

Zeszyty Artystyczne

Centra i peryferie – idiom geograficzny
w sztukach audiowizualnych



Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu

Zdjęcie na okładce

Sonia Rammer,
Wolając do Yeti (I),
Galeria AT, 19-29.11.2019
fot. typy studio



**Centra i peryferie –
idiom geograficzny w sztukach
audiowizualnych**

Spis treści

Ewa Wójtowicz	11
Wstęp. Centra i peryferie – idiom geograficzny w sztukach audiowizualnych	
Marianna Michałowska	17
Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii – geografie peryferii	
Ewa Wójtowicz	35
„Geokino” jako model widzenia ksenoprzestrzeni	
Sylwia Szykowna	47
Pogoda jako medium sztuki – przemiany kultury artystycznej w dobie posthumanizmu	
Weronika Bryl-Roman	59
Zobaczyć miasto rozproszone: sztuka wobec eksurbanizacji	
Krzysztof Siatka	75
Wystawy na peryferiach centrum	
Inside Job (Ula Lucińska / Michał Knychaus)	85
Aktualne strategie <i>site-specific</i> wobec przestrzeni galeryjno-instytucjonalnych	
Kamil Lipiński	99
Migracje obrazu i obecność kinowej iluzji w przestrzeniach artystycznych	

Jacek Szymala	111
Włodzimierz Puchalski (1909-1979) – przyrodnik i artysta między Dolnym Śląskiem a Svalbardem	
Sonia Rammer	121
<i>May You Find Your Inner Yeti</i>	
<u>English summaries</u>	
Marianna Michałowska	141
Critical Landscape of Polish Photography – Geographies of Peripheries	
Ewa Wójtowicz	147
“Geocinema” as a Mode of Seeing Xenospaces	
Sylwia Szykowna	151
Weather as an Art Medium – Changes in Artistic Culture in the Era of Posthumanism	
Weronika Bryl-Roman	155
To See a Dispersed City: Art vs. Exurbanization	
Krzysztof Siatka	159
Exhibitions at the Centre’s Periphery	

Spis treści

Inside Job (Ula Lucińska / Michał Knychaus) 163

Current Site-specific
Strategies towards Institutional Gallery Spaces

Kamil Lipiński 167

Migrations of Images and the Presence
of Cinematic Illusion in the Space of Artistic Culture

Jacek Szymala 171

Włodzimierz Puchalski (1909-1979) – Naturalist and
Artist between Lower Silesia and Svalbard

Sonia Rammer 175

May You Find Your Inner Yeti

Recenzje i komentarze

Izabela Kowalczyk 181

Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?
– i co z tego wynika? Recenzja książki Anny Markowskiej

Justyna Ryczek 191

Wystawa jako pretekst do myślenia o świecie.
Bóbr a sztuka malarska

Marta Miaskowska 197

Rzeczywistość według Robakowskiego.
Przeznaczenie i przekleństwo. Analiza metod badawczo-
-artystycznych Józefa Robakowskiego

Praca konkursowa

Adrian Szwarc

211

Figura japońskiego idola wobec
społeczności rzeczywistości mieszanej

Kronika WEAiK

229

Kalendarium

235

Wstęp

Ewa Wójtowicz

Centra i peryferie **– idiom geograficzny** **w sztukach audiowizualnych**

Niniejszy 37. numer „Zeszytów Artystycznych” jest po części rezultatem panelu *Centra i peryferie – idiom geograficzny w sztukach audiowizualnych*, który odbył się w ramach III Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców przeprowadzonego w Łodzi w dniach 17–19 czerwca 2019 roku. Zjazd ten zorganizowany został przez Polskie Towarzystwo Badań nad Filmem i Mediami oraz Katedrę Mediów i Kultury Audiowizualnej na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego, pod hasłem „Przestrzenie – praktyki – artykulacje”. W odpowiedzi powstała koncepcja panelu, którego byłam pomysłodawczynią i koordynatorką. Treść wygłoszonych referatów – po rozwinięciu omawianej problematyki – stanowi podstawę większości tekstów w tym numerze.

Nawiązując do koncepcji horyzontalnej historii sztuki Piotra Piotrowskiego, przyjąłam za cel podjęcie wielowątkowej dyskusji. Badacz ten sformułował postulat studiów, których celem byłaby refleksja: „nad peryferiami artystycznymi świata i oparta na porównawczej, horyzontalnej metodzie historia sztuki, studia nad geohistorycznymi marginesami i zmarginalizowanymi kulturami, nad Wschodem i globalnym Południem, daleką Północą i każdą inną częścią globu leżącą poza centralnie rozumianą kulturą, a także podważanie narracji głównego nurtu i ujawnianie artystycznych oraz historycznych praktyk wykluczania”¹. Tematem dyskusji jest przestrzeń rozumiana geograficznie oraz artystyczne praktyki jej mapowania i artykulacji (werbalnej, audiowizualnej czy procesualnej) zagadnień, które wyłaniają się w tym procesie poznawczym i twórczym. Współczesne koncepcje teoretyczne oraz doświadczenia artystów wyruszających w podróż w poszukiwaniu alternatywnych możliwości obrazowania zmapowanego już niemal całkowicie świata wskazują, że inspiracji poszukiwać można kierując uwagę na przestrzenie peryferyjne. Jawią się one jako nieciągłe, policentryczne i enklawowe; podzielone granicami nie zawsze geopolitycznymi, lecz także technologicznymi, ekonomicznymi czy

» 1 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 27–28.

światopoglądowymi. W takich przestrzeniach powstają „obrazy zagnieżdżone”², za sprawą nie tylko praktyk reprezentacji, ale także samego bycia w przestrzeni: jej przemierzania, dokumentowania, tagowania, kwestionowania i redefiniowania.

Teksty o profilu filmoznawczo-medioznawczym, będące pokłosiem łódzkiego Zjazdu, dopełniono artykułami, których tematyka oscyluje wokół swoistych marginaliów systemu artystycznego oraz inicjatyw artystycznych i kuratorskich „na peryferiach” świata sztuki. Każdy z zawartych w niniejszym tomie tekstów dotyczy zatem zagadnień w jakimś stopniu peryferyjnych: czy to wobec głównego nurtu sztuki i jej systemu, czy to w kontekście obszarów marginal(izowan)ych bądź niepoznanych z powodu ich niedostępności, zarówno dalekich nam geograficznie (Arktyka, Nepal, Syberia), jak i bliższych, co nie znaczy, że lepiej poznanych. Ich odkrywanie i świadoma eksploracja są możliwe, gdyby przyjąć postawę „horyzontalną”, co czynią artystki i artyści, do których twórczości odwołują się autorki i autorzy poniżej wymienionych tekstów.

Otwierający numer tekst Marianny Michałowskiej poświęcony jest reprezentacjom krajobrazu, kierując uwagę na rolę fotografii w krytycznym widzeniu peryferyjnych pejzaży, miejsc i szlaków komunikacyjnych. Niżej podpisana jest autorką artykułu „*Geokino*” jako model widzenia *ksenoprzestrzeni*, w którym opisuje próby odkrywania przestrzeni post-antropocentrycznych, a także pracy z obrazami powstającymi bez udziału człowieka. O pogodzie, traktowanej jako pełnoprawne medium sztuki, pisze Sylwia Szykowna, lokując swoją analizę w kontekście *przemian kultury artystycznej w dobie posthumanizmu* i kierując uwagę na efemeryczne i procesualne aspekty sztuki operującej w przestrzeniach medianatury-kultury³. Reakcje artystyczne na skutki cywilizacyjnego „rozlewu” miast (*urban sprawl*) przedstawia Weronika Bryl-Roman w tekście *Zobaczyć miasto rozproszone: sztuka wobec eksurbanizacji*. Natomiast na *peryferiach*, nie tylko w sensie geograficznym, ale także w sensie porządku wyznaczanego przez system artystyczny, mieszczą się postawy twórcze i kuratorskie, których przykłady omawiają kolejno w swoich tekstach: Krzysztof Siatka oraz Ula Lucińska i Michał Knychaus, tworzący duet artystyczno-badawczy *Inside Job*. Bardziej filozoficzne ujęcie problemu przedstawia Kamil Lipiński, odnosząc się do zagadnienia *iluzji kinowej w przestrzeniach artystycznych*. O tym, jak w ciągu minionego stulecia zmieniły się możliwości eksploracji przestrzeni nieznanych oraz język ich (audio)wizu-

» 2 A. Nacher, *Obrazy zagnieżdżone w rzeczywistości poza-ludzkiej*, referat wygłoszony podczas II Zjazdu Filmoznawców i Medioznawców w Krakowie w 2016 r., por. idem, *Paradoksalne obrazy Błękitnej Planety od Blue Marble do DISCOVER:EPIC*, [w:] *Widzialność wyzwolona*, red. A. Gwóźdź, N. Gruenpeter, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2018, s. 228–248.

» 3 Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2014.

alnego opisu, traktują dwa ostatnie teksty. Pierwszy, którego autorem jest Jacek Szymala, opisuje doświadczenia pioniera polskiej fotografii przyrodniczej Włodzimierza Puchalskiego, mające w wielu aspektach wymiar artystyczny. Drugim jest artykuł Soni Rammer, będący refleksją na temat poszukiwania tego, co nieznanne, poprzez przyjęcie perspektywy Innego (tu: Yeti), przez co podróż artystyczna staje się także formą samopoznania.

W dziale *Recenzje i komentarze* zamieszczona jest recenzja najnowszej książki Anny Markowskiej *Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?* napisana przez Izabelę Kowalczyk, a także recenzja *BARDZO BOBREJ WYSTAWY* Piotra C. Kowalskiego w Galerii Bielskiej BWA, autorstwa Justyny Ryczek. Komentarzem do uhonorowania przez Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu doktoratem *honoris causa* Józefa Robakowskiego jest tekst Marty Miaskowskiej, będący omówieniem ostatnich wypowiedzi artysty w kontekście jego twórczej postawy.

W „Zeszytach Artystycznych” corocznie publikowane są teksty opracowane na podstawie prac magisterskich, które zwyciężyły w konkursie im. prof. Alicji Kępińskiej, mającym na celu wyłonienie najlepszej pod względem teoretycznym pracy magisterskiej napisanej na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. W tym numerze jest to tekst Adriana Szwarca *Figura japońskiego idola wobec społeczności rzeczywistości mieszanej*, powstały w oparciu o pracę magisterską pt. *Wybrane zagadnienia popkultury japońskiej wobec sztuki „po internecie”*, za którą autor otrzymał pierwszą nagrodę w VI edycji konkursu w roku akademickim 2018/2019.

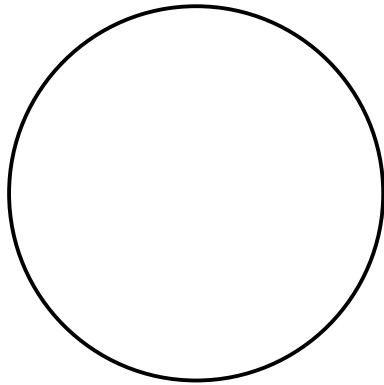
Oddając 37. numer „Zeszytów Artystycznych” w ręce czytelniczek i czytelników bardzo dziękuję wszystkim, którzy przyczynili się do jego powstania, a przede wszystkim autorkom i autorom za przyjęcie zaproszenia do wspólnej debaty oraz podjęcie korespondujących z wytyczoną problematyką tematów, dzięki czemu obejmują one szeroki zakres zagadnień z zakresu humanistyki i sztuki.

Składam podziękowania organizator(k)om Zjazdu i jego radzie programowej, a także komitetowi organizacyjnemu za akceptację koncepcji panelu, co dało sposobność do interdyscyplinarnej dyskusji, której rezultatem jest niniejsza publikacja. Dziękuję za udzielenie wsparcia w postaci dofinansowania prac nad przedmiotowym numerem „Zeszytów Artystycznych” Zarządowi Głównemu Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz władzom Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu za możliwość realizacji tematu badawczego *Idiom geograficzny w postmedialnych teorio-praktykach sztuki*, który mogę prowadzić dzięki środkom finansowym przyznanym z subwencji na wsparcie potencjału badawczego UAP.

Zapraszam do lektury i refleksji nad tym, jak współcześnie przemieszczają się granice, jak wymykają się centra, jak wytyczane są peryfe-

rie i przestrzenie tranzytowe, licząc jednocześnie, że ten wielogłos wokół problematyki geograficznie pojmowanych przestrzeni nie zamyka dyskusji na temat centrów i peryferii, ale dopiero ją otwiera. ●

Ewa Wójtowicz



Marianna Michałowska

Kieruje Zakładem Badań nad Kulturą Filmową i Audiowizualną w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Absolwentka UAM oraz Studium Fotografii Profesjonalnej ASP (obecnie Uniwersytet Artystyczny) w Poznaniu. Główne zainteresowania badawcze dotyczą sfery wizualnej współczesnej kultury artystycznej oraz znaczeń obrazu w kulturze popularnej. Obszary badań obejmują współczesne transformacje fotografii oraz jej obecność w studiach miejskich. Autorka książek i artykułów poświęconych kulturowej historii fotografii i wizualizacji w nauce, a także realizacji fotograficznych, kuratorka wystaw (m.in. w latach 2004-2016 cyklu wystaw w ramach Biennale Fotografii w Poznaniu).

Krajobraz krytyczny w polskiej fotografii – geografie peryferii

W ostatnich latach (a może nawet miesiącach i tygodniach) obserwujemy w praktyce artystycznej coraz silniejsze zainteresowanie problematyką środowiskową. Trend widoczny jest także w wystawach prezentowanych w Polsce. W ostatnim czasie tylko w warszawskich galeriach mogliśmy zobaczyć, w ramach projektu *Plastyczność planety*, dwie wystawy: *Bez-ludzka Ziemia i Forensic Architecture* (CSW Zamek Ujazdowski)¹, oraz *Alienations or the Fire Next Time* (Zachęta Narodowa Galeria Sztuki)². Dodajmy do tego łódzki Fotofestiwal z wystawami zgrupowanymi pod hasłem *Supernatural*. Wszystkie te wydarzenia łączy refleksja nad przyrodniczymi zmianami wywołanymi przez ludzką działalność, uznawana m.in. przez Johna E. Thornesa za jeden z wyznaczników nowego nurtu artystycznego, sztuki środowiskowej (*environmental art*)³.

