gliptoteką, miał pokazać Grekom, jak mają dorównać ideałom klasycznym, ukutym dla nich według niemieckiej koncepcji Winckelmannna i jego naśladowców. Architekt ten, który zaprojektował m.in. plan nowożytnych Aten (1833) eksponowany na documenta w Neue Galerie, jest także autorem Walhalli, czyli dziewiętnastowiecznej kopii Partenonu znajdującej się nad Dunajem, w pobliżu Regensburga.

Nad obrazem tegorocznych documenta dominuje jednak inna kopia Partenonu – ta zbudowana z książek, których treść poddana została – z różnych powodów i w różnych miejscach i czasach – cenzurze. Zafoliowane książki – od dzienników Anny Frank przez zbiór wierszy Osipa Mandelsztama, po serię o Harry’em Potterze – zostały rozdane widzom documenta na tydzień przed zakończeniem wystawy, gdy konstrukcja obiektu zaczęła ulegać rozbiórce. Praca Marty Minujin swoją pierwszą wersję miała przed laty w Buenos Aires jako *El Partenón de libros* (1983) i składała się wówczas z 25. tysięcy książek wydobytych z piwnic, w których przeleżały czas rządów wojskowej junty. Te książki, skonfiskowane wydawcom, księgarniom, bibliotekom i prywatnym właścicielom, miały być po zakończeniu projektu rozdane. To, co wykluczone i ocenzone wróciło więc do publicznego obiegu kultury. Wybór tej pracy jako najbardziej dobitnej, za sprawą skali i miejsca realizacji na Friedrichsplatz w Kassel, jest nie bez znaczenia¹⁸⁶. To w tym właśnie miejscu naziści palili zakazane książki i w ponurym, propagandowym spektaklu, przedstawili społeczności Kassel osła na wybiegu otoczonym drutem kolczastym (1933). Fotografia z tego wydarzenia opublikowana w ówczesnej prasie, dziś znajdująca się w Muzeum Miejskim w Kassel, stała się zresztą inspiracją dla pracy Sanji Iveković *The Disobedient (The Revolutionaries)* zaprezentowanej na dOCUMENTA (13) w 2012 roku.

Przestrzeń Friedrichsplatz podczas tegorocznych documenta określają jednak także inne prace, których znaczeniowe napięcia

¹⁸⁰ Marcel Duchamp wracający z Ameryki, którego Man Ray miał przedstawić francuskim surrealismom jako wielkiego amerykańskiego artystę.

¹⁸¹ Dawniej centrum świata sztuki był Paryż, później Nowy Jork, który, jak ujął to Serge Guilbaut „ukradł ideę sztuki nowoczesnej”. Por. S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992.

¹⁸² A. Szymczyk, 14: *Iterability and Otherness...* dz. cyt., s. 17–42.

¹⁸³ Tamże, s. 21.

¹⁸⁴ D. Roelstraete, *An Eight-Point Program for Fathoming German-Greek Relations. Documenta 14: the View from Kassel, „Mousse”, dz. cyt., s. 56–61.*

¹⁸⁵ N. Panourgia, *Of Tyranny, „Mousse”, dz. cyt., s. 56.*

¹⁸⁶ Podczas kilku ostatnich edycji documenta realizacje plenerowe na Friedrichsplatz w Kassel miały manifestacyjną wymowę, często też odsyłały – jako heterotopie – do historii tego miejsca bądź innych punktów na mapie świata. Tak było np. w przypadku pracy Sanji Iveković *Poppy Field* na documenta 12 (2007).

nie znoszą się wzajemnie, lecz przeciwnie – dopełniają. Seria prac *Wir (alle) sind das Volk–We (all) are the people* (2003–2017) Hansa Haacke, artyści często pracującego z tekstem w przestrzeni publicznej, nawiązywała do wielkoformatowych banerów wywieszonych na budynku EMST w Atenach. Instalacja Daniela Knorra *Expiration Movement*, polegała na przypominającej pożar emisji dymu wydobywającego się z jednej z wież Fredericianum przez wszystkie sto dni wystawy. Pracy tej towarzyszy manifest, w którego drugim punkcie czytamy: „Bezpieczeństwo oznacza przyszłość i przeszłość”¹⁸⁷. Inne rozumienie bezpieczeństwa, bliższe współczesnym jego wypaczeniom w ramach związanej z nim tzw. paranoi, przedstawia turecka artystka Banu Cennetoğlu w pracy *BEINGSAFEISSCARY*. Inspiracją miało być graffiti tej treści dostrzeżone na murach ateńskiej Politechniki w kwietniu bieżącego roku. Napis zaprojektowany przez Cennetoğlu znajduje się na fryzie muzeum Fredericianum, zastępując stałą nazwę tej placówki na zasadzie *détournement*. Do jego wykonania użyto istniejących liter, dodając kolejne, wykonane w tym samym stylu. Poniżej – sześć jońskich kolumn zdobiących neoklasyczną fasadę pierwszego publicznego muzeum w Europie, przypominających o potrzebie naśladowania greckiej architektury antycznej.

Nieco dalej, na placu przed Documenta Halle, znajduje się plenerowa instalacja *When We Were Exhaling Images*, której autorem jest Hiwa K. Artysta zrealizował tę pracę wraz ze studentami kierunku projektowania produktu Kunsthochschule Kassel. Stos rur o szerokim przekroju pozwala zajrzeć do wnętrza wypełnionych przedmiotami codziennego użytku tak, jakby służyły za tymczasowe miejsce zamieszkania. Niektórym nie można odmówić przytulności czy stylowości, co jeszcze bardziej wydobywa gorzką ironię tego projektu. Praca ta odsyła, oczywiście do wątku kryzysu migracyjnego¹⁸⁸, podobnie jak *Pomnik dla obcych i uchodźców* autorstwa Olu Oguibe, artysty pochodzącego z nigeryjskiej Biafry, mająca formę obelisku ustawionego na Königsplatz w centrum Kassel. Cokół pomnika służy za siedzisko czekającym na tramwaj mieszkańcom, w tym nierzadko migrantom zmierzającym do dzielnicy Nordstadt, najczęściej zamieszkanej przez przybyszów m.in. z Bliskiego Wschodu. Na obelisku widnieją, w czterech językach, cytaty z Ewangelii św. Mateusza: „Byłem przybyszem, a przyjęliście mnie”.

¹⁸⁷ M. Dziewańska, *Daniel Knorr*, [w:] *documenta 14: Daybook*, <http://www.documenta14.de/en/artists/13593/daniel-knorr> [dostęp: 23.07.2021].

¹⁸⁸ Adam Szymczyk nie zgadza się z tym terminem uznając go za eufemizm i pisząc o kryzysie humanitarnym. Por.: A. Szymczyk, *14: Iterability and Otherness...* dz. cyt., s. 31.

¹⁸⁹ Por.: J. Kisielewski, *Z podróży po Niemczech współczesnych. Urdeutsch*, [w:] *Wzdłuż dalekiego brzegu. Zbiór reportaży z lat międzywojennych*, red. J. Gębicki, Z. Mitzner, Warszawa 1966, s. 284.

¹⁹⁰ Przykładem niemieckiego artysty podejmującego ten temat jest Gregor Schneider, np. w pracy *unsubscribe* (2014) w ramach której kupił on i zburzył rodzinny dom Josepha Goebbelsa w Rheydt, eksponując następnie gruz na wystawach.

¹⁹¹ Nie był to pierwszy taki gest w świecie sztuki (Robert Barry w 1979, czy Santiago Sierra w Lisson Gallery, 2002), nie pierwsza też tego rodzaju realizacja w twórczości artystki.

¹⁹² Poza jednym kontem mailowym, sprawdzanym co środę. Por.: A. Searle, *Nothing to see here: the artist giving gallery staff a month off work*, „The Guardian” 25.04.2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/nothing-to-see-here-maria-eichhorn-chisenhale-gallery> [dostęp: 23.07.2021].

¹⁹³ Czas działania instytutu jako projektu artystycznego zbiegał się z czasem trwania wystawy, jednak artystka nie wykluczała kontynuacji. Nazwa i formuła tej czasowej patainstytucji być może nawiązuje do placówek takich, jak Instytut Yad Vashem.

Banalność zła, nieoczywistość historii

Miasto Kassel funkcjonuje, za sprawą swojej niejednoznacznej historii, jako wcielenie figury ofiary i kata jednocześnie. To tam polski dziennikarz, Józef Kisielewski oglądał w roku 1938 propagandową wystawę *Blut und Rasse*, usprawiedliwiającą *drang nach Osten*¹⁸⁹. To właśnie miasto zniszczył aliancki nalot dywanowy w roku 1943. Kassel staje się w tym kontekście przykładem tego, co było udziałem całych Niemiec i wielokrotnie stawało się przedmiotem ekspiacji w ramach debaty publicznej¹⁹⁰. Dlatego na widzów wystawy w Neue Galerie patrzę *Prawdziwi naziści*, których wizerunki zestawiał w monumentalną ścianę Piotr Uklański. Ta banalność zła, by przypomnieć sformułowanie użyte przez Hannah Arendt w książce *Eichmann w Jerozolimie*, przejawiała się między innymi w grabieży dzieł sztuki należących do żydowskich kolekcjonerów. Grabież ta, dokonywana w świetle obowiązujących procedur prawnych i z całą mocą biurokracji, stała się widoczna dla niemieckiej opinii publicznej wraz z sensacją towarzyszącą odkryciu kolekcji Gurlitta w 2012 roku. Cała historia w tle – piętno „sztuki zdegenerowanej”, nieczyste sumienia zwykłych urzędników, zza biurka podtrzymujących maszynę nazistowskiej opresji, wreszcie twarze nie aktorów, lecz prawdziwych nazistów – to wszystko wydaje się prowokować szereg pytań, eskalujących aż po oskarżenia.

Dlatego właśnie praca Uklańskiego koresponduje ze znajdującą się w tym samym gmachu i rozplanowaną na kilka sal, prezentacją projektu Marii Eichhorn. O tej niemieckiej artystce głośno było w ostatnich latach przede wszystkim za sprawą projektu *5 tygodni, 25 dni, 175 godzin* (2016), zrealizowanego w londyńskiej galerii Chisenhale¹⁹¹. W ramach wystawy galerię zamknięto, a jej pracownicy mogli cieszyć się płatnym urlopem, którego ważną składową był fakt, że wszystkie e-maile adresowane w tym czasie do galerii miały być automatycznie kasowane¹⁹². Ten dyskretny czynnik przypominający o ciągłej presji i niemożności wylogowania z systemu zawodowych zobowiązań, dobrze oddaje wnikliwość, z jaką Eichhorn realizuje swoje projekty. W ramach *documenta* w Atenach, Maria Eichhorn przedstawiła dokumentację długotrwałego przedsięwzięcia, jakim było pozbawienie nieruchomości przy ulicy Stavropoulou 15 statusu własnościowego. Ten projekt – w sensie wizualnym całkowicie nieatrakcyjny, bowiem składający się z ekspozycji dokumentów w gablocie, wydaje się jednak tylko preludium do pracy, którą Eichhorn zrealizowała w Kassel. Monumentalny projekt Rose Valland Institute (2017) składa się z dziewięciu obszernych części¹⁹³. W każdej z nich

podejście do kwestii zagrabionych dzieł jest nieco inne; rozciąga się pomiędzy kwerendą historyczną, studium przypadku i analizą dokumentów, by dotrzeć do *open call*, mającego na celu ustalenie własności osieroconych (sic!) prac. To zawołanie o ujawnienie bezprawnej własności pozostanie jednak najprawdopodobniej bez echa i cisza ta jest wystarczająco wymowna.