W artykule stawiam dwa podstawowe pytania: jakie jest miejsce współczesnej fotografii krajobrazowej w perspektywie działań poddających refleksji problemy zmian środowiska przyrodniczego? jakie kulturowe znaczenia przedstawiają autorzy, koncentrując swoją uwagę na peryferiach (w rozumieniu miejsc nie-centralnych, pomijanych w dyskursie społecznym i ekonomicznym)?

Warto podkreślić, że sztuka środowiskowa, w kontekście której lokuję omawiane przykłady, nie pojawiła się znikąd. Jest audiowizualno-taktylnym ucieleśnieniem dyskusji toczonych co najmniej od końca ubiegłego wieku na temat posthumanizmu (Donna Haraway, Rosi Bra-

» 1 *Bez-ludzka Ziemia i Forensic Architecture*, kurator: Jarosław Lubiak, artyści: Ursula Biemann i Mo Diener, Bonita Ely, Gast Bouschet i Nadine Hilbert, Kelly Jazvac, Agnieszka Kurant, Diana Lelonek, Angelika Markul, The Mycological Twist (Eloïse Bonnevioti i Anne de Boer), Pakui Hardware, Tom Sherman, Aleksandra Ska, Monika Zawadzki, Marina Zurkow, Forensic Architecture Team; CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 15.03.2019 – 22.09.2019.

» 2 *Alienation or the Fire Next Time*, kuratorka: Maria Brewińska, artyści: John Akomfrah, Allora & Calzadilla, Yuri Ancarani, Clément Cogitore, Camille Henrot, Arthur Jafa, Angelika Markul; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 13.07.2019 – 29.09.2019.

» 3 J.E. Thornes, *A Rough Guide to Environmental Art*, „Annual Review of Environment and Resources”, 2008, nr 33, s. 391-411, <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.environ.31.042605.134920> [dostęp: 24.02.2020].

idotti), nie-ludzkich aktorów (Bruno Latour, Bjørnar Olsen), antropocenu i kapitałocenu (Naomi Klein, Andreas Malm, T.J. Demos). Dzisiaj zyskuje też wsparcie naukowców pracujących w laboratoriach i zwolenników podejścia art@science (Roger Malina, Victoria Vesna). Efektowne prezentacje (by przywołać tylko przykłady z wymienionych wystaw) wykorzystują materialność takich obiektów, jak próbki plastiglomeratów (Kelly Jazvac, Agnieszka Kurant), inscenizacje siedlisk przyrodniczych powstałych na bazie sztucznych substancji (Diana Lelonek, Bonita Ely), płytki Petriego z próbkami bakterii (Aleksandra Ska), lub „naukowe” metody prezentacji: dokumentacje badań terenowych, postery i wykresy w analizie politycznych motywacji kryjących się za użyciem herbicydów (kolektyw Forensic Architecture).

Fotografia w zbiorze działań odnoszących się do problemu naturykultury⁴ zajmuje szczególną rolę. Z jednej bowiem strony, posiada potencjał estetyczny – stanowiący dziedzictwo dyskursu krajobrazu (Georg Simmel, Hans Belting, Beata Frydryczak), z drugiej – jest wyrazem głębokiego przejęcia artystów związkami pomiędzy eksploatacją zasobów naturalnych a polityką państw, rozwojem infrastruktury informatycznej oraz zmianami przyrodniczymi i ich wpływem na życie ludzi. Są to zjawiska charakterystyczne dla nurtów, dla których proponuję nazwę „krajobrazu krytycznego” (czyli m.in. „nowej topografii”, „nowego dokumentu”). We wprowadzeniu do tematyki współczesnej fotografii krajobrazowej zespół kuratorski CUCO opisuje projekt *Longing for Landscape – Photography in the Anthropocene*, gromadzący fotografie m.in. Hansa-Christiana Schinka, Constanze Flamme, Jema Southama, Johna Volynchooka czy Loisa Hechenblaiknera. Pokazują one pejzaże, by tak powiedzieć, „szerokoekranowe”, wysublimowane kolorystycznie, w których ludzka aktywność, chociaż przekształca przyrodę, jednocześnie staje się jej częścią. Pasuje do nich zatem to, co CUCO piszą o swoim rozumieniu krajobrazu – jego celem jest „wymyślenie na nowo wizualnej reprezentacji ziemi i krajobrazu – przeszłego i teraźniejszego, wyimaginowanego i realnie doświadczanego”⁵. Krajobraz krytyczny jednak nie tylko dostarcza estetycznego przeżycia, lecz przede wszystkim komentuje zmiany dokonane za sprawą ludzkiej działalności.

Trzy projekty, które analizuję w prezentowanym tu artykule, nie są równie atrakcyjne wizualnie, nie należą także to repertuaru patetycznej retoryki wizualnej, stanowiącej schedę po „szkole Düsseldorfskiej”

» 4 D. Haraway, *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Vol.1, Prickly Paradigm Press, Chicago 2003.

» 5 CUCO – curatorial concepts berlin e.V., *Tęsknota za krajobrazem – fotografia w dobie antropocenu*, przeł. M. Szubartowska, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2018, nr 22, s. 5. <http://www.pismowidok.org/pl/archiwum/22-zobaczyc-antropocen/tesknota-za-krajobrazem> [dostęp: 22.09.2019].

(mam tu na myśli zarówno prace Edwarda Burtynsky'ego, Stephena Shore'a, jak i te wybrane przez CUCO). Ich celem nie jest tworzenie uniwersalnej metafory, lecz opowieść o konkretnych miejscach przetworzonych i zamieszkanym przez ludzi. Trzej wybrani przeze mnie autorzy: Waldemar Śliwczyński, Maciej Rawluk i Michał Woroniak, wykorzystując konwencję fotografii drogi, opowiadają o peryferiach – miejscach porzucanych z perspektywy zmieniającej się ekonomii i z tego powodu zapomnianych. Ich fotografia dostarcza dowodów na zmiany środowiskowe równie namacalnych co odnajdywane przez artystów plastiglomeraty czy oglądane pod mikroskopem zmutowane szczepy bakterii. Artykuł podzieliłam na dwie zasadnicze części: w pierwszej naświetlam polski kontekst nurtu nowej topografii w odniesieniu do problematyki badań nad krajobrazem, w drugiej przedstawiam prace trzech wybranych fotografów.

1. Nowa topografia i kulturowe badania krajobrazu

1.1. Czym jest nowa topografia w Polsce?

Najczęściej uznaje się, że termin „nowa topografia” upowszechnił się za sprawą kuratora Williama Jenkinsa i zorganizowanej przez niego w 1975 r. w George Eastman House w Rochester wystawy *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Lech Lechowicz cofa tę datę o około dziesięć lat, przypominając dwie inne ekspozycje: przygotowaną pod opieką kuratorską Nathana Lyonsa w 1966 r. wystawę *Toward a Social Landscape* (w tym samym miejscu) oraz *New Documents* Johna Szarkowskiego (Museum of Modern Art w Nowym Jorku) w roku 1967⁶. Choć w tytułach nie pojawia się słowo „topografia”, to tematyka prac, wyraźnie ukierunkowana na prezentację problemów społecznych, wywołanych przez ludzką aktywność (głównie przemysłową) w przestrzeni, już wówczas zostaje zarysowana. W nowej topografii problem „przekształconego środowiska codziennego życia” zostaje umieszczony na pierwszym planie⁷. Michael Truscello pisze o „intensywnym obrazowaniu pejzażu” (*intensive landscaping*), zauważalnym w pracach m.in. Stephena Shore'a, Lewisa Baltza czy Roberta Adamsa. Polegało ono na wyodrębnianiu z przestrzeni śladów ludzkiej ingerencji w naturę: konstrukcji przemysłowych, zanieczyszczeń, infrastruktury miejskiej i peryferyjnej. Ten sposób reprezentacji krajobrazu komentował zatem przeobrażenie polegające na zagarnianiu coraz większych obszarów przez produkcję przemysłową. Nowa topografia zdawała się polemizować z popularną jeszcze w latach

» 6 L. Lechowicz, *Amerykańskie commonplaces. „New Topographics” i nowe zjawiska w amerykańskiej fotografii dokumentalnej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych*, tekst niepublikowany.

» 7 M. Truscello, *The New Topographics*, „Imaginations Journal” 2012 nr 3(2), s. 189.

50. ubiegłego wieku wizją amerykańskiego krajobrazu, prezentowaną w pracach Anselma Adamsa czy Edwarda Westona. O ile wizję Adamsa i Westona można określić jako „idealistyczną” – czy wręcz „idylliczną” – to wizja nowych topografów niewątpliwie ma cechy obrazowania problemu społecznego, charakterystycznego dla epoki kapitałocenu⁸. Podejście nowych topografów „obejmuje bezkompromisowy, nieromantyczny widok wszechobecnie naznaczonego amerykańskiego pejzażu, ludzkiego pejzażu, który był tak niedostrzegany, aż został uznany za oczywisty – przeciwieństwo romantycznego wzniosłego zachodniego krajobrazu dziewiętnastego wieku”⁹.

Spopularyzowanie nowej topografii w ciągu ostatnich trzydziestu lat XX wieku można tłumaczyć potrzebą wydobywania „pejzażu” z dyskursu estetycznego i powtórne go osadzenie w dyskursie społeczno-kulturowym: geograficznym, ekonomicznym i politycznym. Charakterystyczne dla „nowych topografów” obrazowanie pokazało, że zarówno estetyka, jak i temat wydobyte przez Williama Jenkinsa w wystawie okazały się znakomitym sposobem zachęcenia do refleksji nad przeobrażeniem krajobrazu. Gisela Parak nie ma tu wątpliwości, że topograficzny styl (jeśli o stylu możemy tu mówić) stał się nurtem globalnym. Podobne zainteresowanie odnajdujemy u fotografów francuskich (grupowanych w dokumentalnej misji DATAR) i niemieckich (jako obszary fotografowania wybierających szczególnie chętnie Essen i Zagłębie Ruhry). W artykule *From ‘Topographic’ to ‘Environmental’ – A Look into the Past and the Presence of the New Topographics Movement* Parak zauważa, że fotografia pozwalała w ostatnich czterdziestu latach na wydobywanie i uwidocznienie najważniejszych zmian w przestrzeni: „Od 1974 roku powszechne dyskusje na temat granic, przesuwających się wraz z rozwojem przedmieść, między miastem i wsią, powstającymi strukturami peryferii i koncentracją rozwoju miast, uświadliwiły ludność na zniszczenie środowiska”¹⁰.

W fotografiach z nurtu nowej topografii zbiegają się zatem dwie tendencje istotne dla kulturowego dyskursu XX wieku. Są to: wzrastająca świadomość ekologiczna oraz popularyzacja myślenia konceptualnego w sztuce, zachęcająca do ograniczania się do koniecznych środków wyrazu artystycznego (m.in. rezygnacja z nadmiernej ornamentyki czy ekspozycji).

» 8 Termin opisujący epokę, w której zmiany zachodzą za sprawą korporacyjnej globalizacji, charakteryzowany przez polityczne konsekwencje eksploracji zasobów, takie jak przenoszenie produkcji do odległych (i najczęściej biednych) rejonów świata. Zob. N. Klein, *This Changes Everything. Capitalism vs. the Climate*, Penguin Group, London 2015.

» 9 Artspace Editors, *Who Killed Romanticism in Photography? Stephen Shore and the Rise of the New Topographics*, „Artspace”, Dec. 14, 2016, https://www.artspace.com/magazine/art_101/book_report/phaidon-art-in-time-new-topographics-54444 [dostęp: 15.08.2019].

» 10 G. Parak, *From ‘Topographic’ to ‘Environmental’ – A Look into the Past and the Presence of the New Topographics Movement*, „Depth of Field” 2015, vol. 7, nr 1, <http://journal.depthoffield.eu/vol07/nr01/a01/en> [dostęp: 20.07.2019].

nowania gry światłocienia). Skutkują one powstaniem obrazu o cechach dokumentu, sprawnie ukrywającego swój konstruowany charakter, „wyglądającego jak” rzeczywistość.

W polskiej fotografii inspiracja nową topografią pojawia się późno, lecz od razu zyskuje licznych zwolenników, zwłaszcza wśród twórców pokolenia urodzonego po 1970 r. Cechy takiego obrazowania znajdujemy w pracach Nicolasa Groszpiere’a, Konrada Pustoly, Wojtka Wilczyka, Rafała Milacha i innych. Na jej popularność złożyły się dwa procesy: 1) zachodzący w kręgu samej fotografii jako sztuki; 2) wynikający z sytuacji polityczno-ekonomicznej, w jakiej znalazła się Polska w latach 90. Pierwszy wyraził się w buncie przeciw tradycji pejzaży, nazwijmy to, artystycznych. To zatem ruch skierowany przeciw estetyzacji fotografii elementarnej i formalnym eksperymentom fotografii intermedialnej. Drugi – w potrzebie obserwacji społecznej transformacji, uznawanej za ważniejszą od neoawangardowych rozważań nad językiem sztuki. To zatem zastąpienie: wyjątkowości – codziennością, wyrafinowania – wernakularnością. Dostrzeżenie tych zjawisk, które nazywane mogą być społeczną „niewidzialnością”¹¹. Można by uznać, że polscy fotografowie inspirowali się stylistyką amerykańskich obrazów, lecz w istocie opowiadają własne historie o upadku ekonomicznym, rozczarowaniach społecznych, pozostałościach dawnego systemu, umiejscowione w lokalnym kontekście.

1.2. Kulturowe badania krajobrazu w dobie antropocenu

Obszar kulturowych badań nad krajobrazem i usytuowaniem wobec niego człowieka jest olbrzymi. Obejmuje rozważania – od klasycznej filozoficznej estetyki (empirystów brytyjskich, Goethego, poetów jezior: W. Wordswortha i W. Coleridge’a, J. Ruskina), socjologii (G. Simmela, T. Ingolda, T. Edensora, J. Urry’ego, P. Macnaghtena), antropologii obrazu (H. Beltinga), estetyki środowiskowej (A. Berleanta) po współczesne, etnograficzno-socjologicznie nastawione badania wizualne (S. Pink, L. Pauwels, M. Klett) – by wymienić tylko kilka nazwisk bezpośrednio i pośrednio powiązanych z omawianym tu tematem (np. o związku poetów jezior z fotografią pisze Batchen, 1994). Także polska literatura przedmiotu w tym obszarze jest bogata. Przypomnijmy tylko omówienia i analizy Hanny Buczyńskiej-Garewicz, Beaty Frydryczak czy Krystyny Wilkoszewskiej¹².

» 11 W odwołaniu do projektu poznańskich socjologów „niewidzialne miasto” zbierające przejawy miejskiej codzienności pomijanej w dyskursie sztuki i kultury: tanich sztyldów, oddolnych udogodnień życia i potocznych „niedoróbek”. Zob. *Niewidzialne miasto*, red. M. Krajewski, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2013.

» 12 Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, Universitas, Kraków 2006; B. Frydryczak, *Od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo

Zauważmy zatem, że co najmniej od drugiej połowy XX wieku dominujący nurt refleksji o krajobrazie jako statycznym obrazie (Georg Simmel) zaczyna być uzupełniany o koncepcje dynamiczne, ujmujące pejzaż w kategorii doświadczenia cielesnego, pamięciowo-wyobrażeniowego (Hans Belting). Obserwujemy, jak patrzenie, charakteryzowane wcześniej jako dystansowanie się wobec przedmiotów odniesienia („by patrzeć, trzeba się oddalić” – M. Jay) staje się jedną z cech doświadczenia zmysłowego, pozwalającego „być w krajobrazie”. Związki fotografii krajobrazowej i topograficznej znakomicie to przejęście ilustrują.

Fotografia krajobrazowa nie tylko pokazuje i dokumentuje stany istnienia świata – ona także znaczy. O procesie tym pisała w 1984 r. Rosalind E. Krauss w *Dyskursywnych przestrzeniach fotografii*. Na przykładzie XIX-wiecznej fotografii amerykańskiego krajobrazu pokazywała, jak to samo zdjęcie może funkcjonować w odmiennych typach wiedzy: geologicznej (a więc empirycznej) lub estetycznej¹³. Interpretowane w każdym z tych użyczeń zdjęcie funkcjonuje w odmiennej ramie poznawczej. Z jednej strony – w dyskursie *picturesque* jest obrazem, z drugiej – jako widok eksponuje informatywne spojrzenie na przestrzeń. Amerykańska teoretyczka rekonstruuje pierwotny kontekst powstania analizowanych zdjęć i zauważa: „fotografia, centralna dla tej relacji, jest przeważnie topograficzna, początkowo podjęta w celu eksploracji, ekspedycji, badania”¹⁴. Dopiero później artystyczne ambicje fotografów, w opinii Krauss, wydobywają fotografie topograficzne z pierwotnego dla nich sposobu prezentacji i zaczynają służyć legitymizacji przynależności fotografii do dyskursu estetycznego.

Rozważania Krauss rzucają interesujące światło na nurt nowej topografii. Fotografie Shore’a, Egglestona, Becherów należą przecież do dyskursu estetycznego. Ich celem – inaczej niż omawianego przez Krauss *Tufa Domes* O’Sullivana – była przecież galeria sztuki. Czy zatem ich nazywanie topograficznymi nie jest nadużyciem? Zanim przejdę do odpowiedzi na to pytanie, zatrzymajmy się przy słowie „pejzaż”.

Jeden z pionierów pejzażowych (*landscape studies*), John Brinckerhoff Jackson, już w latach 70. ubiegłego wieku upominał się o zmianę rozumienia terminu „pejzaż” i – podobnie do Krauss – o uwolnienie go z kontekstu estetyki. Uzasadniał potrzebę tej zmiany samą praktyką projektantów środowiska (*environmental designers*), którzy rezygnują z określenia „krajobraz” (*landscape*) na rzecz „ziemia” (*land*),

Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013; K. Wilkoszewska, Czy istnieje ekoestetyka?, „Diametros” 2006, nr 9, s. 136-142.

» 13 R.E. Krauss, *Dyskursywne przestrzenie fotografii*, [w:] *Oryginalność fotografii i inne modernistyczne mity*, przeł. M. Szuba, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 138-139.

» 14 *Ibidem*, s. 140.

„obszar”, „teren” (*terrain*), „środowisko” (*environment*) czy „przestrzeń” (*space*). W *Discovering the Vernacular Landscape* Jackson przeprowadza analizę słowa *landscape*, eksponując przede wszystkim jego brytyjskie źródła oraz związek z prawnymi definicjami własności. *Land* odnosiłoby się zatem do określonej, ograniczonej (choć niekoniecznie fizycznymi granicami) przestrzeni¹⁵. Z kolei *scape* (powiązane ze słowami *shape* ‘kompozycja podobnych obiektów’ i *sheaf* ‘zbiór podobnych roślin’) – do zbiorowych, wspólnych aspektów środowiska. W rezultacie Jackson stwierdza: „poddany analizie w ten sposób krajobraz wydaje się słowem łatwym do zrozumienia: jako kolekcja ziem”¹⁶. Argumentacja Jacksona okazuje się skierowana przede wszystkim przeciw utożsamieniu krajobrazu wyłącznie z tradycją estetyczną. Nie oznacza to, że krajobraz nie jest dziełem człowieka. Wręcz przeciwnie, autor wielokrotnie podkreśla, że krajobraz odnosi się do przestrzeni przekształconej ludzką obecnością i że stanowi nie tyle „prywatny mikrokosmos”, ile „konkretną, trójwymiarową, współdzieloną rzeczywistość”¹⁷. Można by powiedzieć, że Jackson zmienia tu dyskurs dla fotografii, chcąc widzieć w nich obrazy codziennego, potocznego (*vernacular*) życia¹⁸.

Współczesna fotografia topograficzna jest odbiciem współczesnych problemów kulturowych, identyfikowanych z wyczerpywaniem się modelu antropocenu i poszukiwaniem bardziej zrównoważonych form egzystencji ludzkiej egzystencji w świecie przyrodniczym (studia nad roślinami czy zwierzętami). Badacze społeczni podkreślają, że pejzaż zawsze stanowił odbicie aktualnych poglądów na relację człowiek–natura. W *Alternatywnych przyrodach* Phil Macnaghten i John Urry piszą: „Głównym zadaniem dla nauk społecznych będzie odcyfrowanie społecznych implikacji tego, co występuje od zawsze, mianowicie przyrody ściśle spowitej w społeczne praktyki i ich charakterystyczne sposoby kulturowej reprezentacji oraz fundamentalnie z nimi powiązanej”¹⁹.

Spśród tych społecznych praktyk dzisiaj na ważności zyskują te, które wpływają na warunki koegzystencji człowieka i jego środowiska, a więc wynikające z działań ekonomii i polityki. Nie chodzi więc jedynie o oznaczenie nowych epok geologicznych i spór o takie lub inne datowa-

» 15 J.B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, Yale University Press, New Haven-London 1984, s. 6.

» 16 *Ibidem*, s. 7.

» 17 *Ibidem*, s. 5.

» 18 Równie interesujące są rozważania Jenkinsa o pejzażu (*landscape*) jako przejawie arystokratyzmu oraz demokratycznym i wernakularnym kraju (*country i countryside*). *Ibidem*, s. 149.

» 19 P. Macnaghten, J. Urry, *Alternatywne przyrody. Nowe myślenie o przyrodzie i społeczeństwie*, przeł. B. Baran, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2005, s. 47.

nie (pamiętajmy, że z takich pomysłów wyrasta pomysł na antropocen²⁰ czy kapitałocen), lecz o zastanowienie się nad konsekwencjami dla życia na Ziemi. Jak twierdzi T.J. Demos, rola fotografii w krytycznym spojrzeniu na antropocen jako „Epokę Człowieka” jest nieoceniona.

Rosnąca liczba zdjęć – pisze autor *Against the Anthropocene* – wyraźnie pokazuje, że w dzisiejszych ruchach społecznych i ich kulturach wizualnych istnieje znaczące odrzucenie pojęcia podstaw koncepcyjnych, szczególnie biorąc pod uwagę liczne obrazy osadzone w niezależnych mediach, które przedstawiają destruktywność gospodarki przemysłowej i jej katastroficzne oddziaływanie na różne «ludzkie» społeczności, włączając w to rdzennych mieszkańców i wiejską klasę pracującą, a także na (kurczącą się) bioróżnorodność sieci życia poza człowiekiem²¹.

Demos wspomina tu jedynie o jednej funkcji fotografii – dowodowej, lecz trzeba pamiętać, że w obrazowaniu krajobrazu chodzi przede wszystkim o proces, który tą dowodową zawartością obrazu jest zapoczątkowany – o wywołanie krytycznego dyskursu. W tym sensie fotografia może świadczyć przeciw antropocenowi jako epoce, która przynosi zagładę. Sądzę jednak, że ważniejszą jej funkcją jest nie tyle rozbudzenie złości na nieuniknione konsekwencje działań naszych i naszych przodków, ile próba poszukiwania tego, co da się ze świata uratować. Analizowane w dalszej części przykłady powyższe podejście, w mojej opinii, dobrze reprezentują.

» 20 Za współczesnych popularyzatorów terminu „antropocen” należy uznać chemika atmosfery Paula Crutzena oraz biologa Eugene’a Stoermera, którzy – inspirowani pracami XIX-wiecznych geologów (m.in. Sir Charlesa Lyella) – zaproponowali w 2000 r. nowe datowanie, wskazując na nieodwracalne zmiany w środowisku, dokonane za sprawą ludzkiej działalności.

» 21 T.J. Demos, *Against the Anthropocene. Visual Culture Today*, Sternberg Press, Berlin 2012, s. 49.

2. Peryferia w nowej topografii

2.1. 808,2 km Waldemara Śliwczyńskiego (2015)



Il. 1.

Waldemar Śliwczyński, *Warta*: z cyklu *808,2 km*, 2015, dzięki uprzejmości artysty

808,2 km to zapis wędrówki od źródeł Warty w Krompolowie do jej ujścia w okolicach Kostrzyna. Śliwczyńskiego zainspirował projekt André Köhlera *ODRA_RHEIN_ODER_REN* (2004-2006). Niemiecki twórca w czarno-białym fotoeseju, będącym efektem rejsu Odra-Ren, zobrazował przebieg rzeki, skupiając się zarówno na jej nurcie, jak i towarzyszącej infrastrukturze: mostach, portach, budynkach. Śliwczyński wprowadził znaczące zmiany w obrazach w stosunku do źródła inspiracji: pozostaje przy czarno-białej fotografii, lecz wybiera obserwację z brzegu – z podróży z biegiem rzeki, nie z perspektywy nurtu. Fotografie Polaka nie są równie bezładne co Köhlera – wypełnia je przypadkowa obecność ludzi, kąpiących się na brzegu (Sieradz), kajakarzy dopływających do mety (Działoszyn), pasażerów promu w kolarskich strojach (Warta). Także sposób prezentacji w albumie jest odmienny: to przede wszystkim panoramy dwu- i trzydziesięciowe, co wpływa na odbiór fotografii – odbiorca ma wrażenie płynności podróży.

W nurcie nowej topografii można wyróżnić pewne podobieństwa stylistyczne. Należą do nich: 1) specyficzny aemocjonalny chłód przedstawienia, często akcentowany płaskością perspektywy, wynikającą z fotografowania w rozproszonym świetle; 2) klarowność, wynikająca z użycia

aparatów fotograficznych o ostrym obrazowaniu; 3) starannie zaplanowany, statyczny kadr, zamykający kompozycję w ramie. W rezultacie otrzymujemy obraz, który Charlotte Cotton nazywa „deadpanowym” (tj. beznamietnym, śmiertelnie poważnym). Cotton pisze następująco: „Fotografia *deadpan* stanowi sposób na przełamanie ograniczeń wynikających z subiektywnego punktu widzenia i ukazanie podskórnych, niedostrzegalnych dla jednostki sił, które rządzą naturą oraz światem stworzonym przez człowieka”²².

Śliwczyński wprowadza jednak do stylu nowej topografii innowację, powracając do fotografowania bliższego fotografii drogi Roberta Franka. Jego fotografie brzegów Warty, choć starannie zakomponowane, nie są beznamietne. Także kadr nie zamyka widoku w jednym obrazie, lecz otwiera na kolejne klatki. Jest zatem bardziej „filmowy”. Dla topografii drogi istotne jest zaakcentowanie spojrzenia fotografa, dlatego integralną częścią projektu stał się opis prac nad projektem oraz zarejestrowany jakby nieoficjalnie, domowo przez współuczestników wyprawy wizerunek fotografa w trakcie realizacji zdjęć.



Il. 2.

Waldemar Śliwczyński, z cyklu: *808,2 km*, dzięki uprzejmości artysty

Podczas ekspozycji w poznańskiej Miejskiej Galerii Arsenal (2017) Śliwczyński wykorzystał inny jeszcze sposób zaakcentowania perspektywy

» 22 Ch. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, przeł. M. Buchta. P. Nowakowski, P. Paliwoda, Universitas, Kraków 2011, s. 81.

odautorskiej. Widz wędruje między dwoma rzędami zdjęć: z jednej strony opracione kadry składające się na zasadniczy projekt, z drugiej – niemal prywatne, albumowe zdjęcia, ujawniające kulisy realizacji. Dzięki temu zabiegowi Warta, rzeka zaniedbana, stopniowo wyłączana z codziennego funkcjonowania, ukazuje się jako przestrzeń mimo wszystko zamieszкана, tak przez lokalnych mieszkańców, jak i chwilowych wędrowców.

2.2. *Jedynka* Macieja Rawluka (2014)



Il. 3.