Patronką Instytutu Rose Valland jest francuska historyczka sztuki (1898–1980), której udało się udokumentować wywożenie przez Niemców dzieł sztuki z okupowanego Paryża. Po wojnie działała ona w komisji, której zadaniem było odnalezienie zagrabionych dzieł i ich zwrot prawowitym właścicielom, co udawało się w przypadku instytucji kultury, lecz w odniesieniu do prywatnej własności często okazywało się niemożliwe. Forma, w jakiej odebrano kolekcjonerom ich obrazy, rzeźby i księgozbiory, nazwana została w jednej z części projektu bezprawną, jednak przyjrzywszy się protokołom, spisom inwentarzowym i decyzjom opatrzonym podpisami i pieczętkami, przekonujemy się, że wszystkie czynności realizowano w pełni legalnie, w świetle obowiązującego wówczas prawa.

Szczególnie interesujący jest casus jednej z części projektu, na którą składa się inwentarz dzieł należących do zamożnego kolekcjonera Israela Davida Friedmanna zamieszkałego w Breslau. Zgromadzone w wybudowanej specjalnie na te cele willi przy ulicy Ahornallee 27 (dziś Alei Jaworowej we Wrocławiu) dzieła, takie jak obrazy, antyki, książki, dywany, zostały szczegółowo spisane przed ich przejęciem na rzecz III Rzeszy. W kolekcji znajdowały się obrazy artystów, takich jak Camille Pissarro, Lovis Corinth, czy Gustave Courbet, a także obraz Maxa Liebermanna *Dwóch jeźdźców na plaży* (1901). Obraz ten odnaleziono przed kilkoma laty w skonfiskowanej przez niemiecką policję kolekcji Gurlitta, liczącej ponad 1200 dzieł sztuki¹⁹⁴. Rozpoznany został przez zamieszkałego dziś w Nowym Jorku Davida Torenę, jedną z dwóch osób z rodziny Friedmanna, którym udało się przeżyć wojnę¹⁹⁵. Sędziwy Toren nie mógł jednak ponownie zobaczyć obrazu, który wrócił doń po siedemdziesięciu pięciu latach – był niewidomy. Ponieważ zdecydował o sprzedaży obrazu, czego podjął się londyński dom aukcyjny Sotheby's, na cele pamiątkowe wykonana została kopia obrazu z elementami tyflograficznymi, którą sporządził Christian Thee. Jego praca *Artfelt Gesture, Two Riders on a Beach* (2014) funkcjonuje w ramach ekspozycji na takich samych prawach, co listy, faksymile dokumentów i fotografie. Wśród tych dokumentów pojawia się także archiwalny list w sprawie obrazu, zaadresowany do Hildebranda Gurlitta, którego dziedzictwo stało się przedmiotem niedawnego skandalu w Niemczech.

¹⁹⁴ Kolekcja ujawniona została w Monachium, w prywatnym mieszkaniu osiemdziesięcioletniego Corneliusa Gurlitta, syna Hildebranda Gurlitta, historyka sztuki, który zajmował się nabywaniem dzieł dla nazistów, m.in. na cele mającego powstać w Linzu muzeum sztuki aprobowanej przez Hitlera. Wraz z pozostałymi dziełami odnalezionymi w innej posiadłości Gurlitta w Salzburgu, kolekcja obejmowała ok. 1500 dzieł. Cornelius Gurlitt zapisał swoją kolekcję w spadku Muzeum Sztuki w Bernie, które przyjęło dar. Do 2015 zwrócono pięć dzieł spadkobiercom właścicieli, którzy je rozpoznali.

¹⁹⁵ D. Alberge, *Reunion with looted painting is 'second victory against the Nazis'*, „The Guardian” 27.05.2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/may/27/looted-painting-victory-nazis-two-riders-beach-max-liebermann> [dostęp: 23.07.2021].

¹⁹⁶ A. Szymczyk, 14: *Iterability and Otherness...* dz. cyt., s. 55.

¹⁹⁷ *The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Alberro, Maria Eichhorn, and Hans Haacke*, „South as a State of Mind”, 6, documenta 14 #1, 2015, http://www.documenta14.de/en/south/59_the_indelible_presence_of_the_gurlitt_estate_adam_szymczyk_in_conversation_with_alexander_alberro_maria_eichhorn_and_hans_haacke [dostęp: 23.07.2021].

¹⁹⁸ Hans Haacke jako student akademii w Kassel, pracował przy montażu drugich documenta w 1959 i pilnowaniu tej wystawy. Jego zdjęcia przedstawiające m.in. ówczesnych widzów, wykonane przy tej okazji, można było oglądać we Fredericianum w ramach documenta 14, obowiązywał jednak zakaz ich fotografowania.

¹⁹⁹ Documenta 1 z roku 1955 były pierwszą większą wystawą zbiorową w Niemczech od czasu niesławnej *Entartete Kunst* zorganizowanej w 1937 roku.

Pierwotna idea Adama Szymczyka miała zakładać wystawienia kolekcji Gurlitta, nazwanej przez media „kolekcją hańby”¹⁹⁶. Celem było pokazanie jej jako całości, zanim zostanie rozproszona, a jej polityczny i etyczny wydźwięk zniwelowany. Dzieła miały być pokazane w Neue Galerie, bardziej jako „dowody rzeczowe”, czy też niemi świadkowie, niż przedmioty estetycznej kontemplacji¹⁹⁷. Miały przypominać o tym wszystkim, co – jak zauważa Szymczyk, przywołując artykuł Claude’a Lanzmanna w rozmowie z Alexandrem Alberro, Hansem Haacke i Marią Eichhorn – zmieniło się, ponieważ po tylu latach właściwie nie ma już świadków – zostają historycy¹⁹⁸. Szczególną rolę mają tu historycy sztuki i kuratorzy, czego najlepszym przykładem jest Arnold Bode, inicjator documenta. Poprzez przypomnienie niemieckiej publiczności dziedzictwa sztuki awangardowej, przez prawie dwadzieścia lat rządów nazistów uznawanej za „zdegenerowaną”, Bode odnowił przerwany ciągłość niemieckiej sztuki¹⁹⁹. Mógł tego dokonać w sensie historycznym, lecz nie przestrzennym – Kassel leżało nieopodal granicy z NRD, gdzie „zawłaszczono” artystów reprezentujących lewicujące środowisko berlińskiej pierwszej awangardy takich, jak np. Georg Grosz. Dlatego, jak zauważa Maria Eichhorn – historia nigdy się nie kończy (*history never ends*), a w tym sensie też historia Gurlitta i jego kolekcji ma wymiar alegoryczny. Zdaniem Alexandra Alberro istota kolekcji Gurlitta leży nie tyle w wartości artystycznej obrazów, które się na nią składają, odzwierciedlających często gusta zamożnej burżuazji początków XX wieku, lecz w tym, że kolekcja, jako całość, tak długo była mrocznym sekretem. Wydobyć go na jaw spowodowało, że stała się bytem naznaczonym freudowskim poczuciem *Uncanny* (niem. *Unheimlich*) – wywołuje niepokój pomimo tego, że wygląda jak neutralny estetycznie obraz na ścianie mieszczańskiego salonu. A może właśnie dlatego.

Konteksty, jakie ewokuje kolekcja Gurlitta są wielopoziomowe, obrazuje bowiem paradoks podwójnego zawłaszczenia, jakie stało się udziałem składających się na nią obrazów. Dwuznacznego wydźwięku dodaje fakt, że za każdym razem procedura zmiany własności odbywała się zgodnie z prawem. Hildebrand Gurlitt jest najbardziej znaną postacią tego procederu, jednak oczywiste jest, że nie tylko on nabywał dzieła sztuki od ich właścicieli, znajdujących się w sytuacji bez wyjścia, bądź po prostu decydował o konfiskacie. Wszystko to razem powoduje, że samo dotknięcie tematu otoczonego tak silnym społecznym odium przypomina o winie, która nie jest jednostkowa. Do ekspozycji zbiorów Gurlitta w ramach documenta ostatecznie nie doszło, co nie oznacza

również, że kwestia niejasności natury etycznej, jakie rodzą się w związku z tą sprawą, zostanie kiedykolwiek rozstrzygnięta.

Maria Eichhorn za przykład dla swojego projektu bierze głównie książki i dzieła sztuki – obiekty wydawałoby się, naturalne, w kontekście wystawy ulokowanej w placówce muzealnej. Ale, jak zauważa w rozmowie z Davidem Torenem, zagrabione mienie obejmowało także, prócz dzieł sztuki: nieruchomości, zasoby finansowe, firmy, ruchomości, prace naukowe czy patenty. W ramach projektu wystawiono więc przede wszystkim dokumenty – od planu willi Friedmanna, przez dokumentację aukcji, na które w latach 1935–1942 trafiały zagrabione dzieła sztuki, aż po albumy z fotografiami wykonanymi ukradkiem przez Rose Valland. Jednak wizualnie najsilniej oddziałuje pomnikowa, wysoka półka z książkami pochodzącymi z księgozbiorów żydowskich mieszkańców Berlina, pozyskanymi dla berlińskiej biblioteki miejskiej w 1943 roku. Pięknie oprawne woluminy o różnej tematyce – od książek naukowych i albumów po fabułę i literaturę dziecięcą – zebrane są razem, zacierając indywidualne różnice między ich niegdyśniejszymi właścicielami.

Palimpsesty i heterotopie

Dzieła, które przemieściły się w przestrzeni i czasie, kryją także w sobie dramatyczne historie. Przykładem są freski, zdjęte ze ścian willi Landaua w Drohobycz. Bruno Schulz, którego laserunkowe pociągnięcia pędzla wciąż dobrze widać na warstwie tynku, przywołany zostaje w kontekście prac związanych ze sferą literatury, w muzeum Grimmwelt Kassel. Historia ściennych malowideł Schulza i ich odseparowania od ścian drohobyckiej willi jego gestapowskiego mocodawcy, jest dobrze znana i nie wymaga komentarza, jednak pastelowe, baśniowe postaci ludzi i zwierząt nabierają dodatkowego kontekstu w muzeum poświęconym najbardziej znanym niemieckim językoznawcom, jakimi byli bracia Jacob i Wilhelm Grimm.

Ich mniej znany młodszy brat Ludwig Emil Grimm, malarz, grafik i rysownik, profesor uczelni artystycznej w Kassel, przedstawiał w swoich pracach niejednoznaczne zderzenia kulturowe. W Neue Galerie zaprezentowano jego grafiki a także, noszący opisowy tytuł, szkic tuszem *Młoda kobieta w sukni balowej prezentowana w klatce grupie ludności lokalnej* (1853). Ludność ta ma cechy negroidalne, choć wedle notatki na szkicu, akcja ma rozgrywać się w Indiach, a w spotkaniu tych odmienności pośredniczy biały – być

może naukowiec – ze wskaźnikiem w dłoni. Rysunek ten, niejednoznaczny w swoim wydźwięku, dobrze koresponduje z pozostałymi dziełami w tej samej, niewielkiej przestrzeni wystawienniczej. W jego sąsiedztwie umieszczono m.in. obiekt będący eksponatem historycznym – egzemplarz niesławnego *Code Noir* (1685), dekretu prawnego wydanego przez króla Ludwika XIV dotyczący niewolnictwa we francuskich koloniach²⁰⁰. W pobliżu znajduje się impresjonistyczny obraz Louisa Kolitza *Berliner Schloss* (1912), przedstawiający nieistniejącą dziś budowlę, stojącą na miejscu, które z uwagi na wymazywane i nawarstwiane znaczenia, jest historycznym i architektonicznym palimpsestem²⁰¹. Dla dopełnienia całości w tym samym pomieszczeniu zaprezentowano prace dotyczące transformacji tożsamościowej Lorenzy Böttner, absolwentki uczelni artystycznej w Kassel, których lejtmotywną są obcość i wykluczenie. To niemiecka transseksualna artystka, która jako dziecko, straciła w wypadku obie ręce. Wówczas była jeszcze chłopcem nazywającym się Ernst Lorenz Böttner. Podwójne wykluczenie, jakiego doznał Böttner – okaleczone ciało i zmiana płci – wpłynęło na charakter jego, a następnie jej twórczości, jako artystki niepokodzonej ze swoją cielesną i społeczną kondycją. Jeden z murali namalowany stopami, wyeksponowano w Neue Galerie wraz z fotografiami o charakterze inscenizowanym, dokumentującymi grę z kliszami męskości i kobiecości, utrwalonymi także za sprawą historii sztuki.

O wiele mniej efektowną, lecz także odsyłającą do klisz budowanych za sprawą obrazów, była praca duetu Prinz Gholam, zaprezentowana w Documenta Halle. To niepozorna projekcja wideo w pomieszczeniu na końcu budynku, dokumentująca działanie performatywne w ramach projektów *Speaking of Pictures* oraz *My Sweet Country* (*Olympieion*). Artyści, znajdując się m.in. w Atenach na terenie świątyni Zeusa Olimpijskiego, przybierali pozycje ciała odnoszące się do układów ciała postaci na typowo akademickich obrazach. Na przeciwległej ścianie znajdowały się grafiki (m.in. sztych Alphonse'a Lamotte'a *Wkroczenie krzyżowców do Konstantynopola za Delacroix*, 1889) oraz materiały archiwalne w gablotach dobrane na cele projektu przez Prinza i Gholama. Ta rekonstrukcja (*re-enactment*) niemająca nic wspólnego z dezynwolturą i kiczem zbiorowych rekonstrukcji historycznych, odsyła do delikatnego związku między wyobrażeniem, a jego reprezentacją za pomocą języka sztuki.

²⁰⁰ *Code Noir*, [w:] *The documenta 14 Reader...* dz. cyt., s. 113–116.

²⁰¹ Berliński Zamek, zniszczony podczas II wojny światowej i zburzony w latach 50. XX w., zastąpił Pałac Republiki, który rozebrano w pierwszej dekadzie wieku XXI, by na tym miejscu postawić Humboldt Forum, przemawiający językiem architektury historycznej, zaplanowany na miejsce prezentacji sztuki pozaeuropejskiej, dotychczas zgromadzonej w berlińskim muzeum Dahlem.

Sztuka, historia, prawda

Pomimo, iż prace pokazane w ramach documenta 14 nie epatują silnymi emocjami dla pustego efektu, zdarzają się wśród nich obrazy mocne, a nawet drastyczne. Wątki nieszczęścia: głodu (Zainul Abedin czy Chittaprosad Bhattacharya – rysunki tuszem i fotografie dokumentujące głód w Odissie w Indiach z lat 40. XX w.), wojen (Hasan Reci), choroby ciała i cierpień duszy (Alina Szapocznikow, Lorenza Böttner), pojawiają się w serii różnych, zestawionych ze sobą komplementarnie prac. Dzieła te, wypożyczone z placówek muzealnych w Dhace, New Delhi czy Tiranie, pozwalają wybrzmieć głosom artystów dokumentujących prostymi środkami to, co dramatyczne. Wymiar świadectwa historii widoczny jest także w projekcie zaprezentowanym w Neue Galerie za sprawą Stowarzyszenia Przyjaciół Halita, związanym z morderstwami dokonywanymi przez grupy neonazistów w Niemczech²⁰². Dokumentacja projektu, zrealizowanego we współpracy z grupą Forensic Architecture obejmuje m.in. zapis wideo demonstracji protestującej przeciwko eskalacji przemocy wobec emigrantów w Niemczech. Podobny problem podjął niegdyś Hans Haacke w jednej ze swoich prac, *Kein schöner Land* (*There is no more beautiful land/country*) (2006), będącej listą nazwisk ofiar zabójstw na tle rasowym, popełnionych przez neonazistów, wyeksponowaną na fasadzie berlińskiej Akademii der Künste. Do prawdziwej historii odnosi się też praca Måret Anne Sara *Pile o' Sápmi*, na którą składają się m.in. wisząca kurtyna z czaszek reniferów i gablota z dokumentami opisującymi przebieg batalii prawnej, stoczonej (i wygranej) przez jej brata, walczącego o pozwolenie wypasania stad w nieograniczonej prawnie liczebności. Pozywając państwo norweskie, hodowca reniferów Jovsset Ante Sara, usypał przed sądem mającym prowadzić jego sprawę, stos obciętych głów reniferów ze swojego stada. W pracy jego siostry wybrzmiewają więc napięcia między tym, co lokalne, a tym, co zunifikowane za sprawą różnych form zawołowanego kolonializmu nazwanego przez artystkę „norwegianizacją” rdzennej społeczności Sámi (Saami).

Historie postprawdziwe

Narracje napotymane w pracach zgromadzonych na documenta przechodzą od historii, których prawdziwości nie kwestionujemy, do takich, które podejmują grę z pojęciem prawdy. Przykładem jest historia (?) życia codziennego w nazistowskich Niemczech w czasie

²⁰² Odnosi się to do śmierci 21-letniego Halita Yozgata, zamordowanego w dzielnicy Nordstadt w Kassel w roku 2006.

²⁰³ Inspiracją dla filmu miał być dokument, który artysta obejrzał w telewizji, a w którym to filmie pokazano stronę z książki gości Hitlera. Wynikało

z niej, że ostatnim oficjalnym gościem w bunkrze Hitlera przed kapitulacją Berlina był tajski ambasador, Prasat Chutin (Phra Prasart Phithayayut). Po kapitulacji Niemiec miał być uwięziony przez Sowieców i powrócić do Tajlandii dopiero wiosną 1946 roku. Zob.: A. Noora-pompipat, *How to Unlearn History*, „Bangkok Post”, 17.06.2017, <http://www.pressreader.com/thailand/bangkok-post/20170614/282140701361906> [dostęp: 23.07.2021].

²⁰⁴ Fragment kopiowany przez artystę jest częścią kompozycji Pomnika Demokracji (1939) znajdującego się w Bangkoku i upamiętniającego Syjamską Rewolucję 1932 roku.

²⁰⁵ W mojej recenzji ateńskiej części documenta opisałam tę anegdotę, nie wiedząc jeszcze wówczas, że posłuży artyście za scenariusz do filmu zaprezentowanego w Kassel. Zob.: E. Wójtowicz, *Documenta 14. Ateńska lekcja*, „Magazyn O.pl”, 26.07.2017, <https://ownetic.com/magazyn/2017/ewa-wojtowicz-docu-menta-14-atenska-lekcja> [dostęp: 24.07.2021] oraz por. rozdział poprzedni.

²⁰⁶ W anegdocie na stronie artysty jest to miasto J. Na potrzeby omawianej pracy miasto nazwano K, zapewne po to, aby uwidocznić związek z Kassel. Por.: Hiwa K, *A View From the Above*, [w:] www.hiwa.net/anecdotes/a-view-from-above/ [dostęp: 24.07.2021].

pokoju, a później wojny, widzianego z perspektywy przybysza spoza Europy. Opowiedziana przez tajskiego artystę Arina Rungjanga w pracy *246247596248914102516... And then there were none* (*Democracy Monument*) (2017), pokazanej w Neue Galerie, składa się z projekcji wideo oraz obiektów. Wszystkie są kopiami obiektów historycznych: od połączanego reliefu, przez portret tajskiego ambasadora Prasata Chutina i jego małżonki, po jego domniemany dziennik, który stał się kanwą dla narracji części filmu. Jednym z obiektów w ramach tej pracy była też kopia karty z księgi oficjalnych gości w bunkrze Adolfa Hitlera, którego Prasat Chutin miał być ostatnim gościem 20. kwietnia 1945²⁰³. Opisom werbalnym w filmie towarzyszą obrazy dwójga młodych Azjatów ćwiczących skomplikowaną choreografię na berlińskim parkingu, w miejscu, gdzie niegdyś znajdował się bunkier Hitlera. Równoległym wątkiem jest historia ojca artysty, pobitego ze skutkiem śmiertelnym w 1977 roku w Hamburgu przez neonazistów, jako Azjaty. Tej opowieści towarzyszy obraz wykonywania kopii pomnika Żołnierzy Walczących o Demokrację znajdującego się w Bangkoku – od skanowania, przez produkcję odlewu i jego połączanie²⁰⁴. Obiekt ten, w formie panelu z reliefem, eksponowany jest wraz z projekcją i kopiami, bądź wyobrażeniami przedmiotów mających dostarczać tym historiom mówionym podłoża historii wielkiej. Twórczość tajskiego artysty polega bowiem na tworzeniu replik obiektów konstytutywnych dla historii i tożsamości jego kraju, podlegającego wpływom westernizacji, tak w zakresie modeli sprawowania władzy (monarchia, demokracja) jak i wzorców kulturowych. Nie wiadomo jednak, które z opowiedzianych w filmie wątków są prawdziwe, a które są konfabulacją. Analogiczna niejednoznaczność obecna jest w drugiej z prac, które prezentuje w Kassel Hiwa K. To film *Widok z góry*, którego scenariuszem jest jedna z quasi-biograficznych anegdot zamieszczonych na stronie artysty²⁰⁵. W tym filmie jest on narratorem, opowiadającym z offu o pomocy, jakiej udzielił swemu współlokatorowi, starającemu się o azyl w Niemczech: nauczył go topografii miasta leżącego w strefie uznanej przez ONZ za niebezpieczną i tym samym uwiarygodnił prawdziwość zeznań²⁰⁶. M, bo tak nazwał Hiwa K swojego znajomego, wierzył w swą fikcyjną biografię z najdrobniejszymi szczegółami. Opowiadaniu tej historii towarzyszy obraz ruin miasta – to makieta przedstawiająca Kassel po dywanowym nalocie alianckich bombowców, znajdująca się w tymże miejskim muzeum. Widza, oglądającego film, dzieli od makiety zaledwie kilka kroków – zajmuje ona centralne miejsce muzealnej sali gromadzącej informacje o zburzeniu Kassel oraz nieliczne pamiątki, w tym wydobyte z gruzów muzeów stopione

w bezkształtną masę eksponaty, albo – lekko tylko zdeformowany pod wpływem żaru – kryształowy kielich.