Maciej Rawluk, z cyklu: *Jedynka*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

Motyw podróży jest również podstawowym tematem *Jedynki* Macieja Rawluka (2014). „Jedynka” to dawna główna droga prowadząca z północy na południe Polski. Kiedy wybudowano autostradę A1, zmieniono jej numerację na 91. Jednocześnie spadło znaczenie drogi, a tym samym korzyści, które mogli mieć z niej okoliczni mieszkańcy. Rawluk w komentarzu pisze: „Zaczyna się w Porcie Gdańskim, potem przebiega obok Stoczni, a kończy się po ponad 600 kilometrach w Cieszynie na przejściu granicznym. Interesują mnie wszystkie aspekty wizualne związane z drogą, która wydaje mi się najbardziej interesująca w lokalnych kontekstach, gdzie bezpośrednio wpływa na życie ludzi”²³. Gdybyśmy przyjęli, że fotografia topograficzna obejmuje tylko przedstawienia przestrzeni, to trzeba by uznać projekt Rawluka za hybrydyczny. Fotografie pokazujące tereny i obiekty zbudowane wzdłuż drogi są przeplatane dokumentalnymi portretami ludzi mieszkających przy drodze i dzięki niej się utrzymujących. Widzimy zatem pracowników stacji benzynowych, kierowców ciężarówek, klientów przydrożnych barów. To zapis codziennego życia, monotonny, niemal nudny. Fotograf nie korzysta z charakterystycznej dla nowej topografii powtarzal-

» 23 M. Rawluk, *Jedynka*, opis projektu: http://www.rawluk.pl/jedynka_2.htm [dostęp: 20.08.2019].

ności i typologii. Każde zdjęcie jest nieco odmienne – w nastroju, tonacji, jak i w życiu. Także towarzyszące krajobrazom portrety są niejednoznaczne. Z jednej strony, przywołują „społeczny” styl wypracowany przez Augusta Sander (spojrzenie bezpośrednio w obiektyw, postać ukazana na tle codziennych przedmiotów, definiujących społeczny status bohatera), z drugiej – nie ma w nich tej inscenizacji, którą chętnie stosują zwolennicy współczesnego *deadpanu*.



II.4.

Maciej Rawluk, *Jedynka*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

To zatem fotografia celowo prosta i skromna, odnosząca się ściśle do „peryferyjności” przedstawienia, a więc do świadomego unikania spektakularności. By użyć porównania filmowego, „Jedynka” nie jest „hollywoodzka”, dlaczego więc miałyby być tak fotografowana? To raczej styl „Sundance”.

2.3. Michał Woroniak, *Urodzaj*, 2017



Il.5

Michał Woroniak, z cyklu: *Urodzaj*, 2017, dzięki uprzejmości artysty

Kolejnym przykładem jest praca absolwenta Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, Michała Woroniaka (2017). Fotografie zostały wykonane w trzech miejscowościach południowej Wielkopolski. Krobia, Poniec i Miejska Górka, jak w komentarzu do pracy pisał autor, stanowiły tradycyjny „spichlerz Polski”, były synonimem ziemi urodzajnej. Jednak tytułowy „urodzaj” ma tu znaczenie podwójne: odnosi się nie tylko do upraw, lecz także zasobów naturalnych – złóż węgla brunatnego. Środkową część kadru przecina linia między, obsadzonej wierzbami. Ten pejzaż to niemal ikona łatwo rozpoznawalna i nawiedzająca polską wyobraźnię wizualną – z repertuaru fotografii ojczystej Bułhaka lub z kompozycji Edwarda Hartwiga. Pod sielskim obrazem rolniczego raju kryje się jednak warstwa górniczej eksploracji. Obie sfotografowane przez Woroniaka przestrzenie: ta widoczna i ta niewidoczna, podziemna, odnoszą się do eksploatacji i przekształcenia środowiska przyrodniczego: pierwsza na sposób przemysłowego rolnictwa, druga – górnictwa. Zmiana w pejzażu nastąpi bez względu na to, czy odwierty powstaną, czy nie. Wpłynie to na warunki życia ludzi, zmuszając ich do zmiany źródeł egzystencji.



Il.6

Michał Woroniak, z cyklu: *Urodzaj*, 2017, dzięki uprzejmości artysty

Formalnie, zdjęcia Woroniaka eksploatują nowo-topograficzność mocniej niż dwa poprzednie przykłady. Niebo jest szare, nie widzimy niemal światłocienia, także barwy są stonowane. Zdjęcia charakteryzuje „beznamiętność”. Jedno z nich zdaje się przywoływać znaną fotografię z cyklu *Manufactured Landscapes* Edwarda Burtynsky’ego. W centrum niemal symetrycznego kadru widzimy dolinę rozdzielającą nasyp przykryty oponami. Inaczej niż na zdjęciach kanadyjskiego fotografa, Woroniak nie pokazuje wysypiska odpadów, a formy recyklingu. Opony i widoczny w tle betonowy mur, niemal zasypane przez ziemię, częściowo porośnięte roślinnością, zabezpieczają usypaną na polu pryzmę sianokiszonki. Świat organiczny i technologiczny współdziałają, tworząc nowy naturokulturowy pejzaż. Fotograf jest świadomy odniesień wizualnych i swobodnie nimi żongluje. Wykorzystanie skojarzeń znanych z historii fotografii konwencji wizualnych służy w halucynogen²⁴ sposób opowieści o współczesności. Peryferia w fotografiach Woroniaka można interpretować na dwa sposoby: po pierwsze, odnoszą się do obszaru pozamiejskiego. Tereny rolnicze to zatem przeciwieństwo centrum – zabudowanego i zamieszkanego. Po drugie, traktowane są one jako przestrzeń swobodnej eksploatacji, o której sposobie wykorzystania można decydować z centrum, a więc poza decy-

» 24 Koncepcja „halucynogennej”, preposteryjnej historii sztuki została wprowadzona przez Mieke Bal. Autorka uważa, że odwoływanie się do historycznych źródeł jest charakterystyczne dla sztuki współczesnej. Zob. M. Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art. Preposterous History*, The University of Chicago Press, Chicago, London 1999.

zyjnością niedostrzeganych mieszkańców. Jest to zatem myślenie bliskie wcześniej przywołanemu stanowisku T.J. Demosa o oddziaływaniu na różne „ludzkie” społeczności. Woroniak nie podziela jednak całkowicie katastroficznej oceny antropocenu, oskarżającej epokę o ostatecznie zniszczenie Ziemi. Zostawia widzom decyzję, które z rozwiązań dla fotografowanych rejonów jest lepsze.

Konkluzja: krajobraz krytyczny jako obraz peryferii

Podsumujmy krótko dotychczasowe rozważania. Zaproponowany przeze mnie termin „krajobraz krytyczny” charakteryzowałby się kilkoma wyraźnymi cechami:

- 1) metodologicznie należy do terminów inspirowanych koncepcjami teoretycznymi, zachęcającymi do krytycznego przemyślenia historii sztuki, takimi jak proponowane przez Piotra Piotrowskiego „studia nad peryferiami artystycznymi świata”²⁵;
- 2) wykorzystuje inspirację „krytyczną geografią” Davida Harveya, eksponującą zależność wiedzy geograficznej od władzy politycznej i kapitalistycznej produkcji²⁶;
- 3) wpisuje się we współczesne dyskusje środowiskowe wychodzące od ekonomicznych, politycznych, biologicznych koncepcji antropocenu i kapitałocenu, lecz zamiast ukazywania ich w uniwersalnej, globalnej perspektywie, „krajobraz krytyczny” skupiałby się na lokalnej specyfice i śledzeniu konsekwencji zmian w krajobrazie;
- 4) materiał analizy obejmuje obszary zmarginalizowane zarówno w historii wizualnej (np. fotografia polskich autorów, a nie prezentacje międzynarodowych „gwiazd” sceny artystycznej), jak i globalnej ekonomii (tematami są obszary pozornie nieistotne dla globalnego dyskursu ekonomicznego: droga 91, Warta, wsie wielkopolskie).

Krajobraz krytyczny obejmuje zatem tereny poboczne, marginesy. Ich topografia jest w dużym stopniu niewidoczna i pomijana w dyskursie publicznym – fotografia ją odkrywa, tworząc podwaliny pod nowy rodzaj wyobraźni krajobrazowej, która staje się dzisiaj koniecznym elementem przetrwania gatunku ludzkiego na Ziemi. Nie chodzi wyłącznie o widzenie pejzażu, lecz o powiązanie myślenia przyrodniczego z uświadomieniem sobie konsekwencji ludzkiego działania. Wyobraźnia, jak pisze Appadurai, ma znaczenie projekcyjne – pozwala dostrzec konsekwencje i stać się

» 25 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Warszawa 2018.

» 26 D. Harvey, *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*, Routledge, New York 2001.

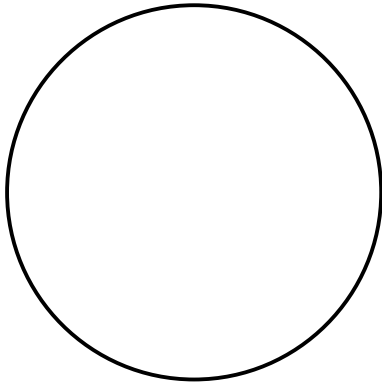
„motorem działania”²⁷. Krajobrazy krytyczne pełnią zatem istotną funkcję w kulturze, zmieniając wyobrażenie natury i udowadniając, że nie istnieje ona w stanie „czystym” – jest już zawsze naturokulturą. Jednocześnie wprowadzają w obszar widzialności problematykę niewygodną dla reprezentantów krajów rozwiniętych (np. konsekwencje masowej turystyki lub nieustannego pościgu za najnowszymi modelami smartfonów). O znaczeniu fotografii trafnie mówi Burtynsky: „ten rodzaj sztuki jest interwencyjonistyczny, innymi słowami, może mieć wpływ na pokazanie ludziom, co się wydarzyło i co powinno być zachowane”²⁸. ●

Marianna Michałowska

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

» 27 A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 16.

» 28 E. Burtynsky, *Interview with Edward Burtynsky*, „Perspecta” 2008, nr 41, s. 156.



Ewa Wójtowicz

Profesor nadzw. UAP na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Doktor habilitowana w zakresie nauk o sztuce (Uniwersytet Jagielloński), doktor nauk humanistycznych (UAM w Poznaniu), absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Autorka książek *Net art* (2008) i *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016) oraz tekstów naukowych i krytycznych. Należy do Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, Polskiego Towarzystwa Estetycznego, Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz do polskiej sekcji AICA. Zastępca redaktor naczelnej „Zeszytów Artystycznych”. Zainteresowania naukowe: sztuka wobec internetu i (nowych) mediów.

„Geokino” jako model widzenia ksenoprzestrzeni*

Problematyka obrazowania wykraczającego poza możliwości ludzkiego aparatu optycznego wydaje się współcześnie szczególnie interesująca badawczo. Wybrzmiewa nie tylko w publikowanych w ostatnich latach rezultatach dociekań o charakterze teoretycznym, ale także interdyscyplinarnych działaniach artystycznych, łączących sztuki wizualne z refleksją naukową. Przykładem są, kulturoznawczo i medioznawczo ukierunkowane, studia nad infrastrukturą¹, pozwalające analizować obrazy jako czynniki generujące przepływ informacji², przyczyniające się m.in. do rozbudowy infrastruktury technicznej wspomagającej ich obieg. Jej elementy materialne (serwerownie, okablowanie) oraz niematerialne (sygnał wi-fi, dane meteorologiczne) bywają przedmiotem zainteresowania artystów (Timo Arnall, Trevor Paglen, Evan Roth), wyruszających w teren celem opracowania alternatywnej i krytycznej kartografii współczesnego obrazowania. Jednocześnie relację między obrazami a danymi analizują poprzez teorię i artystyczną teoriopraktykę m.in. James Bridle³, Tung-Hui Hu⁴ czy Hito Steyerl⁵, udowadniając, że pojęcie „chmury” jest hasłem tylko retorycznym, a pełne zmapowanie świata za pomocą tzw. spojrzenia hegemonicznego (umożliwianego przez Google Street View czy widzenie „z lotu drona”) bywa iluzją, ponieważ zawsze znajdują się nowe terytoria do odkrycia. Nowość ich jest paradoksalna: polega niekiedy na wtórnym

» 1 Pomocna w studiach nad infrastrukturą jest zwłaszcza krytyczna kartografia. Por. m.in. https://en.wikipedia.org/wiki/Critical_cartography oraz <https://cistudies.org/> [dostęp: 28.12.2019]. Zagadnienie to podejmuje np. Ingrid Burrington, mapując sieci telekomunikacyjne. Por. I. Burrington, *Networks of New York. An Illustrated Field Guide to Urban Internet Infrastructure*, Melville House, Brooklyn, NY 2016.

» 2 Na wzór kryteriów reprezentacji numerycznej oraz modularności jako cech nowych mediów. Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 92-97.

» 3 J. Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso, Brooklyn, NY/London 2018.

» 4 T.-Hui Hu, *A Prehistory of the Cloud*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2015.

» 5 H. Steyerl, *Too Much World: Is the Internet Dead?*, „e-flux”, listopad 2013, nr 49, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/> [dostęp: 28.12.2019].

niejako odkryciu danego terenu poprzez – na przykład – nowe możliwości jego zobaczenia.