Niezbýt kontrowersyjne na pierwszy rzut oka, lecz budzące szereg wątpliwości po głębszym zastanowieniu, są prace meksykańskiego artysty Guillerma Galindo, które pokazane są w kilku lokalizacjach wystawy. Galindo, reprezentując nację, której także dotyczy problem migracji, pracuje z materią, którą stanowią pozostałości dobytku migrantów: odzież, środkami transportu, przedmiotami codziennego użytku. W Documenta Halle uwagę widzów przyciągają szczątki łodzi rozbitych w pobliżu greckiej wyspy Lesbos, wykorzystane w instalacji *Fluchtzieleuropahavarieschallkörper*. Mimo historii tych obiektów, nie można odmówić im walorów estetycznych, za sprawą odsłoniętych warstw farby, spękań i rys. Jednak ten pomysł na pracę, po kilku z nim zetknięciach, zaczyna budzić wątpliwości i rodzi pytania o łatwą eksploatację dobrze widzianych we współczesnym świecie sztuki wątków. Możliwe, że Galindo wskazuje na coś jeszcze innego: oto szczątki łodzi, której pasażerowie być może utonęli w Morzu Śródziemnym podczas próby przedostania się do Europy, mogą się podobać, gdy je wyeksponować w galerii sztuki²⁰⁷. Tego jednak przedmioty te jasno nie mówią, ale wyeksponowane w sterylnym *white cube*, czy historyzującym wnętrzu szacownej instytucji, dobrze oświetlone i odseparowane od swojej (dramatycznej) przeszłości, sprawiają wrażenie metafory instrumentalnego traktowania ludzkiego nieszczęścia.

Niekiedy jednak, zestawionym ze sobą w złożony i wzajemnie odsyłający do siebie sposób pracom, pozwala się przemówić mniej dobitnym głosem, jak w przypadku pokazanych na documenta prac polskich artystów – przedstawicieli generacji, która najmocniej została doświadczona przez II wojnę światową i jej polityczne skutki. Rzutujące na charakter twórczości przeżycia Erny Rosenstein, Aliny Szapocznikow, Władysława Strzemińskiego i Andrzeja Wróblewskiego, są dobrze znane polskim odbiorcom sztuki. Tu zaś zachodzi ekstrapolacja tych doświadczeń i wydobywanie ich z kontekstu ściśle historycznego, na rzecz uwydatnienia po prostu reakcji na stan kryzysu człowieczeństwa i niebezpośrednich prób odpowiedzi na słynne pytanie postawione przez Theodora W. Adorno o zdolność do pisania poezji po Auschwitz.

Dla każdego z obiektów włączonych w ekspozycję w ramach documenta 14, rozpoznać można pewien klucz formalny lub tematyczny. Ekspozycja we wnętrzu Fredericianum ma

²⁰⁷ Na podobnej zasadzie niektórzy amatorzy mocnych wrażeń uprawiają tzw. turystykę ruin, czy też turystykę kryzysu.

oddziaływanie autoreferencyjne wobec muzeum, jako miejsca i historii documenta jako cyklicznej wystawy. W Neue Galerie przedstawiono projekty o najbardziej wyrafinowanym charakterze w zakresie intelektualnych powiązań. Neue Galerie jest miejscem pokazu prac zaangażowanych i krytycznych. W Grimmwelt Kassel znalazły się dzieła mające związek z literaturą. Natomiast Documenta Halle gromadzą prace o charakterze *time-based*, związane bardziej z dźwiękiem, tańcem jako ruchem ciała w czasie i przestrzeni. Muzeum Miejskie w Kassel gości prace nawiązujące do jego historycznych zasobów i do problematyki miejskiej. Oczywiście nie należy sprowadzać złożonej koncepcji documenta 14 do tak prostych etykiet, jednak nie można nie dostrzec tego, celowego zapewne ujęcia. Kassel jawi się więc jako *axis mundi* pozwalające na przecięcie się osi historii, która miała już swój koniec (jak chciałby Fukuyama) i tej, która może być od nowa wciąż rekonstruowana. Zakłócenia w tych trajektoriach pojawiają się nieoczekiwane: dziś wynikają z mocy konfabulacji, wielości postprawd i przepływu informacji, których uwiarygodnienie jest niemożliwe.

Na documenta 14 patrzymy już jak na historię. *Partenon książek* rozebrano, wystawy zostały zamknięte, pozostawiając finansową stratę, o której głośno w mediach. Sukces tego rodzaju wystawy nie może być jednak mierzony liczbą sprzedanych biletów, to byłoby zbyt trywialne. Adam Szymczyk powołując ten (za Antoninem Artaudem) „teatr i jego sobowtóra” działał bowiem w przekonaniu konieczności osadzenia wystawy w „realnym czasie i w realnym świecie”²⁰⁸.

Documenta, trwające w roku 2017 dłużej niż zazwyczaj, ujawniły performatywny wymiar języka sztuki, pozwalający na wypowiedzi będące zarazem działaniami. Czy są to działania skuteczne, czy też wypowiedzi retoryczne, pokaże czas. Z pewnością jednak performatyw sztuki obecny w dialogu zainicjowanym między Atenami i Kassel, otworzył pole do dyskusji, także na tematy niełatwe i wyparte ze zbiorowej świadomości. Wystawa zadziałała z mocą, aktywizując debatę społeczną nie tylko w Niemczech i Grecji, pomiędzy którymi utworzyła tymczasowy i niewidoczny na mapach most.

²⁰⁸ A. Szymczyk, 14: *Iterability and Otherness...* dz. cyt., s. 26.

Tekst powstał w wyniku realizacji tematu *Idiom geograficzny w postmedialnych teorii- -praktykach sztuki* finansowanego ze środków na utrzymanie potencjału badawczego w ramach działalności statutowej Wydziału Edukacji Artystycznej UAP w Poznaniu w roku 2017.

„SZTUKA ROBIENIA WYNALAZKÓW”

„SZTUKA ROBIENIA WYNALAZKÓW”

²⁰⁹ Tytuł *Nonsensowne technologie* wynika z realizowanego od roku 2015 wspólnego przedsięwzięcia, którego ideę wyraża film typu *making of*: komunikacja werbalna między artystami zredukowana została prawie wyłącznie do śmiechu. Zob.: *Nonsense Technology / The MOCAK "Making Off"* / 2015–2017 Rainer Prohaska & Przemysław Jasielski, [w:] Rainer Prohaska, Vimeo, 2017, <https://vimeo.com/236398516> [dostęp: 24.07.2021].

²¹⁰ Por.: N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, wyd. I, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995.

²¹¹ B. Sterling, *The DEAD MEDIA Project. A Modest Proposal and a Public Appeal*, 1995 <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> [dostęp: 24.07.2021].

²¹² Zob.: J. Oliver, G. Savičić, D. Vasiliev, *The Critical Engineering Manifesto*, 2011–2021, <https://criticalengineering.org/> [dostęp: 24.07.2021].

Nonsensowne technologie. Przemysław Jasielski i Rainer Prohaska, 20.10.2017–01.04.2018, Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie.

Jesienią 2017 roku w Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAK w Krakowie otwarto monograficzną wystawę *Nonsensowne technologie* prezentującą twórczość dwóch artystów: Przemysława Jasielskiego i Rainera Prohaski²⁰⁹. Czym jest tytułowy nonsens w technologiach zaaplikowanych przez artystów do stworzenia prac? Czy przejawia się w skomplikowanej do granic absurdu procedurze, jak w słynnym modelu maszyny Rube’a Goldberga? A może jest refleksją bardziej uniwersalną, kwestionującą bezkrytyczną wiarę pokładaną w moc technologii?

Przedstawiając swoje rozumienie nonsensownych technologii, Jasielski i Prohaska odwołują się do koncepcji technopolu Neila Postmana, zgodnie z którą, wraz z nadejściem totalitarnej technokracji, kulturą zawiadnie niepodzielnie technika²¹⁰. Skutkiem ubocznym tak fetysyzowanego dziś postępu technicznego jest swoisty autokanibalizm mediów, o czym przypominał *The Dead Media Project* Bruce’a Sterlinga (1995)²¹¹. Zwracał on uwagę na różnicę między przyjemnością płynącą z korzystania z nowych technologii, a zrozumieniem tego, jak właściwie działają. Tu zazwyczaj jesteśmy bezradni, a projektanci technologii nie ułatwiają nam zadania. Stąd liczne współcześnie inicjatywy dzielenia się wiedzą w tym zakresie, przez taktyki „zrób to sam” (*D.I.Y*) i naukę hakowania używanych na co dzień urządzeń, po wprowadzenie do tzw. „krytycznej inżynierii”, praktykowane w ramach działalności, którą zaliczać można już do sztuki subwersywnej²¹². Do tego rodzaju aktywności zalicza się nurt zwany artystycznym majsterkowaniem (*artistic tinkering*),

²¹³ Termin zaproponował w listopadzie 2008 roku Matt Ratto z Uniwersytetu w Toronto w ramach warsztatów zorganizowanych przez Virtueel Platform w Amsterdamie, publikując następnie tekst z użyciem tego pojęcia. Por.: M. Ratto, S. Hockema, *Flwr Pwr: Tending the Walled Garden*, 2009, https://www.academia.edu/4246853/FLWR_PWR_-_Tending_the_Walled_Garden [dostęp: 24.07.2021].

²¹⁴ Pojęcie taktycznych mediów zostało ukute przez Geerta Lovinka i Davida Garcie w nawiązaniu do myśli Michela de Certeau. Por.: G. Lovink, *The ABC of Tactical Media*, 1997, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-I-9705/msg00096.html> [dostęp: 24.07.2021].

²¹⁵ Tak jest w przypadku pracy Jasielskiego *Paper Clock* (2017), czyli wykonanego z papieru monumentalnego zegara. Praca ta zaprezentowana została w wcześniejszych odsłonach projektu *Nonsense Technologies* w Centrum Sztuki WRO we Wrocławiu. Por.: *Not To Be Seen*, cz. I 2016, kuratorka: Kama Wróbel, cz. II *Not To Be Seen. Nieubłagana zemsta postępu technicznego*, 2017, kuratorka: Agnieszka Kubicka-Dzieduszycka, <https://wrocenter.pl/pl/not-to-be-seen/> [dostęp: 24.07.2021].

²¹⁶ Nasuwa to skojarzenie z *Pojazdem bezdomnych* (1988) Krzysztofa Wodiczki. Por.: P. Piotrowski, *W cieniu Duchampa. Notatki*

bądź, w wolnym przekładzie, krytycznym wytwórstwem (*critical making*)²¹³. Ta idea tworzenia wynikającego z wiedzy technicznej przy wsparciu krytycznego nastawienia oraz horyzontów bliskich sztuce konceptualnej znajduje swoje doskonałe wcielenie w pracach Jasielskiego i Prohaski. Obaj działają w duchu bliskim *critical making*, często zresztą uprawianym przez twórców przemieszczających się swobodnie między polem sztuki i inżynierii. Także niejako wstecz w ramach tzw. inżynierii „odwrotnej” (*reverse engineering*), mającej wiele wspólnego z taktycznymi mediami²¹⁴ oraz designem spekulatywnym.

W tego rodzaju sieć znaczeń prace Jasielskiego i Prohaski z powodzeniem się wpisują, choć każdy z artystów czyni to w inny sposób. Obiekty Jasielskiego są w każdym wypadku precyzyjne i estetyczne zarazem, tyle, że za perfekcyjną fasadą kryją zawsze jakieś semantyczne pęknięcie: może to być nieadekwatność materii do pełnionej przez urządzenie roli, albo założona z góry dysfunkcjonalność²¹⁵. Natomiast projekty Rainera Prohaski utrzymują potencjał spekulatywny za sprawą podejmowanej przez artystę wnikliwej obserwacji rzeczywistości i wykorzystywaniu jej składowych jako modularnych elementów, których układ można zmieniać. Służą do tego między innymi pasy i zaciski, którymi artysta spina poszczególne elementy swoich instalacji, co pozwala na ich sprawny montaż, przy jednoczesnym utrzymaniu wrażenia pozorowanej prowizoryczności. Tak jest w przypadku *HD FLSTN / Rearranged* (2017) – motocykla marki Harley Davidson, który został przez artystę zdekonstruowany i złożony w inną formę za pomocą opasek zaciskowych. Sam Prohaska nazywa swoje modularne formy *performanssem architektonicznym*, z uwagi na wpisany w nie możliwość ciągłej reorganizacji składowych. To określenie przywodzi na myśl architekturę performatywną, czyli działanie na pograniczu samowoli budowlanej i rzeźby społecznej. Najwyraźniej widać to w dużej instalacji przestrzennej *Shopping Cart Motor Home* (2017) – kompozytowej formie „maszyny do mieszkania” wyrastającej ze sklepowego wózka na zakupy. W przestrzeni instytucji sztuki obiekt taki działa jednak inaczej, niż napotkany na ulicy, na przykład w Los Angeles, skąd artysta zaczerpnął inspirację, obserwując mobilne koczowiska tamtejszych bezdomnych²¹⁶.

Mobilność wpisana jest także w projekt Prohaski *Boring River* (2015), a w nim tytułową, nudną rzeką jest Dunaj, który artysta przepłynął w ciągu dwóch letnich miesięcy w roku 2014, na samodzielnie skonstruowanym trimaranie MS CARGO. Trasa spływu biegła od Melk w Austrii aż do ujścia w pobliżu Suliny

nowojorskie, Poznań 1996, s. 84–88.

²¹⁷ W rozmowie z Agnieszką Kubicką-Dzieduszycką Przemysław Jasielski przytacza anegdotę o tym, jak Rainer Prohaska w ramach edycji festiwalu Ars Electronica w roku 2002 odbywającej się pod hasłem *Unplugged*, zasugerował publicznie, że wtyczka mogłaby zostać użyta i sparaliżować wszystkie wydarzenia w ramach festiwalu – co byłoby ironicznym spełnieniem się przewodniego hasła wystawy. Zob.: A. Kubicka-Dzieduszycka, *Do czego służy ta maszyna i czy w ogóle da się to zobaczyć? Podstawowy zestaw pytań do wystawy krytycznie zorientowanej sztuki inżynierskiej Rainera Prohaski i Przemysława Jasielskiego*, 2017 <http://wrocenter.pl/pl/not-to-be-seen-2/> [dostęp: 24.07.2021].

²¹⁸ Zaprezentowany na wystawie *Zestaw do kontroli emocji* został zrealizowany we współpracy z Aleksandrą Jasielską (konsultacja psychologiczna) i Szymonem Kaliskim (programowanie).

²¹⁹ Pierwszą pracą z tego cyklu był zestaw kontrolujący prędkość obrotową kuli ziemskiej *Earth Rotation Speed Control Unit*, zaprezentowany na wystawie w OPTICA Centre for Contemporary Art w Montrealu w Kanadzie (2003).

w delcie Dunaju na terenie Rumunii. Artysta zarejestrował przebieg podróży w filmie typu *slow video*. Sam trimaran wystawiony został przed MOCAK-iem jako niezależna forma, dopełniająca ekspozycję we wnętrzach Muzeum.

Pierwsze spotkanie widzów wystawy z *Nonsensownymi technologiami* rozpoczyna się od niepozornego obiektu, którym jest gaśnica połączona taśmą ze świecą i wtyczką elektryczną. To praca Rainera Prohaski *Unplugger US Version* (2016), przygotowana na wystawę *Nonsensownych technologii* w Cleveland. Gaśnica zabezpieczy przed pożarem, który może wywołać świeca, zapalona, gdy umieszczenie specjalnie spreparowanej wtyczki w kontakcie wysadzi bezpieczniki. Praca zdaje się być drwiną z przezorności *preppersów* i – jakże amerykańskiej – tzw. paranoi bezpieczeństwa. Inne „odłączniki” Prohaski także mają wydźwięk subwersywny: pierwsza to skromny, ale skuteczny *Unplugger Ars Electronica Edition* (2002–2017). To wtyczka, w której oba bieguny są połączone, co po włożeniu jej do kontaktu ma skutkować zwarcie instalacji²¹⁷. Druga to *Giant Unplugger* (2017), znacznie bardziej efektowna za sprawą skali. Prace te są celowo nieinteraktywne; ich „użycie” wywołałoby awarię. Wewnętrzna sprzeczność wpisana jest także w pracę Prohaski *PLAY TIME Laser Edition* (2017), w której po miniaturowych szynach porusza się kolejka, a czas powolnego przejazdu odpowiada czasowi trwania wystawy.

Natomiast większość prac Przemysława Jasielskiego zachęca widzów do interakcji, a poprzez uwidocznienie jej procesu wyzwała refleksję na temat możliwości interaktywnego kontaktu z robotycznym Innym. Najwięcej zainteresowania wywoływał fotografujący widzów *Photo Robotoid* (2016). Wykonywane przez maszynę fotografie portretowe wydają się powstawać wskutek autonomicznych decyzji robota, nie za sprawą obecności modela. Podczas wernisażu wystawy drukowane na miejscu odbitki stopniowo zasłaty podłogę przed maszyną, a widzowie (zwłaszcza młodzi) niekiedy podejmowali z nią grę interakcji. Od strony estetycznej *Photo Robotoid* przypominał nieco prace Edwarda Ihnatowicza lub *Robota K-456* (1964), którego zbudowali Nam June Paik i Shuya Abe. Paik ze swoim nieco uszczypliwym podejściem do reguł sztuki, wydaje się zresztą patronować postawom artystycznym reprezentowanym poprzez *Nonsensowne technologie*.

Równie atrakcyjnym dla widzów był, usytuowany w pobliskiej przestrzeni, *Zestaw do kontroli emocji* (2015)²¹⁸; praca Przemysława Jasielskiego z cyklu *Control Units*, czyli urządzeń mających

kontrolować niezależne od człowieka procesy natury²¹⁹. Stylizowany na radioodbiornik w stylu retro, wykonany z ciemnego drewna z chromowanymi elementami i analogowymi zegarami, obiekt ten określał poziom wrażeń, „doznawanych” wskutek obecności widzów. Za sprawą kontrolerów Arduino, Zestaw... „reagował” w sposób wiarygodny, a spektrum odczuć wahało się od relaksu poprzez lęk czy niechęć, jednak – podobnie jak i w przypadku idiosynkratycznych emocji ludzkich, nie zawsze można było jasno powiązać je z określonym bodźcem.

Analogiczny proces zachodził w przypadku instalacji *Oracle* (2017), pełniącej rolę wyroczni, w której widzowie, kładąc dłoń na czytniku, mogli oczekiwać wróżby od elektronicznego chiromanty. Istotna była także architektura wyroczni łącząca aspekty futurystyczne z pierwotnym kształtem tolosa. Budzi to skojarzenie z futurologicznymi prognozami Hansa Moraveca, który zakłada, że za około dwadzieścia lat maszyny zdolne będą odczuwać i wyrażać emocje tożsame z ludzkimi²²⁰. W kontakcie z *Zestawem...* czy wyrocznią zachodzi jednak raczej, znany z przebiegu eksperymentów ze sztuczną inteligencją, „efekt ELIZY” polegający na projekcji uczuć widzów, antropomorfizujących maszynę w przekonaniu, że reaguje na ich obecność.

Na dźwiękową instalację Jasielskiego *Lewiatan* (2013) przeznaczono osobną, mniejszą i zaciemnioną salę. Dobrze dobrano tu skalę instalacji do wnętrza, które nieco zoomorficzny korpus Lewiatana zdawał się wypełniać, ale w przypadku tej pracy korzystne byłoby silniejsze oddziaływanie dźwiękiem z niskotonowych głośników dla potrzeb wyraźniejszego oddziaływania pracy na zmysły odbiorców.

O ile Jasielski w swoich pracach stawia na interaktywne doświadczenie odbiorcy z wpisaniem w niej elementem suspensu, o tyle prace Rainera Prohaski przypominają o jałowym wysiłku interakcji, jak w przypadku instalacji *KRFTWRK Enlightenment II* (2017) składającej się z trzech obiektów, przypominających lunety na statywach. Widz, kręcąc korbką, uruchamia oświetlenie wnętrza tuby, może więc dzięki temu zobaczyć jej wnętrze i odczytać, na przykład, napis: „Jestem dziełem sztuki” (*Black Box Edition L-Size / I AM THE ARTWORK*).

Nieoczekiwane wartości estetyczne w wymiarze czysto obrazowym ujawniają także prace Przemysława Jasielskiego z serii *Rejected Projects* (2015/2017), wykonane techniką grawerowania na

²²⁰ Zob.: H. Moravec, *The Universal Robot*, [w:] *Ars Electronica. Facing the Future*, red. T. Druckrey, Cambridge, Massachusetts & London, England, 1999, s. 120.

„SZTUKA ROBIENIA WYNALEZKÓW”

²²¹ B. Londyński, *Sztuka robienia wynalazków. Próba metody oparta na praktyce i doświadczeniu życia powszedniego. Poradnik dla tych, co chcieliby i mogą, a nie umieją spostrzegać i tworzyć*, Chrzanów 1910, s. 32, 26 i 39.

²²² Tamże.

²²³ A. Kubicka-Dzieduszycka, *Do czego służy ta maszyna...* dz. cyt.

²²⁴ Zob.: E. Morozov, *To Save Everything Click Here*, Nowy Jork, 2014.

stalowych płytach. Prezentują szkice z projektów z różnych powodów przez artystę zarzuconych, czy to za sprawą nieuzyskania funduszy, czy też z przyczyn natury technicznej. Korespondują z nimi prace Rainera Prohaski *Blueprint – Bird of Prey* (2015) przedstawiające zoomorficzne formy odnoszące się do obiektów latających konstruowanych na podobieństwo ptaków drapieżnych, na opalizującym papierze w odcieniu lapis-lazuli.

O pracach zaprezentowanych na wystawie *Nonsensowne technologie*, można właściwie pisać językiem zaczerpniętym z wydanego ponad sto lat temu poradnika dla aspirujących wynalazców: „wyrabiaj znane już przedmioty z innych materiałów”, „spożytkuj formę już znaną do innych celów niż te, do których pierwotnie obmyślaną była”, czy wreszcie: „zestaw dwa przedmioty nie mające ze sobą nic wspólnego w jedno, to znaczy zrób z nich nowy przedmiot”²²¹. To właśnie czynią zarówno Jasielski, jak i Prohaska, zarówno w swojej indywidualnej praktyce artystycznej, jak i w ramach wspólnego projektu *Nonsensownych technologii*. Obaj wdrażają w życie zasady „sztuki robienia wynalazków”²²², wyprzedzili też tendencje zwane *artistic tinkering* i *critical making*, zanim stały się modne.