Powstające w ten sposób obrazy zaliczyć można do zarysowującego się nowego medialnego gatunku, który na potrzeby poniższych rozważań określe mianem geokina. Pojęcia tego używam za autor(k)ami projektu *Geocinema* (2017-2018)⁶, będącego filmowym poliptykiem łączącym różne sposoby obrazowania, choć – jak prowokacyjnie deklarują jego twórczynie i twórca – „to nie jest kino o Ziemi, ponieważ Ziemia nie istnieje”⁷. *Geocinema* jest częścią interdyscyplinarnego projektu badawczego *The New Normal*, prowadzonego w moskiewskim Instytucie Architektury, Mediów i Designu Strelka⁸. Realizowane są tam projekty w formie *think tanku*⁹, w których sztuka stanowi pełnoprawną metodę badawczą o charakterze teoriopraktycznym (w duchu *art as research*)¹⁰. Przykładem zastosowania tej metody jest właśnie *The New Normal*, projekt prowadzony od 2016 r. pod kierunkiem amerykańskiego badacza Benjamina H. Brattona, przy udziale australijskiego architekta Liama Younga¹¹. Tytuł projektu odnosi się nie tyle do zdiagnozowanego w kontekście kryzysu ekonomicznego stanu „nowej normalności”, rozumianego jako trwały impas¹², co raczej do rzeczywistości ukształtowanej przez technologie tak nowe, że jej kluczowe

» 6 *Geocinema* (2017-2018) to podprojekt, który stworzyli młodzi badacze biorący udział w projekcie *The New Normal* realizowanym w Instytucie Strelka: historyczka sztuki Asia Bazdyrieva, projektantka graficzna Solveig Suess i filmowiec Alexey Orlov. Bezpośrednią pieczę nad ich pracą sprawowali architekci Nicolay Boyadjiev i Maria Slavnova. Kierownikiem całości projektu *The New Normal* jest Benjamin H. Bratton, <https://www.geocinema.network/> [dostęp: 28.12.2019].

» 7 Na projekt *Geocinema* składają się cztery epizody filmowe: *Editing Worlds*, *Registering Solar*, *Framing Territories* i *Distributing Otherwise* opatrzone odautorską eksplikacją, <https://geocinema.network> [dostęp: 28.12.2019].

» 8 Instytut Architektury, Mediów i Designu Strelka powstał w 2009 r. Prowadzi działania edukacyjno-badawcze o charakterze projektowym, przy udziale zapraszanych do współpracy specjalistów i specjalistów zarówno ze środowiska rosyjskiego, jak i międzynarodowego. Zasadniczym obszarem badań jest przestrzeń miejska w jej wymiarze urbanistycznym, społecznym, kulturowym i estetycznym. Projekty Instytutu realizowane są i dokumentowane dwujęzycznie, dlatego w niniejszym artykule przyjęto zapis nazw i nazwisk rosyjskich za wersją angielską używaną przez Instytut, <https://strelka.com/> [dostęp: 16.06.2019].

» 9 Zaplanowany na trzy lata przebieg projektu *The New Normal* podzielony został na dwanaście modułów tematycznych, do których prowadzenia zaangażowani zostali badacze i badaczki reprezentujący różne dyscypliny naukowe (historia sztuki, geografia, ekonomia, socjologia). Istotny jest także praktyczny wkład ze strony przedstawicieli sztuki – w zakresie obejmującym zarówno sztuki użytkowe (architektura, urbanistyka, projektowanie graficzne), jak i kontynuujące tradycję sztuk pięknych sztuki audiowizualne (fotografia, film). W projekcie tym dostrzec można też cechy humanistyki cyfrowej, choć pojęcie to nie pojawia się w jego eksplikacji. Por. *Themes and Modules*, <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].

» 10 Por. *Art as Research. Opportunities and Challenges*, red. S. McNiff, Intellect, Bristol, 2013.

» 11 Liam Young jest liderem kolektywu Unknown Fields Division, udziela się także w grupie badaczy i artystów spekulatywnych Tomorrows Thoughts Today: <http://www.tomorrowthoughtstoday.com/> [dostęp: 22.12.2019].

» 12 Por. M.A. El-Erian, *Navigating the New Normal in Industrial Countries*, Per Jacobsson Foundation / International Monetary Fund, Washington 2010, s. 12.

cechy nie zostały jeszcze przebadane metodami naukowymi. Dlatego z pomocą przychodzi język sztuki, umożliwiający inne, bardziej idiosynkratyczne spojrzenie. W tym kontekście pojęcie „nowej normalności” pozbawione jest wartościowania i odnosi się do spekulatywnego dociekania ukierunkowanego na badanie współczesnego krajobrazu. Zarówno sam krajobraz, przekształcający się z naturalnego w naturalizowany technologicznie do granic obcości, jak i możliwości jego mapowania oraz przedstawiania zmieniają się pod wpływem czynników wynikających z postantropocentrycznej (r)ewolucji. Choć deklarowanym celem projektu jest aktualizacja współczesnej myśli urbanistycznej i projektowej¹³, to rezultaty dotychczas przeprowadzonych badań są o wiele szersze; interdyscyplinarne i teoriopraktyczne. Świadczy o tym przegląd powstałych w ramach projektu filmów, traktowanych jak eseje naukowe i pełnoprawne wypowiedzi artystyczne. Ich tematyka obejmuje m.in.: „ekonomie, ekologie i kultury”¹⁴, poruszając kwestie dotyczące postludzkich form obrazowania czy projektowania „nie dla człowieka”, w ramach sztucznie wytyczonych i z założenia bezludnych obszarów. W założeniach projektu wskazano także na problemy związane ze słownikiem pojęć, za pomocą których można ów stan nowej normalności opisywać i definiować¹⁵. Jak zauważa Bratton, uważnego zastanowienia wymagają więc same kategorie pojęciowe, odnoszące się do nowości i normalności¹⁶. Nie bez znaczenia dla charakteru projektu jest też koncepcja Brattona wyłożona w książce *The Stack*¹⁷, którą jej autor określa mianem „jednego diagramu z 500-stronicowym podpisem”¹⁸. Tytułowy „stos” to metafora megastruktury składającej się z sześciu warstw, którymi są kolejno: Ziemia, chmura, miasto, adres, interfejs i użytkownik¹⁹. Stąd wywodzi się zaproponowany przez Brattona zestaw pojęć kluczowych, składających się na koncepcyjną ramę nowej normalności, takich jak: „globalna komputeryzacja, analiza danych i algorytmiczne zarządzanie”²⁰.

» 13 Jak zaznaczono w wytycznych projektu, oprócz regularnego projektowania uwzględniającego kwestie przestrzenne, kładzie się nacisk na „strategię, kino i oprogramowanie (software)”, <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].

» 14 *Ibidem*.

» 15 W tle wylaniają się zagadnienia związane z pojęciem hiperobiektu T. Mortona, ale przede wszystkim termin „aparat” w ujęciu G. Agambena. Por. T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2013; G. Agamben, *„What is an Apparatus?” and Other Essays*, przeł. D. Kishik, S. Pedatella, Stanford University Press, Redwood City, CA, 2009.

» 16 *The New*, <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].

» 17 Por. B.H. Bratton, *The Stack. On Software and Sovereignty*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2016.

» 18 *Idem*, *The New Normal: Benjamin Bratton on the Language of Hybrids*, „Arch Daily”, dn. 25.07.2017, <https://www.archdaily.com/878427/the-new-normal-benjamin-bratton-on-the-language-of-hybrids-strelka-institute-moscow> [dostęp: 28.12.2019].

» 19 [Thestack.org](http://thestack.org) [dostęp: 28.12.2019].

» 20 <https://thenewnormal.strelka.com/> [dostęp: 28.12.2019].

Oprócz tego teoretyka, drugim mentorem projektu *The New Normal* stał się Liam Young, który zajmuje się problematyką architektury spekulatywnej i przestrzeni geograficznych, realizując badania terenowe dokumentowane głównie poprzez film i fotografię. Sam twierdzi, że działa „w przestrzeni pomiędzy projektowaniem, fikcją i przyszłościami”²¹. W ramach omawianego projektu Young porusza kwestię architektury wznoszonej w „strefach wykluczających człowieka” (*human exclusion zones*)²², do których zalicza m.in. serwerownie, szklarnie, linie produkcyjne, magazyny, suche doki i punkty przeładunku oraz spedycji. Są to miejsca produkcji i obiegu tego, co dziś dla człowieka priorytetowe na dwóch elementarnych poziomach: dostępu do żywności i informacji. Dlatego ich sztuczne pejzaże są typowe dla epoki postantropocentrycznej: to świat budowany przez maszyny i dla maszyn, do którego ludzie prawie nie mają wstępu. W zautomatyzowanej szklarni doświetlanej sztucznym światłem, bardziej wydajnym od słonecznego, człowiek jest intruzem, który zanieczyściłby sterylny system produkcji swoim materiałem biologicznym. Są mu obce, można je więc nazwać „ksenoprzestrzeniami” za brytyjskim geografem Angusem Cameronem, badającym „fikcyjne, lecz funkcjonalne przestrzenie eksterytorialności, wieloznaczności i nieokreśloności”²³. Przekierowanie badawczego potencjału pojęcia ksenoprzestrzeni na refleksję nad metodami geokinowymi może być przydatne do zrozumienia kategorii obcości, która w moim przekonaniu trafnie określa relację człowieka z tego rodzaju przestrzeniami.

Liam Young uznaje takie właśnie miejsca za inspirujące badawczo „kulturowe typologie współczesności”²⁴. Dlatego w 2019 r. poprowadził on ekspedycję z udziałem uczestniczek i uczestników projektu *The New Normal*²⁵, kierując się w rejon południowego Uralu, by zapoznać się z „krajobrazami maszynowymi” (*machine landscapes*), ale też doświadczyć ryzyka „dzikości” (*precarious wilderness*) trudno dostępnych obszarów nieskażonej cywilizacyjnym wpływem przyrody²⁶. W podróży tej chodziło

» 21 T. Zolotoev, *Landscapes of the Post-Anthropocene: Liam Young on architecture without people*, „Strelka Mag” 29.03.2019, <https://strelkamag.com/en/article/landscapes-of-the-post-anthropocene-liam-young-on-architecture-without-people> [dostęp: 28.12.2019].

» 22 *Ibidem*.

» 23 <https://theconversation.com/profiles/angus-cameron-152737> oraz A. Cameron, *Les artistes 100 têtes: Multitext, Xenomoney, Xenospace*, wykład, 13.12.2008, <https://www.youtube.com/watch?v=tOGttCSUecM> [dostęp: 28.12.2019]. W niniejszym tekście rozszerzam znaczenie tego pojęcia, uznając, że fikcja przynależy do kinowych metod badawczych, same zaś ksenoprzestrzenie są realne.

» 24 *Ibidem*.

» 25 Jednoznaczne zakwalifikowanie jego działania do kategorii nauki nie jest jednak możliwe, ponieważ koncepcja wyprawy i forma opracowania jej wyników przypomina także utrwaloną w tradycji sztuki formułę pleneru czy też nowszej formy pracy twórczej, jaką bywa rezydencja artystyczna.

» 26 T. Zolotoev, *Landscapes of the Post-Anthropocene...* op. cit.

nie tylko o zobaczenie i udokumentowanie pejzażu, ale także rozpoznanie ukrytych systemów, do których ukształtowania przyczyniły się różnorodne, często wyłaniające się dopiero technologie. Young określa je mianem „przedkulturowych” (*before culture*)²⁷, ponieważ pojawiają się szybciej, niż jesteśmy zdolni pojąć, co właściwie oznaczają, zarówno w sensie kulturowym, jak też ideologicznym. Są zatem zawsze o krok przed naszymi możliwościami poznawczymi. Jeżeli więc tempo rozwoju technologicznego wymyka się ludzkiemu poznaniu, to zrozumiała staje się „konieczność mapowania nowych terytoriów i warunków określanych przez sztuczną inteligencję i automatyzację”²⁸. Stąd motywacja dla zespołu badawczego Younga, który udał się m.in. do Czelabińska i górniczych miejscowości Satka i Karabas (uchodzących za jedno z najbardziej zanieczyszczonych ekologicznie miejsc w Rosji) oraz – aby niejako zrównoważyć kontakt z tą przeciętną cywilizacyjnie przestrzenią – do Parku Narodowego „Taganaj” i nad jezioro Turgojak. Rezultaty tego specyficznego pleneru zostały podsumowane w formie filmowej, w czym pomógł studentom i studentkom Instytutu Nathan Su²⁹, związany z grupą artystyczną i badawczą Forensic Architecture³⁰. W efekcie powstało siedem projektów filmowych, nad którymi pracowano zespołowo³¹. Ich wspólnym mianownikiem jest właśnie wybór ksenoprzestrzeni, dla których najbardziej adekwatnym sposobem opisu jest użycie „innych”, bo obcych ludzkiemu widzeniu, środków rejestracji obrazu.

Postulaty w zakresie „innego” widzenia, zapośredniczonego przez aparat fotograficzny czy kamerę, wysuwane były już w wieku XX przez przedstawicieli awangardy, by przypomnieć propozycje Aleksandra Rodczenki, László Moholy-Nagy’a czy koncepcję „kinooka” Dżigi Wiertowa³². Jednak dopiero z początkiem wieku XXI, wraz z rozwojem wizualnych aspektów globalnej kultury sieciowej typu 2.0 oraz przyrostem narzędzi do przetwarzania (wielkich) danych na równie wielką skalę, dostrzec można jakościową zmianę. Za pionierską w zakresie eksploracji ksenoprzestrzeni uznać należy pracę Jona Rafmana *Nine Eyes of Google Street View*

» 27 *Ibidem*.

» 28 *Ibidem*.

» 29 <https://vimeo.com/nathansu> [dostęp: 28.12.2019].

» 30 <https://forensic-architecture.org/> [dostęp: 28.12.2019].

» 31 Są to filmy: *Khorovod* (S. Gorlatova, N. Mahtani, A. Shapovalova, M. Wilcox), *Lumen* (S.P. Belenky, O. Chernyakova, D. Tormanoff, K. Trofimova), *Promdukh* (M. Anaskina, G. Chernomordik, M. Fedorova, G. Papamattheakis), *Put’ (Journey)* (A. Geysman, O. Kovalenko, A.-L. Lorenz, G. Papyshv, I. Sladoljev), *Symphony* (A. Nikitin, N. Tyshkevich, T. Yanick, H. Zuberi), *Mistress of the Copper Mountain* (N. Agzamov, A. Burchard-Levine, P. Ng, A. Yansitov) i *Aeroforming* (E. Joteva, V. Silins, E. Vanyukova). Wszystkie datowane są na rok 2019. Por. Y. Gromova, *Post-human narratives from the heart of the Urals*, „Strelka Mag” 09.04.2019, <https://strelkamag.com/en/article/post-human-narratives-from-the-heart-of-the-urals> [dostęp: 28.12.2019].