Przemysław Jasielski od czasu swego artystycznego debiutu realizuje autorską koncepcję, w której łączy podejście artysty z wnikliwością konstruktora i wynalazcy. Rainer Prohaska jest z wykształcenia zarówno inżynierem, jak i artystą, co pozwala mu na swobodne łączenie wiedzy i umiejętności technicznych. Przede wszystkim jednak, co podkreśla Przemysław Jasielski: „Dla mnie i Rainera to właśnie humor, często absurdalny, jest elementem, który sprawia, że kreacja może zaistnieć w szczelinach pomiędzy sztuką a technologią czy sztuką a nauką”²²³. To pozwala na przekucie balonu powagi, który zbyt często nadyma się przy okazji wystaw mających za swój przewodni temat technologię. Wyeksploatowana już para pojęć „sztuka i technologia” stała się niemal pusta znaczeniowo albo odnosi się do – realizowanych z niemalą dezynwolturą – pompacyjnych prac, różniących się od efektownych gadżetów jedynie skalą. Jej pochodną byłby, opisywany przez Evgeny Morozova solucjonizm, wynikający z naiwnego przekonania, iż progres technologiczny jest remedium na wszelkie problemy²²⁴.

Możliwym kluczem do odczytania twórczości Jasielskiego i Prohaski jest, zastosowane w tytule ich amerykańskiej wystawy, pojęcie retrogresji, rozumianej jako proces przeciwny do prostolinijnie

²²⁵ *Nonsense Technologies. Idea*, [w:] <http://nonsense-technologies.com/> [dostęp: 24.07.2021]

²²⁶ *Mały słownik terminów medycznych*, [w:] E. Trillat, *Historia hysterii*, tłum. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1993, s. 242.

²²⁷ J. Zydorowicz, K. Przerwa-Zydorowicz, *Technostalgia, kontrola i ironia. Nonsense technologies w sztuce Przemysława Jasielskiego*, „Kultura Popularna”, nr 2 (48), 2016, s. 145.

rozumianego progresu technicznego. Jak wyjaśniają sami artyści: „Technologia staje się tu metodą zadawania pytań i procesem badawczym bez zakładania jednoznacznych rezultatów”²²⁵. W ten sposób wydają się aktualizować starożytną koncepcję jatrofizyki, czyli „systemu, który sprowadzał wszystkie siły życiowe do czynności mechanicznych: nacisku i luzowania, działających za pośrednictwem dźwigni, sznurów, miechów, rur, filtrów”²²⁶. Jednak sztuka, lepiej od czystej nauki, radzi sobie ze skutkami konceptualnych paradoksów, dzięki temu, że język paradoksu bywa dla niej językiem rodzimym. Tym samym, jak ujmują to Jacek Zydorowicz i Katarzyna Przerwa-Zydorowicz, „[o]to właśnie strategia *nonsense technologies*: bez zbędnego dydaktyzmu, bez jednoznacznych odpowiedzi, bez obietnic rozwiązania społecznych i ekologicznych problemów, gdzie nonsens poprzez swą prowokacyjną naturę rodzi pytania i paradoksalnie produkuje sens”²²⁷. Dlatego *Nonsensowne technologie* to wystawa, po której obejrzeniu można spojrzeć z dystansem na rzeczywistość pełną (rzekomo niezbędnych i wciąż nowszych) technologii, a przy tym zaczerpnąć inspiracji do krytycznej dekonstrukcji gotowych, konsumpcyjnych rozwiązań, nie tracąc równocześnie z oczu obecnego w postawie obu artystów poczucia humoru.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Dzięki zaproszeniu do współpracy przez „Magazyn O.pl” przed ponad dekadą, mogłam regularnie ćwiczyć warsztat krytyczki sztuki, starając się uważnie dociekać sensów zawartych w oglądanych wystawach, od Poznania po Seul. Zawarty w tej książce zestaw tekstów krytycznych nie obejmuje jednak całokształtu moich doświadczeń związanych z poznawaniem świata *poprzez* sztukę i za sprawą wystaw. Stanowi wybór z ostatniej dekady spędzonej ze sztuką doświadczaną *in situ*, w przeciwieństwie do jej odbioru *online*, narzuconego w ostatnim czasie pandemicznego zamrożenia kultury. Wybrane do tej publikacji teksty z lat 2012–2017 są rezultatem swobodnych jeszcze podróży na rozmaite dystanse; niekiedy ponawianej przez szereg lat na kolejne edycje wystaw cyklicznych, co pozwalało na podsumowania i porównania doświadczeń. Takie podróże były ważną częścią doświadczenia krytyków i krytyczek sztuki, choć przyznać trzeba, że możliwy dziś dla wielu wystaw ogląd dzieł *online* sprzyja pogłębionemu odbiorowi, eliminując czynniki niedogodne (nadmiar zwiedzających, ograniczenia kondycyjne) oraz różne przeszkody, w tym najbardziej bezpośrednie, jak koszt i czas podróży. Przykładem dobrej praktyki w tym zakresie mogą być: Busan Biennale 2020, Taipei Biennale 2020 czy wystawa Critical Zones w ZKM | Karlsruhe²²⁸. Krytyka sztuki doświadczanej tylko elektronicznie zasługuje na odrębną refleksję, dlatego nie zdecydowałam się na opisanie tych wystaw celem rozszerzenia niniejszej publikacji; niech pozostanie ona świadectwem czasów, gdy kontakt ze sztuką, nawet najbardziej zaawansowanych technologicznie mediów, miał charakter bezpośredniej obecności na wystawie. Pomimo zalet odbioru sztuki w sposób zdalny, nie da się też niczym zastąpić doświadczeń immersyjnych, haptycznych, innych niż okulocentryczne, tak, jak nie da się zastąpić żywego

²²⁸ Kuratorem tych dwu ostatnich wystaw był Bruno Latour.

uczestnictwa w koncercie obejrzeniem go na ekranie, choćby do dyspozycji były najlepszej jakości urządzenia.

Zmierzając do podsumowania odwołam się do poglądu wyrażonego przed prawie dwudziestoma laty przez Alicję Kępińską, powołującą się na Donalda Kuspita, piszącego o krytyce sztuki w końcu lat 80., „[...] słowo teoretyczne i krytyczne o niej [sztuce – przyp. E.W.] – jeżeli nie chce być martwe – musi oscylować między [...] tym, co stwierdza ono o sztuce, a tym, co dezintegruje te stwierdzenia. Potrzebne jest zatem słowo samo-sprzeczne, które nie prowadzi do wypowiedzi finalnej”²²⁹.

Dlatego zamiast zakończenia, opiszę obrazy związane z odwiedzoną jeszcze osobiście wystawą. Ostatnim kadrem, jaki zachowałam w pamięci opuszczając teren Giardini w przeddzień zamknięcia Biennale Weneckiego w listopadzie 2019 roku, był nikhący w ciemności i emitowanych celowo kłębach sztucznej mgły napis „La Biennale”²³⁰. W mieście wzbierała *acqua alta*, utrudniając miejscami przejście, co stanowiło pewną atrakcję dla turystów. Dzień po moim wyjeździe, Wenecję nawiedziła największa od ponad półwiecza powódź. Oglądając wiadomość o tym już po powrocie, na ekranie zobaczyłam wyrzucone na brzeg *vaporetto* z hasłem przewodnim Biennale: *May You Live In Interesting Times* („Obyś żył(a) w ciekawych czasach”).

Toteż książki tej nie kończę na wypowiedzi o charakterze finalnym, licząc na możliwość powrotu do wątków niedokończonych, jak i podjęcia nowych zagadnień, którymi mam nadzieję wciąż się zajmować za sprawą krytyki sztuki.

²²⁹ A. Kępińska, *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003, s. 170. Por.: D. Kuspit, *The Critic is Artist. The Intentionality of Art*, Ann Arbor, Michigan 1988, s. 110–125.

²³⁰ Była to praca Lary Favaretto *Thinking Head* (2017–2019).

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

Agamben G., *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008.

Alberge D., *Reunion with looted painting is 'second victory against the Nazis'*, „The Guardian”, 27.05.2015, <https://www.theguardian.com/world/2015/may/27/looted-painting-victory-nazis-two-riders-beach-max-liebermann> [dostęp: 23.07.2021].

All Play And No Work: The Quantified Us, [w:] transmediale 15 CAPTURE ALL, 30.01.2015, <https://archive.transmediale.de/content/all-play-and-no-work-the-quantified-us> [dostęp: 19.07.2021].

Amin H. Y., „Arabian Street Artists” *Bomb Homeland: Why We Hacked an Award-Winning Series*, 2015, <https://www.hebaamin.com/arabian-street-artists-bomb-homeland-why-we-hacked-an-award-winning-series/> [dostęp: 18.07.2021].

Aneeducation. What Shifts? What Drifts? What Remains? [w:] *Athens Documenta 14: Daybook*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Kassel 2017, s. 56-60.

Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, tłum. Z. Pucek, Kraków 2005.

Augé M., *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010.

Baratta P., *A Research-Exhibition*, [w:] *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace, Short Guide*, Wenecja 2013, s. 17-21.

Bauman Z., *Globalizacja*, tłum. E. Klekot, Warszawa 2000.

Bell K., *Learning from Athens?*, „Mousse Contemporary Art Magazine”, nr 58, 2017, s. 50-55.

Bendyk E., *WRO 2013, odlot w synagodze, odjazd w Muzeum Narodowym*, Antymatrix, 12.05.2013, <http://antymatrix.blog.polityka.pl/2013/05/12/wro-2013-odlot-w-synagodze-odjazd-w-muzeum-narodowym> [dostęp: 17.07.2021].

- Biennale Arte 2013 - Camille Henrot, [w:] Biennale Channel, 5.06.2013, <https://www.youtube.com/watch?v=WucvGqD0Ems> [dostęp: 17.07.2021].
- Biesenbach K., *Berlin/Berlin*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 19-21.
- Bomba R., *Senster (1970) Edward Ihnatowicz*, [w:] *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*, red. P. Zawojski, Katowice 2015, s. 21-27.
- Bourriaud N., *Postproduction. Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, tłum. J. Herman, Nowy Jork 2002.
- Bourriaud N., *The Radicant*, tłum. J. Gussen, L. Porten, Nowy Jork 2009.
- Brach-Czaina J., *Szczeliny istnienia*, Kraków 1999.
- Bridle J., *Seamless Transitions - Exposing the Invisible* (2015), <https://exposingtheinvisible.org/en/films/seamless-transitions/> [dostęp: 21.07.2021].
- Bruguera T., *Museum of Arte Útil*, [w:] <https://www.art-util.org/studies/museum-of-arte-util/> [dostęp: 18.07.2021].
- Busan Biennale 2014 Main Exhibition. *Inhabiting the World*, red. Sou Hyeun Kim, Ju Young Shim, Busan 2014.
- Bush V., *As We May Think*, „The Atlantic Monthly”, lipiec 1945, <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/> [dostęp: 25.07.2021].
- Bush V., *Jak możemy myśleć*, tłum. R. Chymkowski, I. Kurz, [w:] *Communicare. Almanach antropologiczny. Temat: Internet*, red. A. Mencwel, Warszawa 2004, s. 31-50.
- Cały czas w pracy / All the Time at Work*, publikacja towarzysząca wystawie, Tarnów 2016.
- Chang Seung-yeon, *Biennials in Korea*, [w:] *A Guide to Korean Contemporary Art*, Seul, 2014, https://www.theartro.kr/eng/features/features_view.asp?idx=391&b_code=10 [dostęp: 20.07.2021].
- Cichocki S., *Stephen Wright. „W stronę leksykonu użytkowania”, „Format P” #9*, 2014, s. 3-8.
- Civilization and its Discontents. Adam Szymczyk talks with Michelle Kuo about Documenta 14*, „Artforum”, vol. 5, nr 8, 2017, <https://www.artforum.com/print/201704/documenta-14-67184> [dostęp: 22.07.2021].
- Code Noir*, [w:] *The documenta 14 Reader*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Monachium-Londyn-Nowy Jork 2017, s. 113-116.
- Coward A., *Anonymity*, cz. 2, „Brand-New-Life”, 20.07.2018, <https://brand-new-life.org/b-n-l/anonymity/> [dostęp: 25.07.2021].

- De Certeau M., *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, tłum. K. Thiel-Jańczuk, Kraków 2008.
- Defense Department Briefing*, 12.02.2002, [w:] <https://www.c-span.org/video/?168646-1/defense-department-briefing> [dostęp: 15.07.2021].
- Deller J., [w:] *Gwangju Biennale 2014. Burning Down the House*, red. J. Morgan, Gwangju 2014, s. 15.
- Demidenko R., *W strumieniu powiadomień*, [w:] *Cały czas w pracy*, Tarnów 2016, s. 10-14.
- Didi-Huberman G., *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak-Ho Chi, Kraków 2008.
- DIS, *The Present in Drag*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 50-57.
- Dziewańska M., *Daniel Knorr*, [w:] *documenta 14: Daybook*, <http://www.documenta14.de/en/artists/13593/daniel-knorr> [dostęp: 23.07.2021].
- EMST. *National Museum of Contemporary Art*, [w:] *Athens Documenta 14: Daybook*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Kassel 2017, s. 4-6.
- Fonaryov O., *Business is Creativity*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 182-193.
- Fujiwara S., Fujiwara D., *Finding Happiness in Happiness*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 222-232.
- Gadamer H.-G., *Koło jako struktura rozumienia*, [w:] *Wokół rozumienia. Studia i szkice z hermeneutyki*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1993, s. 227-234.
- Gaitán J. A., *Curatorial Approach*, [w:] *8th Berlin Biennale for Contemporary Art. Guidebook*, red. J. A. Gaitán, Ostfildern 2014, s. 32-45.
- Gat O., *How Do We Write When We Write Online?*, 2014, [w:] <http://hdwwwwo.otdac.org/> [dostęp: 25.07.2021].
- Geoffroy T., <http://www.colonel.dk/> [dostęp: 17.07.2021].
- Gibson W., *Neuromancer*, tłum. P. W. Cholewa, Katowice 2009.
- Gombrowicz W., *Trans-Atlantyk*, Kraków 1986.
- Groys B., *Self-Design and Aesthetic Responsibility*, „e-flux”, nr 7, 2009, <http://www.e-flux.com/journal/self-design-and-aesthetic-responsibility/> [dostęp: 25.07.2021].
- Groys B., *Cosmic Anxiety*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 110-122.

Gryglewicz T., *Parę uwag na temat krytyki artystycznej dawniej i dzisiaj. Poświęcone pamięci prof. Mieczysława Porębskiego, ostatniego krytyka w dawnym (dobrym) stylu*, [w:] *Krytyka sztuki. Filozofia, praktyka, dydaktyka*, red. Ł. Guzek, Gdańsk 2013, s. 9-13.

Guilbaut S., *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej: ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zimna wojna*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1992.

Gwangju Biennale 2014. *Burning Down the House*, red. J. Morgan, Gwangju 2014.

Hiwa K, *A View From the Above*, [w:] www.hiwak.net/anecdotes/a-view-from-above/ [dostęp: 24.07.2021].

Home S., *Gwałt na kulturze. Utopia, awangarda, kontrkultura*, tłum. E. Mikina, Warszawa 1993.

Hopper T., „Copper cutting” shaming ritual a „threat” and „challenge” by B.C. First Nations against provincial government. „National Post”, 11.02.2013, <http://news.nationalpost.com/2013/02/11/copper-cutting-shaming-ritual-a-threat-and-challenge-by-b-c-first-nations-against-provincial-government/> [dostęp: 21.07.2021].

Horn G., *Introduction*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 22-32.

Jezernik B., *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, tłum. P. Oczko, Kraków 2007.

Kasper König: *Selfie TV*, *TV Selfie : Are we selfish ?@ Biennialist at Berlin Biennale*, [w:] Thierry Geoffroy, 29.05.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=nULiMpxy1K4> [dostęp: 17.07.2021].

Kępińska A., *Sztuka w kulturze płynności*, Poznań 2003.

Kisielewski J., *Z podróży po Niemczech współczesnych. Urdeutsch*, [w:] *Wzdłuż dalekiego brzegu. Zbiór reportaży z lat międzywojennych*, red. J. Gębicki, Z. Mitzner, Warszawa 1966, s. 284-293.

Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów, red. P. Zawojski, Katowice 2015, http://medialabkatowice.eu/wp-content/uploads/2015/11/klasyczne_dziela_sztuki_nowych_mediow.pdf [dostęp: 18.07.2021].

Koło hermeneutyczne, [w:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Ko%C5%82o_hermeneutyczne [dostęp: 21.07.2021].

Kubicka-Dzieduszycka A., *Do czego służy ta maszyna i czy w ogóle da się to zobaczyć? Podstawowy zestaw pytań do wystawy krytycznie zorientowanej sztuki inżynierskiej Rainera Prohaski i Przemysława Jasielskiego*, 2017, <http://wrocenter.pl/pl/not-to-be-seen-2/> [dostęp: 24.07.2021].

Kuspit D., *The Critic is Artist. The Intentionality of Art*, Ann Arbor, Michigan 1988, s. 110-125.

Latour B., *Nigdy nie byliśmy nowoczesni. Studium z antropologii symetrycznej*, tłum. M. Gdula, Warszawa 2011.

Lialina O., *Turing Complete User*, [w:] *Contemporary Home Computing*, 2012, <http://contemporary-home-computing.org/turing-complete-user/> [dostęp: 19.07.2021].

Lialina O., *What Was The User?* [w:] *transmediale 13*, 2013, <https://archive.transmediale.de/content/presentation-by-olia-lialina-what-was-the-user> [dostęp: 19.07.2021].

Londyński B., *Sztuka robienia wynalazków. Próba metody oparta na praktyce i doświadczeniu życia powszedniego. Poradnik dla tych, co chcieliby i mogą, a nie umieją spostrzegać i tworzyć*, Chrzanów 1910.

Lovink G., *The ABC of Tactical Media*, 1997, <http://www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html> [dostęp: 24.07.2021].

Ludwiński J., *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, red. J. Kozłowski, Poznań-Wrocław 2009.

Manovich L., *The Death of Computer Art*, Rhizome, 22.10.1996, <http://rhizome.org/discuss/view/28877/> [dostęp: 18.07.2021].

Manovich L., *The Practice Of Everyday (Media) Life*, 10.03.2008, <http://manovich.net> [dostęp: 18.07.2021].

Meredith M., *All Problems Can Be Illuminated; Not All Problems Can Be Solved*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 144-159.

Metody badania i odkrywania miasta oparte na danych, red. K. Piekarski, Katowice 2015.

Montfort N., *Beyond the Journal and the Blog. The Technical Report for Communication in the Humanities*, „Amodern”, 1, 2013, <http://amodern.net/article/beyond-the-journal-and-the-blog-the-technical-report-for-communication-in-the-humanities/> [dostęp: 19.07.2021].

Moravec H., *The Universal Robot*, [w:] *Ars Electronica. Facing the Future*, red. T. Druckrey, Cambridge, Massachusetts & London, England, 1999, s. 116-123.

Morgan J., *Burning Down the House*, [w:] *Gwangju Biennale 2014. Burning Down the House*, red. J. Morgan, Gwangju 2014, s. 8-10.

Morley D., *Przestrzeń domu: media, mobilność i tożsamość*, tłum. J. Mach, Warszawa 2011.

Morley S., *The Sublime Unknown*, [w:] *The Unknown As We Know It*, red. M. Wasilewski, Poznań 2012, s. 22-35.

Morozov E., *To Save Everything Click Here*, Nowy Jork, 2014.

Navas E., *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*, Wiedeń, 2011.

- Nicolai O., Szondi/Eden, [w:] *8th Berlin Biennale for Contemporary Art. Guidebook*, red. J. A. Gaitán, Ostfildern 2014, s. 62-62.
- Nonsense Technology / The MOCAK "Making Off" / 2015-2017* Rainer Prohaska & Przemysław Jasielski, [w:] Rainer Prohaska, Vimeo, 2017, <https://vimeo.com/236398516> [dostęp: 24.07.2021].
- Noorapompipat A., *How to Unlearn History*, „Bangkok Post”, 17.06.2017, <http://www.pressreader.com/thailand/bangkok-post/20170614/282140701361906> [dostęp: 23.07.2021].
- Odell J., *Jak robić nic? Manifest przeciw kultowi produktywności*, tłum. A. Weksej, Białystok 2020.
- Oliver J., Savičić G., Vasiliev D., *The Critical Engineering Manifesto*, 2011-2021, <https://criticalengineering.org/> [dostęp: 24.07.2021].
- Paglen T., *Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space*, [w:] *Experimental Geography*, red. N. Thompson, Nowy Jork 2009, s. 27-34.
- Panourgia N., *Of Tyranny*, „Mousse Contemporary Art Magazine”, nr 58, 2017, s. 62-69.
- Papastergiadis N., *What is the South?*, „South as a State of Mind”, nr 1, 2012, s. 27.
- Parandowski, J., *Mitologia*, Londyn 1992.
- Park Chan-kyong, *Ghosts, Spies and Grandmothers*, 2014, http://archive.mediacityseoul.kr/2014/en/pressrelease_and_contact/ [dostęp: 18.07.2021].
- Parmenides, *[Wiedza prawdziwa o bycie]*, tłum. B. Kupis, [w:] *Poznanie. Antologia tekstów filozoficznych*, red. Z. Cackowski, M. Hetmański, Wrocław 1992, s. 24-25.
- Piotrowski P., *W cieniu Duchampa. Notatki nowojorskie*, Poznań 1996.
- Postman N., *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, wyd. I, tłum. A. Tanalska-Dulęba, Warszawa 1995.
- Preciado P. B., *Roger Bernat*, [w:] *documenta 14: Daybook*, <http://www.documenta14.de/en/artists/13598/roger-bernat> [dostęp: 22.07.2021].
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, Warszawa 2007.
- Ratto M., Hockema S., *Flwr Pwr: Tending the Walled Garden*, 2009, https://www.academia.edu/4246853/FLWR_PWR_-_Tending_the_Walled_Garden [dostęp: 24.07.2021].
- Readme! Filtered by Nettime. ASCII Culture and the Revenge of Knowledge*, red. J. Bosma, P. van Mourik Broekman, T. Byfield, M. Fuller, G. Lovink, D. McCarty, P. Shultz, F. Stalder, M. Wark, F. Wilding, Brooklyn 1999.