» 32 Por. D. Wiertow, *Człowiek z kamerą*, przeł. T. Karpowski, WAIiF, Warszawa 1976.

(2008), będącą swoistym „atlasem osobliwości” oraz wyrazem specyficznie praktykowanej „antropologii kulturowej”³³. Jednak w ciągu niespełna dekady dzielącej *Nine Eyes* od *Geocinema*, znaczenie obrazu fotograficznego i filmowego zmieniło się jeszcze bardziej. Nie tylko z powodu umocnienia się kategorii fikcji rozumianej jako *fake news*. Obraz stał się „nędzny”³⁴ i jeszcze bardziej „niepewny”³⁵, jeżeli chodzi o jego przyleganie do rzeczywistości, ponieważ oddzielił się od protetycznych narzędzi zapośredniczających nasze widzenie. Pojawiło się postludzkie „spojrzenie hegemoniczne” (*hegemonic gaze*) za sprawą kamer umieszczonych na dronach, w kamerach-pułapkach ulokowanych w miejscach dla człowieka niemal niedostępnych czy „telewizji przemysłowej” monitorowanej przez sztuczną inteligencję. Przybywa obrazów, które są zarówno rejestrowane, jak i odbierane w obiegu, w którym człowiek jest postacią „obcą”.

Dlatego też „geokino” to pojęcie, które rozumieć można szerzej, niż tylko w kontekście omawianego projektu. Przyczynia się do tego historia obrazowania świata poprzez narzędzia jego mechanicznego (pozaludzkiego) przedstawiania. Kluczowe znaczenie ma tu powszechna dostępność obrazów zarejestrowanych aparaturą, której zdolności widzenia są inne niż ludzkie, co pozwala zobaczyć świat w inny sposób. Punktem wyjścia dla projektu *Geocinema* jest bowiem założenie, że różnego typu sieci sensorowe³⁶ oplatające glob ziemski mogą być potraktowane jako szeroko rozbudowany aparat kinematograficzny (*cinematic apparatus*)³⁷. Za jedną z ważniejszych cech sieci sensorowych uważa się ich datacentryczność³⁸, a skoro produkowane w ramach owych sieci obrazy także mogą być traktowane jak dane, to wobec prymatu danych funkcja reprezentacji traci na znaczeniu. Bazdyrieva, Orlov i Suess w opisie *Geocinema* przyjmują,

» 33 J. Rafman, *Nine Eyes of Google Street View* (od 2008), <https://anthology.rhizome.org/9-eyes> [dostęp: 22.11.2019].

» 34 H. Steyerl, *W obronie nędznego obrazu*, przeł. Ł. Zaremba, „Konteksty” 2013, nr 3, s. 101-105.

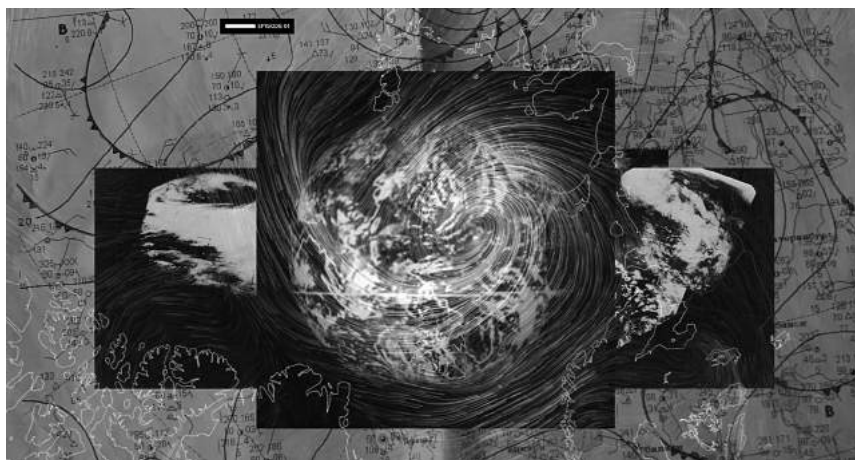
» 35 M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Rabid, Kraków 2004.

» 36 Bezprzewodowe sieci sensorowe, zaliczane do szerszego kontekstu Internetu Rzeczy (IoT), stosuje się do celów użytkowych, tj. badawczych, a przede wszystkim pomiarowych (sejsmografia, meteorologia itp.) Por. <http://www.wsn.agh.edu.pl/?q=pl/node/164> [dostęp: 20.11.2019]. W opisie sieci sensorowych akcentuje się czynnik ich „inteligencji” (*smart*) oraz samoorganizacji obsługujących je algorytmów. W polskim przekładzie poza wersją „sieci sensorowe” spotyka się zapisy „sieci sensoryczne” bądź „czujnikowe”.

» 37 <https://strelka.com/en/research/project/geocinema> [dostęp: 16.06.2019]. Pojęcie „apparatus” w tym kontekście zaczerpnięte zostało zapewne z marksistowskich teorii kina z lat 70. XX wieku, ale nie można też pominąć związku z przywołanymi powyżej poglądami G. Agambena. Por. M. Nowicka, „Urządzenie”, „zastosowanie”, „układ” – kategoria „dispositif” u Michela Foucaulta, jej tłumaczenia i ich implikacje dla postfoucaultowskich analiz władzy, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2011, t. VII, nr 2, s. 94-110;

» 38 F. Seredyński, *Sieci sensorowe*, wykład, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, 2012, https://pja.mykhi.org/0sem/SMB/wyklady_seredyński/12%20sieci%20sensorowe.pdf [dostęp: 20.11.2019].

biorąc za przykład obrazy pozyskiwane z satelity LANDSAT 8³⁹, że obraz Ziemi „nigdy nie jest holistyczny”⁴⁰, lecz zawsze kompozytowy: składa się z wielu fragmentów wymagających montażu, podobnie jak dzieje się to w pracy nad materiałem filmowym. Powstały „film” nie ma jednak ludzkiego reżysera, lecz jest „reżyserowany przez metadane”⁴¹. Co więcej, na ów globalny film składać się mogą kadry bardzo zróżnicowane w zakresie miejsca pochodzenia, przeznaczenia i skali rozpowszechniania: ze smartfonów, kamer przemysłowych, czy wcześniej wspomniane obrazy pozyskiwane drogą satelitarną. Wspólnym ich mianownikiem jest geograficznie ukierunkowana datacentryczność.



A. Bazdyrieva, S. Suess, A. Orlov, *Geocinema*, Odcinek 1 (*Editing Worlds*), trailer, kadr z wideo, 2018. Dzięki uprzejmości artystów

Pojęcie geokina zachęca do wyjścia poza interpretacje projektu *Geocinema* i jemu podobnych, powstających w ramach badania nowej normalności. Poza tym, na co w oczywisty sposób naprowadza sam termin, czyli studiami nad relacją geografii i kinematografii, jedną z uzupełniających możliwości wydaje się podążenie za myślą Piotra Piotrowskiego na temat „horyzontalności”, aplikowanej w badawczej metodzie historyka sztuki⁴². Tak rozumiana horyzontalność powoduje, że eksplorowany przez badaczy z *The New Normal* obszar Uralu może stać się, zgodnie z tytułem jednego

» 39 <https://landsat.gsfc.nasa.gov/landsat-8/> [dostęp: 20.11.2019].

» 40 <https://strelka.com/en/research/project/geocinema> [dostęp: 20.11.2019].

» 41 *Ibidem*. Pionierskim w zakresie nieliniowego narracyjnie kina bazodanowego jest projekt Lva Manovicha i Andreasa Kratky’ego *Soft Cinema* (2002).

» 42 Pomimo to chwilowo zawieszam związek z historią sztuki, aby nie rozszerzać nadmiernie niniejszego tekstu.

z ich filmów, „nowym Nepalem”⁴³. Pomaga też zrozumieć, że tak samo jak współcześnie niemożliwe jest już podtrzymanie dualistycznego podziału między realnością a cyfrowością, podważeniu ulega też kartograficzna relacja między centrami a peryferiami. Dostrzec to można dzięki myśleniu „horyzontalnemu”⁴⁴, którego koncepcję dla potrzeb historii sztuki postulował Piotr Piotrowski, oraz relacyjności geograficznej w rozumieniu Irit Rogoff⁴⁵. Piotrowski przywoływał koncepcję Rogoff, podkreślając ważną cechę opisywanego przez nią zagadnienia, jaką jest „charakter kumulatywny – kumuluje bowiem w analizie rozmaite, nakładające się na siebie procesy”⁴⁶. Tak rozumiana kumulatywność procesów przejawia się także w kontekście praktyk geokinowych, ale przypomina też o pojęciu „reżimu skopicznego”⁴⁷ jako paradygmatu widzenia i „kulturowego konstruowania tego, co i jak jest widziane”⁴⁸. W tym wypadku owym kulturowym czynnikiem konstrukcyjnym mają być właśnie węzły sieci sensorowych. Pozostaje jednak wątpliwość, czy ów mechanizm konstruowania wywodzi się jeszcze z kultury, jako aktywności zasadniczo ludzkiej, czy też wkracza na „obce” terytorium aktywności postludzkiej, w której także związki z kulturą ulec powinny redefinicji. Pomocnym może być pojęcie „technokultury”, która „integruje te perspektywy filozoficzne, badawcze oraz artystyczne, które scalają różne dyskursy i strategie poznawania rzeczywistości: sztukę, naukę, technologię”⁴⁹. Omówienie tego zagadnienia wykraczałoby poza ramy tego tekstu, zatem kwestia umiejscowienia w kulturze obrazów powstałych poprzez eksplorację ksenoprzestrzeni metodami geokinowymi musi pozostać otwarta⁵⁰. Warto natomiast przyjrzeć się pokrótce stronie formalnej

» 43 Por. M. Anaskina, G. Chernomordik, M. Fedorova, G. Papamattheakis, *Promdukh* (Промдух), 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=NwpMAh-9bzl> [dostęp: 20.11.2019].

» 44 Por. P. Piotrowski, *O horyzontalnej historii sztuki*, „Artium Quaestiones” 2009, nr XX, s. 59-73; idem, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018. W anglojęzycznej wersji mowa jest także o „zwrocie przestrzennym”, por. idem, *On the Spatial Turn, or Horizontal Art History*, „Umeni Art” 2008, nr 5, s. 378-383.

» 45 Por. I. Rogoff, *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*, Routledge, Abingdon-New York, 2000. Z koncepcji geografii relacyjnej korzystam jedynie w zawężonym wymiarze, na potrzeby niniejszego tekstu, koncentrując się przede wszystkim na procesualnej i kumulatywnej relacyjności między poszczególnymi elementami omawianego układu geokinowego.

» 46 P. Piotrowski, *O „dwóch głosach historii sztuki”*, „Artium Quaestiones” 2006, nr XVII, s. 205.

» 47 Pojęcie „reżimu skopicznego” ukute zostało przez Christiana Metza (1975) w odniesieniu do kinematograficznego „aparatu widzenia”. Por. Ch. Metz, *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*, przeł. C. Britton, et al., Indiana University Press, Bloomington 1982.

» 48 R. Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych. Krytyczna metodologia badań nad wizualnością*, przeł. E. Klekot, PWN, Warszawa 2010, s. 21.

» 49 P. Zawojski, *Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s.10.

» 50 Prawdopodobnie warto będzie poszukać odpowiedzi na te pytania w świetle teorii aktora-sieci Bruno Latoura, jednak poruszenie tych kwestii nie jest możliwe w niniejszym tekście. Por. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł.

geokina, w oparciu o przykłady filmów powstałych w ramach projektu *The New Normal*. Wykorzystano w nich m.in. ujęcia z przelotu dronem nad ksenoprzestrzeniami, animację obrazów pochodzących z „podróży” trasą One Belt One Road za pomocą Google Street View⁵¹ czy wizualizacje danych meteorologicznych. W projekcie użyto więc różnych gatunkowo obrazów; przeplatają się w nim nie tylko te zarejestrowane kamerą filmową w celowo dobranych plenerach, ale także takie, które są postprodukowane do granic sztuczności, niekiedy być może pochodzące z banków zdjęć, czy wreszcie wygenerowane bez referencji do rzeczywistości, w programach graficznych. Niekiedy nieskazitelna czystość tych obrazów przypomina o sterylnej czystości ksenoprzestrzeni, takich jak wspomniane szklarnie w Czuryłowie w okolicach Czelabińska. Część kadrów przypomina też o przetwarzaniu informacji, zawsze ukrytym w tle, czy to jako metadane, czy to jako obliczenia zachodzące podczas postprodukcji i innych procesów „uszlachetniania” obrazu cyfrowego. Pojawiają się także fragmenty w konwencji spojrzenia robotycznego, które przeznaczone jest nie dla ludzkiego widza, lecz dla sztucznej inteligencji, mającej do realizacji określone zadania, np. identyfikację i kategoryzację obiektów poruszających się w kadrze. Kluczowe w tym kontekście jest postantropocentryczne produkowanie tych obrazów, cyrkulujących w obiegu bliskim Internetowi Rzeczy na podobieństwo nie-ludzkich aktantów Latoura. Ale ważna jest także ich peryferyjność, na którą trafnie zwraca uwagę Liam Young, wskazując, iż: „[j]esteśmy w kontekście po geografii, w którym miejsce nie oznacza już tego, co kiedyś, a to, że te obiekty znajdują się często gdzieś na granicach, nie oznacza, że nie są ważne czy nawet centralne dla określenia tego, kim jesteśmy”⁵². Takie postgeograficzne i postludzkie ksenoprzestrzenie mogą być więc eksplorowane i mapowane, za pomocą stosownych metod, wśród których metoda geokinowa wydaje się szczególnie interesująca.