- #Rockumenta, [w:] <https://www.facebook.com/lgbtqirefuge-esingreece/posts/rockumenta/263554610785283/> [dostęp: 23.07.2021].
- Roelstraete D., *An Eight-Point Program for Fathcoming German-Greek Relations. Documenta 14: the View from Kassel*, „Mousse Contemporary Art Magazine”, nr 58, 2017, s. 56-61.
- Saraczyńska A., *Balka na WRO i we wrocławskiej „Gazecie Wyborczej”*, „Gazeta Wyborcza” 08.05.2013, http://wroclaw.gazeta.pl/wroclaw/1,35771,13867451,Balka_na_WRO_i_we_wroclawskiej__Gazecie_Wyborczej_.html [dostęp: 17.07.2021].
- Searle A., *Nothing to see here: the artist giving gallery staff a month off work*, „The Guardian” 25.04.2016, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/apr/25/nothing-to-see-here-maria-eichhorn-chisenhale-gallery> [dostęp: 23.07.2021].
- Skuteczność sztuki*, red. T. Załuski, Łódź 2014.
- Stagg N., *Trends and Their Discontents*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 92-105.
- Stange R., *The Biennial Questionnaire: Juan A. Gaitan*, „Art Review” 28.05.2014, <https://artreview.com/the-biennial-questionnaire-juan-a-gaitan/> [dostęp: 17.07.2021].
- Sterling B., *The DEAD MEDIA Project. A Modest Proposal and a Public Appeal*, 1995 <http://www.deadmedia.org/modest-proposal.html> [dostęp: 24.07.2021].
- Sterling B., *The Future of Cyberspace*, [w:] *Ars Electronica. Facing the Future*, red. T. Druckrey, Cambridge, Massachusetts & London, England, 1999, s. 114-115.
- Szymczyk A., *14: Iterability and Otherness – Learning and Working from Athens*, [w:] *The documenta 14 Reader*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Monachium-Londyn-Nowy Jork 2017, s. 17-42.
- Thacker E., *Networks, Swarms, Multitudes*, „CTheory”, 18.05.2004, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=422> [dostęp: 19.07.2021].
- The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Alberro, Maria Eichhorn, and Hans Haacke*, „South as a State of Mind”, 6, documenta 14 #1, 2015, http://www.documenta14.de/en/south/59_the_indelible_presence_of_the_gurlitt_estate_adam_szymczyk_in_conversation_with_alexander_alberro_maria_eichhorn_and_hans_haacke [dostęp: 23.07.2021].
- The Parliament of Bodies*, [w:] *Athens Documenta 14: Daybook*, red. Q. Latimer, A. Szymczyk, Kassel 2017, s. 52-53.
- The Transit of Hermes by Ross Birrell*, [w:] <https://www.documenta14.de/en/notes-and-works/12798/the-transit-of-hermes> [dostęp: 21.07.2021].

- Trillat E., *Historia hysterii*, tłum. Z. Podgórska-Klawe, E. Jamrozik, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1993.
- Tschiffely A., *Wyprawa Tschiffely'ego. Konno przez dwa kontynenty*, tłum. T. S. Gałzka, Warszawa 2015.
- Tuchman P., *Art Criticism & Social Media*, Brooklyn Rail, 10.12.2012, <http://www.brooklynrail.org/2012/12/artseen/art-criticism-social-media> [dostęp: 25.07.2021].
- Vilnius at Work*, 2016, [w:] <http://www.newartcenter.info/vilnius.html> [dostęp: 19.07.2021].
- Vronti S., *Where we live*, „Greece Is”, zima 2016-2017, s. 82-92.
- Wark M., *Geopolitics of Hibernation*, [w:] *The Present in Drag*, red. DIS: L. Boyle, S. Chase, M. Roso, D. Toro, Berlin 2016, s. 128-138.
- Wasilewski M., *The Unknown. Notes for the Project*, [w:] *The Unknown As We Know It*, red. M. Wasilewski, Poznań 2012, s. 4-9.
- Weinberger D., *Too Big to Know: Rethinking Knowledge Now That the Facts Aren't the Facts, Experts Are Everywhere, and the Smartest Person in the Room Is the Room*, Nowy Jork 2012.
- Welsch W., *Estetyka poza estetyką. O nową postać estetyki*, tłum. K. Guźalska, Kraków 2005.
- Wendland T., *The Unknown/Niepojmowalne*, [w:] *Przewodnik po 3. Międzynarodowym Biennale Sztuki Mediations Biennale 2012*, red. S. Czubała, Poznań 2012, s. 3-5.
- Wiley C., *Tino Sehgal*, [w:] *Il Palazzo Enciclopedico. The Encyclopedic Palace, Short Guide*, Wenecja 2013, s.163.
- Winckelmann, J. J., *Dzieje sztuki starożytnej*, tłum. T. Zatorski, Kraków 2012.
- Wittgenstein L., *Traktat logiczno-filozoficzny*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970.
- Wójtowicz E., *Od Aten do Kassel. Podróż artystyczna jako działanie performatywne i proces badawczy*, [w:] *Kultury w ruchu. Migracje, transfery, epistemologie*, red. R. Koschany, M. Michałowska, J. Ostrowska, A. Skórzyńska, Poznań 2019, s. 55-66.
- Wójtowicz E., *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016.
- Wright S., *W stronę leksykonu użytkowania*, tłum. Ł. Mojsak, „Format P” #9, 2014.
- Załoski T., *Kwiekulik and the Political Economy of the Potboiler*, „Third Text”, vol. 42, nr 4, 2018, s. 392-411.
- Załoski T., *Sztuka i ekonomia polityczna chałtury*, wykład w Galerii Aula Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu 10 kwietnia 2014.
- Zygorowicz J., *Artystyczny wirus. Polska sztuka krytyczna wobec przemian kultury po 1989 roku*, Warszawa 2005.

Zygorowicz J., Przerwa-Zygorowicz K., *Technostalgia, kontrola i ironia. Nonsense technologies w sztuce Przemysława Jasielskiego*, „Kultura Popularna”, nr 2 (48), 2016, s. 140-149.

Nota o pierwodrukach

- Negatywne zdolności sztuki. 3. Mediations Biennale w Poznaniu. Niepojmowalne/The Unknown, „Magazyn O.pl”, 17.10.2012, <https://ownetic.com/magazyn/2012/ewa-wojtowicz-negatywne-zdolnosci-sztuki-3-mediations-biennale-w-poznaniu> [dostęp: 29.07.2021].
- Aktualność mitu. 15. Biennale Sztuki Mediów WRO 2013, „Magazyn O.pl”, 21.05.2013, <https://ownetic.com/magazyn/2013/ewa-wojtowicz-aktualnosc-mitu-15-biennale-sztuki-mediow-wro-2013> [dostęp: 29.07.2021].
- Obraz sztuki w epoce nadmiaru, „Magazyn O.pl”, 14.06.2013, <https://ownetic.com/magazyn/2013/ewa-wojtowicz-obraz-sztuki-w-epoce-nadmiaru-biennale-weneckie> [dostęp: 29.07.2021].
- Poza terazniejszość. 8. Berlińskie Biennale, „Magazyn O.pl”, 12.06.2014, <https://ownetic.com/magazyn/2014/ewa-wojtowicz-poza-terazniejszosc-8-berlinskie-biennale> [dostęp: 29.07.2021].
- Duchy, szpieg i ogień. Scena sztuki Korei Południowej jesienią 2014, „Magazyn O.pl”, 17.11.2014, <https://ownetic.com/magazyn/2014/ewa-wojtowicz-duchy-szpieg-i-ogien> [dostęp: 29.07.2021].
- Krytyk sztuki w dobie ekonomii uwagi, „Magazyn O.pl”, 10.06.2015, <https://ownetic.com/magazyn/2015/ewa-wojtowicz-krytyka-w-sieci-krytyk-sztuki-w-dobie-ekonomii-uwagi> [dostęp: 29.07.2021].
- W polu Turinga czy w polu Duchampa? Festiwal art+bits 2015, „Magazyn O.pl”, 30.11.2015, <https://ownetic.com/magazyn/2015/ewa-wojtowicz-w-polu-turinga-czy-w-polu-duchampa> [dostęp: 29.07.2021].
- Sztuka w obronie świata, „Magazyn O.pl”, 24.03.2016, <https://ownetic.com/magazyn/2016/ewa-wojtowicz-sztuka-w-obronie-swiate> [dostęp: 29.07.2021].
- Niewylogowani, „Magazyn O.pl”, 11.05.2016, <https://ownetic.com/magazyn/2016/ewa-wojtowicz-niewylogowani> [dostęp: 29.07.2021].
- Dzisiejsze Czasy. 9. Berlińskie Biennale Sztuki Współczesnej, „Magazyn O.pl”, 05.08.2016, <https://ownetic.com/magazyn/2016/ewa-wojtowicz-dzisiejsze-czasy-9-berlinskie-biennale-sztuki-wspolczesnej> [dostęp: 29.07.2021].
- Documenta 14. Ateńska lekcja, „Magazyn O.pl”, 26.07.2017, <https://ownetic.com/magazyn/2017/ewa-wojtowicz-documenta-14-atenska-lekcja> [dostęp: 29.07.2021].



Postmedialne reinterpretacje europejskiej czasoprzestrzeni. Documenta 14 w Kassel, „Kultura i Historia”, 32, 2017, s.34-67, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/pl/numery/kultura-i-historia-nr-32-2017> [dostęp: 29.07.2021].

Sztuka robienia wynalazków, „Magazyn O.pl”, 28.11.2017, <https://ownetic.com/magazyn/2017/sztuka-robienia-wynalazkow-kra-kowk-mocak-nonsensowne-technologie> [dostęp: 29.07.2021].

Zgód na przedruk udzielili: Mikołaj Dunikowski (Ownetic.com, dawniej: O.pl) i dr hab. Andrzej Radomski, prof. UMCS, redaktor naczelny czasopisma „Kultura i Historia”.

Recenzja naukowa:

prof. UAM dr hab. Jacek Zydorowicz

Seria wydawnicza:

Myśleć sztuką.

Monografie naukowe teoretyczek i teoretyków

Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

Uniwersytetu Artystycznego

im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

Numer tomu w serii: **4**

Redakcja naukowa serii:

prof. UAP dr hab. Marta Smolińska

Projekt graficzny:

Raman Tratsiuk

Skład:

Wiesław Wiszowaty

ISBN **978-83-66608-33-7**

DOI 10.48239/ISBN9788366608337



Uniwersytet Artystyczny
im. Magdaleny Abakanowicz
w Poznaniu



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

Niniejszy zbiór tekstów w sposób barwny, rzeczowy i kompetentny opisuje czym w ostatnich latach żył świat sztuki, zarówno w lokalnych, jak i globalnych wydarzeniach. (...) Znajdujemy w nim wiele wartościowych obserwacji dotyczących złożonych relacji kultury artystycznej z dyskursami i problemami współczesności (polityka, ekologia, migracje, wojny, terroryzm, gentryfikacja itd). Z licznych dzieł omówionych w książce wyłania się cała gama strategii i taktyk sztuki służących budowaniu wspomnianych relacji, jak aktywizm, haktywizm, subwersja, design spekulatywny, media taktyczne, interwencja, remiks, dystopia i wiele innych. Jako taki zbiór ów stanowić może niezwykle wartościowe źródło wiedzy i faktów dla wszystkich poszukujących. (...) Ewa Wójtowicz nie oferuje przy tym ani uproszczonych schematów interpretacyjnych, ani nazbyt drobiazgowych i wyczerpujących analiz sztuki. Proponuje w to miejsce serię krótkich, hasłowych, intelektualnych (ale i bezpretensjonalnych) bodźców mających za zadanie uruchomienie w czytelnikach potrzeby dalszych własnych dociekań, a niekiedy również sprowokowanie do rewizji czy wręcz rekonfiguracji dotychczasowych przekonań.

Prof. UAM dr hab. Jacek Zydorowicz



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ARTYSTYCZNEGO
IM. MAGDALENY ABAKANOWICZ
W POZNANIU