Dlatego właśnie uznaję, że termin „geokino” odnosi się do technologicznie uwarunkowanego aparatu totalnej widzialności, na który składa się m.in. nieustanny przyrost obrazów rozumiany jako (nad)produkcja danych. Pomimo że możemy je oglądać, rozpoznawać i czerpać z nich doświadczenie estetyczne, to warto pamiętać, że obrazy te mają charakter nie-ludzki, podobnie, jak istnieje architektura nieprzeznaczona do zamieszkania czy urbanistyka wykluczająca udział ludzkiej społeczności⁵³. Toteż można uznać pojęcie geokina za pomocne w omówieniu tych metod

K. Abriszewski, A. Derra, Universitas, Kraków 2010; K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Universitas, Kraków 2008.

» 51 Por. K. Łopacińska, *One Belt One Road jako wyraz globalnej ekspansji Chin*, „Marketing i Zarządzanie” 2017, nr 1 (47), s. 29-38.

» 52 T. Zolotoev, *Landscapes...* op.cit.

» 53 Por. „Architectural Design”, *Machine Landscapes: Architectures of the Post-Anthropocene*, red. L. Young, 2019, t. 257, nr 01(89).

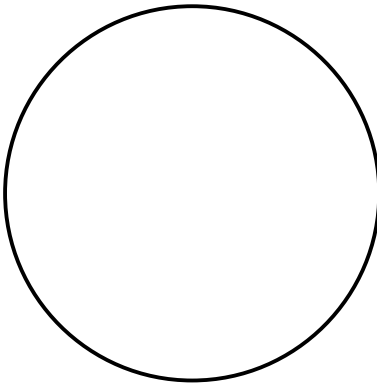
obrazowania, które pozwalają na „opisanie świata” w jego kseno-wymiarze, obrazami kreślącymi jego inną, horyzontalną kartografię. Ta nowa kartografia obrazowania wynika z autonomizacji jego środków, postępującej w stronę postludzką. Do mediów tych zaliczyć można rozszerzoną (*expanded*)⁵⁴ infrastrukturę techniczną; nie tylko narzędzia rejestracji obrazu, lecz także kanały ich sieciowego obiegu. Dzięki temu pojęcie geokina można będzie ekstrapolować na szersze obszary technokultury wizualnej, celem podjęcia refleksji nad współzależnościami w produkcji obrazów i danych, w oparciu o przykłady z zakresu sztuki traktowanej jako metoda badawcza stosowna do eksploracji ksenoprzestrzeni.

* * *

*Tekst jest rozszerzoną wersją referatu *W drodze: geokinowa produkcja obrazów i danych* wygłoszonego na III Zjeździe Filmoznawców i Medioznawców w Łodzi, w którym udział możliwy był dzięki przyznaniu środków finansowych z subwencji na wsparcie potencjału badawczego Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, tj. realizacji tematu badawczego *Idiom geograficzny w postmedialnych teorio-praktykach sztuki*. ●

Ewa Wójtowicz

 <https://orcid.org/0000-0002-8659-940X>



Sylvia Szykowna

Absolwentka filologii polskiej
UAM i kulturoznawstwa UAM,
doktor nauk humanistycznych
w dziedzinie kulturoznawstwa, adiunkt
w Instytucie Kultury Europejskiej
UAM. Stypendystka Ministra Nauki
i Szkolnictwa Wyższego z 2010 roku.
Badaczka współczesnej kultury, mediów
i praktyk artystycznych, zajmuje się
także edukacją kulturową i krytyką
instytucjonalną. Od 2014 członkini
zespołu badawczego Centrum Praktyk
Edukacyjnych w Centrum Kultury
ZAMEK w Poznaniu, prowadzącego
badania z zakresu animacji i edukacji
kulturowej. Koordynatorka projektów
animacyjno-kulturowych. Autorka
publikacji z zakresu kultury współczesnej,
medioznawstwa, estetyki i sztuki nowych
mediów, cyberkultury.

Pogoda jako medium sztuki

– przemiany kultury

artystycznej

w dobie posthumanizmu

When the circle meets the sky, praca Carli Chan pokazana w ramach 17. edycji Biennale WRO 2017, jednego z najstarszych i najważniejszych festiwalu sztuki nowych mediów w Polsce, stanowi dla mnie punkt wyjścia do przyjrzenia się zjawisku sztuki meteorologicznej, której medium stanowi pogoda w całej swej zmienności i nieprzewidywalności. To ona staje się współwykonawcą dzieła, decydując o jego ostatecznym kształcie. Wideo zostało zrealizowane w dwóch miejscach: na Pustyni Mojave w USA (2012) oraz w ośrodku narciarskim Melchsee-Frutt w Szwajcarii (2016), dzięki autorskiemu połączeniu wiatrowskazu z kamerą rejestrującą odbity w lustrze krajobraz, modyfikowany przez kierunek i prędkość wiatru¹. Wiatr, a właściwie jego naturalna siła, staje się w pełni odpowiedzialny za rezultat końcowy – materiał filmowy starający się uchwycić zmienność rozpościerającego się przed kamerą krajobrazu. Ta pozaludzka perspektywa widzenia świata odchodzi od tradycji dominacji ludzkiego oka w procesie jego obrazowania, najpełniej wyrażonej w zasadach perspektywy centralnej, sformułowanych w traktacie florenckiego architekta Leona Battisty Albertiego. Pojedyncze ludzkie oko stało się wówczas, zdaniem Johna Bergera, „centrum widzialnego świata”², uwięzione w sieci matematycznie wykreślonych linii dających uludę głębi obrazu. Dopiero wynalazek aparatu fotograficznego czy kamery filmowej w pełni wyzwoliły człowieka z uniwersum pojedynczego punktu widzenia.

» 1 Por. Katalog WRO_ on Tour. Draft Systems 2017, red. V. Kutlubasis-Krajewska, P. Krajewski, K. Dobrowolski, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2018.

» 2 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2008, s. 16.

„Ja – kinooko. Ja – mechaniczne oko. Ja, maszyna, ukazuję wam świat takim, jakim ja tylko mogę go zobaczyć”³ – pisał Dziga Wiertow w artykule z 1923 r. „Z dniem dzisiejszym wyzwalam się na zawsze od ludzkiej nieruchliwości, w nieustannym ruchu przybliżam się do przedmiotów i oddalam od nich, czołgam się pod nimi i na nie wspinam. (...) Wyzwolony z więzów czasu i przestrzeni, zestawiam ze sobą wszelkie, jakie tylko mogę uchwycić, punkty wszechświata. Moja droga wiedzie ku stworzeniu nowego postrzegania świata. Oto tak rozszyfrowuję na nowo nieznany świat”⁴.

Manifest twórcy *Człowieka z kamerą* (1929) na nowo określił relacje pomiędzy człowiekiem, technologią i naturą w kontekście kreacji artystycznej. Wychodząc poza antropocentryczny ogląd świata, Wiertow przekraczał ograniczenia ludzkiego widzenia. Poszerzał repertuar technik filmowych, ustanawiając nowy język obrazowania rzeczywistości, wzmocniony możliwościami technologii kinematograficznej. Jego koncepcja „kinooka”, obiektywu kamery, który widzi więcej i lepiej od ludzkiej źrenicy, podporządkowała oko nowej, technologicznej logice widzenia. Kamera nie miała dłużej kopiować rzeczywistości, miała kwestionować „wizualne wyobrażenie o świecie ludzkiego oka” i proponować „swoje «widzę»”⁵. Wspomniana na początku artykułu praca Carli Chan idzie o krok dalej. „Kinooko” kamery nie jest dłużej przedłużeniem ciała człowieka, wzmocnieniem jego ludzkich możliwości. Jest oddaniem głosu nieludzkiemu „oku”, które rejestrując otaczający świat, poszerza nasz sposób widzenia o inny nieznany jego punkt.

W niniejszym artykule postaram się spojrzeć na pogodę w szerszej perspektywie, traktując ją zarówno jako zjawisko atmosferyczne, jak i kulturowe, które w kontekście posthumanistycznych rozważań dotyczących kondycji i miejsca człowieka w świecie nabiera zupełnie nowego znaczenia, stając się kluczowym aspektem szeroko rozumianego ziemskiego życia.

Od natury i kultury do medianaturakultury

Nowe zjawiska sztuki współczesnej, zmieniające klasycznie rozumiane pojęcia twórcy, artysty, podmiotu, w końcu człowieka, wpisują się w szerszy kontekst kryzysu nauk humanistycznych. Od lat 70. i 80. XX wieku wraz z pojawieniem się kolejnych nurtów krytycznych, tj. antyhumanizmu, posthumanizmu, transhumanizmu, zasilonych doświadczeniem ówczesnych ruchów społecznych, emancypacyjnych, feministycznych, antyrasistowskich czy pacyfistycznych, dokonywał się zwrot w myśleniu o miejscu i roli

» 3 D. Wiertow, *Człowiek z kamerą. Wybór pism*, przeł. T. Karpowski, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 28.

» 4 *Ibidem*, s. 28-29.

» 5 *Ibidem*, s. 32.

człowieka w świecie. Obowiązujący antropocentryczny model rzeczywistości uległ osłabieniu, na rzecz nie-ludzkiej perspektywy, która oddaje głos innym formom organicznego życia. Na gruncie rozważań Gillesa Deleuze'a i Félix'a Guattari'ego dotyczących zniesienia centralnej pozycji podmiotu w rzeczywistości, która nie oddziela już świata człowieka od świata przyrody, wyrosły nowe nurty badawcze budujące wizję świata wychodzące poza obowiązujące dotychczas dychotomiczne podziały⁶. Nowe rozstrzygnięcia ontologiczne autorów *Tysiąc plateau* przekraczają teoretycznie porządki natury i kultury, proponując w zamian rozpatrywanie rzeczywistości w kategoriach *zoe* (życia w ogóle)⁷. Istotnym rozwinięciem ich myśli jest propozycja Donny Haraway, kwestionująca wspomniany wyżej dualizm, poprzez implozję „dyskursywnych obszarów natury i kultury”⁸. Wyrosła na gruncie badań feministycznych i antyrasistowskich koncepcja naturakultury (*naturesculture*) stała się ważnym głosem w debacie posthumanistycznej, kreślącej nową wizję rzeczywistości „po człowieku”. Genealogia terminu „naturakultura” odsyła nas do myśli Bruno Latoura, który w książce *We Have Never Been Modern* (1991) odnosi go do naukowo-technologicznych badań nad antropologią życia⁹. Jego koncepcja aktora-sieci uprawomocniła obecność i sprawczość nie-ludzkich czynników w kształtowaniu rzeczywistości społecznej¹⁰. W oparciu o wspomniane wyżej propozycje nowych ujęć/wizji świata powstały kolejne, będące fuzją wcześniejszych: medianatura (*medianatures*) Jussiego Parikka i medianaturakultura (*medianaturecultures*) Rosi Braidotti. Pierwszy z nich wpisuje się w filozofię nowego materializmu¹¹, traktując pojęcie mediów szerzej, jako materialne narzędzia mediacji rzeczywistością. „Media nie są tylko mediami – pisze Parikka. – Natura nie jest tylko naturą, ale jest osadzona w kulturowym rozumieniu życia”¹². Proces „mediacji zachodzi w całym spektrum rzeczywistości materialnej, nieredukowalnej do urządzeń me-

» 6 Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Wydawnictwo Naukowe PWN Warszawa 2014; Zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

» 7 Zob. M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit.; J. Bednarek, *Nowa kartografia współczesności*, [w:] R. Braidotti, *Po człowieku...*, op. cit.

» 8 Cyt. za: M. Bakke, *Bio-transfiguracje...*, op. cit., s. 60.

» 9 Zob. B. Latour, *Nigdy nie byliśmy nowocześni: studium z antropologii symetrycznej*, przeł. M. Gdula, Oficyna Naukowa, Warszawa, 2011.

» 10 B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Abriszewski, A. Derra, Universitas, Kraków 2010.

» 11 Nowy materializm zakłada powrót do spinozjańskiej teorii, wedle której materia jest głównym budulcem rzeczywistości. W tym sensie odchodzi od dualistycznej koncepcji dzielącej ducha od materii. Zob. hasło: „neo/new materialism”, [w:] *Posthuman Glossary*, red. R. Braidotti, M. Hlavajova, Bloomsbury Academic, London, New York, Oxford, New Delhi, Sydney 2019, s. 277–279. Zob. R. Dolphijn, I. van der Tuin, *Nowy Materializm. Wywiady i kartografie*, przeł. J. Bednarek, J. Maliński, Fundacja Machina Myśli, Gdańsk–Poznań–Warszawa 2018.

» 12 Hasło „medianatures”, [w:] *Posthuman Glossary...*, op. cit., s. 251.

dialnych, same media można uznać za złożone z elementów przyrody (...) medianatury służą zilustrowaniu konkretnych i zlokalizowanych interakcji między materią, które leżą u podstaw praktyki technologicznej mediów. Technologie medialne są materialne, zbudowane z różnego rodzaju materiału geologicznego i sił geofizycznych. Potrzebują metali i minerałów, by wzmocnić audiowizualność świata, kolor, prędkość, moc obliczeniową i możliwości magazynowania”¹³. W podobnym tonie wypowiada się Rosi Braidotti, która, opierając się na opisanych wyżej koncepcjach Donny Haraway i Jussiego Parikki, wprowadza do dyskursu teoretycznego nowy termin „medianaturakultury” (*medianaturecultures*). Dzięki niemu stara się uchwycić współczesną złożoność wszechświata, którego człowiek nie jest już dłużej centrum. Nowe media, rozumiane jako „druga natura”, są „witalną i samoorganizującą się materią”, będącą „integralną częścią naszego technologicznie zapośredniczonego świata”¹⁴. Krytyczny posthumanizm stawia pytania dotyczące przyszłości nauk humanistycznych, redefiniuje pojęcie podmiotu, zanurzonego w immanentnej sieci nieludzkich relacji pomiędzy tym, co zwierzęce, roślinne czy technologiczne. Sztuka meteorologiczna wpisuje się w tę posthumanistyczną refleksję nad miejscem i rolą człowieka w postludzkiem świecie, czyniąc pogodę medium sztuki.

Pogoda jako medium

Ta nowa posthumanistyczna perspektywa pozwala dostrzec sprawstwo nieludzkich czynników kształtujących naszą codzienną rzeczywistość. Pogoda to „warunki określone przez ciśnienie, temperaturę i wilgotność powietrza, kierunek wiatru itp., panujące na jakimś obszarze w danej chwili lub w pewnym okresie”, „dobre warunki panujące na jakimś obszarze w danej chwili lub w pewnym okresie, okres słoneczny bez opadów”, lub „równowaga ducha, spokój wewnętrzny”¹⁵. Zasadnicza różnica między pogodą a klimatem ma głównie wymiar czasowy. Pogoda zwykle odnosi się do tymczasowego stanu atmosfery, podczas gdy klimat do warunków meteorologicznych kształtowanych w dłuższym okresie czasu lub na przestrzeni kolejnych lat. Pogoda warunkuje życie organiczne na Ziemi, wpływa na jego stan i kondycję, podtrzymując je i zapewniając mu niezbędne warunki do przetrwania. Jako medium komunikacyjno/informacyjne transmituje i odbiera dane z otoczenia, podlegając wskutek tego nieustannym zmianom i fluktuacjom. Zwykle postrzegamy ją w wymiarze

» 13 *Ibidem*, s. 252.

» 14 R. Braidotti, *The Critical Posthumanities; or is medianatures to naturecultures as zoe is to bios?*, <https://rosibraidotti.com/publications/the-critical-posthumanities-or-is-medianatures-to-naturecultures-as-zoe-is-to-bios/> [dostęp: 24.12.2019].

» 15 Hasło „pogoda”, [w:] Uniwersalny słownik języka polskiego. P-S, Wydawnictwo Naukowe PWN 2003, s. 283.

jednostkowym, podkreślając jej wpływ na nasz nastrój, dobre bądź złe samopoczucie, w końcu życiowe plany, uzależnione w dużym stopniu od warunków atmosferycznych. Ten sposób rozumienia tego pojęcia ma związek z bezpośrednim doświadczaniem. Pogoda angażuje nas na co dzień, poprzez prognozy pogody, informacje medialne, funkcjonowanie w środowisku zewnętrznym¹⁶. Janine Randerson, artystka, kuratorka sztuki medialnej, w swojej książce *Weather as Medium. Towards Meteorological Art* zwraca uwagę na relacyjny charakter pogody, która „łączy nas ze światem i ze sobą nawzajem poprzez deszcz, wiatr, światło słoneczne, które przenoszą wrażenia do naszych ludzkich i mechanicznych receptorów”¹⁷. Medialność pogody można jej zdaniem rozpatrywać w dwojaki sposób. Z jednej strony technologicznie jako dane płynące z badań, pomiarów i ocen meteorologicznych, z drugiej zaś kulturowo jako kluczowy element środowiska determinujący nasz sposób funkcjonowania i praktyki działania w świecie. Media w tym sensie są rozumiane szerzej, nie tylko jako technologiczne środki masowego przekazu, ale też hybrydyczne środowisko działalności ludzkich i nieludzkich aktorów w uniwersum świata. W świetle posthumanistycznych koncepcji naturakultury i pochodnych od niej koncepcji medianatury i medianaturakultury, media, podobnie jak natura, są jednym z czynników sprawczych kształtujących tkankę społecznego życia.

Zarys historii sztuki meteorologicznej

Janine Randerson kreśląc historię sztuki meteorologicznej¹⁸ wychodzi od tradycji rytualnych, żywo obecnych w starożytnych cywilizacjach, gdzie pogoda jako pośredniczka duchów przejawiała się w artefaktach, performansach czy obrzędach. W kulturze europejskiej zainteresowanie pogodą ściśle wiąże się z przyrodniczą myślą filozoficzną i rozwojem malarstwa pejzażowego. Jedną z bardziej wpływowych teorii przyrodoznawczych rozwinął w swojej *Meteorologica* Arystoteles, dając tym samym początek meteorologii. Jego koncepcja pięciu żywiołów, czterech ziemskich i jednego nadksiężycowego (eteru), obowiązywała do czasów nowożytnych, na długie lata kształtując ludzkie myślenie o świecie. Chrześcijańskie średniowiecze symbolicznie oddzielało niebo od ziemi, dając świadectwo wiary w Boga i życie pozagrobowe. Obowiązujący wówczas hierarchicznie zbudowany Wielki Łańcuch Bytu (*scala naturae*) z Bogiem na szczycie porządkował rzeczywistość, ustanawiając podległość pozostałych

» 16 Zob. J. Knebusch, *Art and climate (change) perception. Outline of a phenomenology of climate*, <https://www.olats.org/fcm/artclimat/phenomenologyclimate.pdf> [dostęp: 12.12.2019].

» 17 J. Randerson, *Weather as Medium. Towards a Meteorological Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London 2018, s. XVII.

» 18 *Ibidem*.

składowych struktury. Jednym z pierwszych przykładów odejścia od tego sposobu obrazowania rzeczywistości były prace Leonarda da Vinci, artysty, filozofa, który zgłębiał wiedzę z zakresu hydrologii oraz aerologii, by stworzyć dzieła przeczące średniowiecznym wyobrażeniom świata. Oparte na jego empirycznych doświadczeniach analizy zjawisk atmosferycznych zaowocowały sformułowaniem teoretycznych zasad perspektywy powietrznej. Pod koniec swojego życia artysta zaczął wręcz obsesyjnie interesować się żywiołem zjawisk atmosferycznych, dając wyraz swym obserwacjom w tworzonych wówczas pracach, m.in. w powstałym w 1517 r. rysunku *Powodzi*. Renesansowe zainteresowanie światem przyrody, przejawiające się w sztuce rozwojem malarstwa pejzażowego, było naturalną konsekwencją odkryć geograficznych, które rozbudziły w ludziach ciekawość i potrzebę poznawania świata. Na przełomie wieków XVI i XVII, jak zauważa Jan Białostocki, przyroda przestała być tylko i wyłącznie sprowadzana do roli tła ważnych wydarzeń historycznych, stając się od tego momentu właściwym tematem sztuki¹⁹. Przykładem, który dobrze oddaje to nowe podejście w obrazowaniu przyrody, w szczególności zaś pogody, jest obraz *Burza* (1505) włoskiego artysty Giorgione czy *Plan i widok Toledo* (1608-1614) hiszpańskiego manierysty El Greco. Oświecenie przyniosło kolejne istotne zmiany w zakresie obrazowania świata, które położyło kres arystotelesowskiej filozofii przyrody. Naukowe rozstrzygnięcia Kopernika, Bacona, Kartezjusza czy Newtona dały początek nauce nowożytnej, opartej nie na filozoficznych rozważaniach, a na empirycznych badaniach. Pojawienie się nowych narzędzi pomiarowych: wynalezionej przez Galileusza termometru (1607), zbudowanego przez Evangelistę Torricellego barometru (1643) czy badającego wilgotność powietrza higrometru (1644), wpłynęło na sposób widzenia i obrazowania atmosferycznych zjawisk. Artyści żywo interesowali się nowymi odkryciami naukowymi, aplikując płynącą z nich wiedzę do swoich dzieł. *Landscape with Rainbow* (1795) brytyjskiego malarza Josepha Wrighta of Derby czy *Colour* (1779) autorstwa urodzonej w Szwajcarii Angeliki Kauffmann to prace, w których wykorzystano nowe rozstrzygnięcia z zakresu optyki, skrupulatnie obserwując otaczające środowisko w celu lepszego zobrazowania zjawiska tęczy. Romantyczny zwrot w kierunku natury podkreślał jej żywioł i nieoswojoną moc tworzenia. Brytyjski chemik Luke Howard w 1802 r. zaprezentował publicznie pierwszą nowoczesną i obowiązującą po dziś dzień klasyfikację chmur, nadając im odpowiednio nazwy: cirrus, stratus i cumulus. Opublikowany w czasopiśmie „Philosophical Magazine” artykuł z 1803 r., zatytułowany *On the Modifications of Clouds* odbił się szerokim echem w Europie, nie

» 19 Zob. J. Białostocki, *Narodziny nowożytnego krajobrazu*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, PWN, Warszawa 1978. Por. B. Frydryczak, *Krajobraz. Od estetyki „the picturesque” do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013.

tylko wpływając na rozwój badań meteorologicznych, ale też inspirując artystów do własnych poszukiwań w tym obszarze. „Dziwne jest to, jak mało ludzie wiedzą o niebie”²⁰ – pisał brytyjski krytyk sztuki, artysta John Ruskin, który w kolejnych tomach *Modern Painters (Of Truth of Skies i Of Truth of Clouds)* sformułował estetykę chmur. Ich dynamikę i piękno oddał w swoim *Studium chmur* John Constable, poddając je i inne zjawiska atmosferyczne gruntownej analizie malarskiej²¹. Pośród osób mających istotny wkład do rozwoju sztuki meteorologicznej wymienić należy także Williama Turnera oraz zainspirowany przez niego nurt impresjonizmu. Pojawienie się nowych mediów fotografii i filmu wzbogaciło artystyczny ogląd rzeczywistości, otwierając przez artystami nowe możliwości jej doświadczania. Opisana choć skrótowo genealogia sztuki meteorologicznej z jednej strony kreśli obraz przemian ludzkiej myśli filozoficznej, starającej się określić miejsce człowieka we wszechświecie, z drugiej zaś jest historią związków sztuki i nauki, przekonując o głęboko zakorzenionych relacjach przekraczających dyscyplinarne podziały.

Pogoda jako podmiot sztuki

W 1919 r. Marcel Duchamp podarował swojej siostrze w prezencie ślubnym jedno ze swoich dzieł *Unhappy Readymade*, stanowiące kopię traktatu geometrycznego *Elementy* Euklidesa, oraz dołączoną do niej instrukcję przeznaczoną dla jej przyszłego męża Jeana Crottiego. Swoją myśl tłumaczył następująco:

To była książka do geometrii, którą (Crotti) musiał zawiesić za pomocą sznurków na balkonie swojego mieszkania przy Rue Condamine; wiatr musiał przejrzeć książkę, wybrać własne problemy, odwrócić i rozerwać strony. (...) Rozbawił mnie pomysł wprowadzenia kategorii szczęścia i nieszczęścia *ready mades*, a potem deszcz, wiatr, latające strony, to był zabawny pomysł²².

W dziele Duchampa to warunki atmosferyczne, pogoda stała się głównym wykonawcą dzieła, która w performatywnym geście negocjowała logiczne zasady arytmetyki Euklidesa. Sztuka kinetyczna podążała tropem dadaistów, „otwierając” dzieła na ruch i działanie przypadku. Tworzone od 1931 r. *Mobile* Alexandra Caldera poruszane ruchem wiatru czy konstrukcje kinetyczne Nauma Gabo ilustrowały proces przejścia od dzieła

» 20 J. Ruskin, *Of the Open Sky*, [w:] *Modern Painters*, cz. II.

» 21 Więcej na ten temat zob. T. Andrearczyk, *Estetyka chmur*, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2019.

» 22 P. Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1971, s. 61.

obiektu w stronę dzieła procesu, w którym każdy element stawał się znaczący. Poszukiwania artystyczne awangardy i neoawangardy ilustrują proces demontażu klasycznie rozumianej sytuacji estetycznej. Zmiana statusu dzieła sztuki, roli odbiorcy pociągnęła za sobą zmianę sytuacji estetycznej *sensu largo*. Dzieło uległo dematerializacji, stając się procesem, komunikacją, elementem dyskursu. Artysta przestał być wytwórcą skończonego obiektu, stając się konstruktorem sytuacji, w jakiej może się rozwijać kreatywność uczestników. Narodziny sztuki nowych mediów zintensyfikowały tylko opisany wyżej proces zmiany ról w polu sztuki, włączając nowych aktorów w sieć tak rozumianej sytuacji estetycznej. *Estetyka systemów inteligentnych* Jacka W. Burnhama (1970), zasilona teorią informacji Claude'a Shannona i cybernetyką Norberta Wienera, starała się uchwycić postępujące zmiany, rewidując klasyczne pojęcia na rzecz nowego spojrzenia na sztukę systemu:

Bez względu na kierunek, w jakim pójdzie sztuka, jedno jest, jak sądzę, pewne: że stały rozwój techniki przetwarzania informacji zmusi nas do gruntownej analizy relacji estetycznych między człowiekiem i skomputeryzowanym środowiskiem. (...) Znajdujemy się obecnie na etapie przejściowym między kulturą zorientowaną na obiekt a kulturą zorientowaną na system. Zmiana wywodzi się tu nie z samych rzeczy, a ze sposobu, w jaki się je robi²³.

W podobnym tonie wypowiadał się wówczas Hans Haacke, będący pod silnym wpływem teorii Burnhama. W swojej praktyce artystycznej wyraźnie odnosił się do teorii systemów, przekonując, że jego „założeniem roboczym jest myślenie w kategoriach systemów, produkcji systemów, zakłóceniach i narażeniu istniejących systemów. System może być fizyczny, biologiczny lub społeczny. Może być stworzony przez człowieka, istnieć w sposób naturalny, lub być kombinacją wcześniej wymienionych”²⁴. Jego prace, takie jak *Rain Tower* (1962), *Condensation Cube* (1963) czy *Ice Stick* (1966), stanowią przykład nowego podejścia do dzieła, które włącza nie-ludzkich aktorów sytuacji estetycznej. Zjawiska i czynniki atmosferyczne, tj. wiatr, deszcz, mgła, temperatura, światło słoneczne, były kluczowym elementem wpływającym na sposób doświadczania dzieła przez jego odbiorców. W tym nowym systemie relacji publiczność i warunki atmosferyczne odgrywały istotne, sprawcze role w procesie jego tworzenia²⁵.

» 23 J.W. Burnham, *Estetyka systemów inteligentnych*, przeł. K. Biskupski, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. II, red. S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 201.

» 24 [za:] A. Broeckmann, *Machine Art in the Twentieth Century*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London 2016, s. 230.

» 25 Zob. J. Randerson, *Weather as Medium...* op. cit.

Działalność artystyczna Hansa Haacke wpisuje się w filozofię naturakultury Donny Haraway, przekraczając granice antropocentryzmu, funduje nowe spojrzenie na sztukę w ogóle. Jego eksperymentalna twórczość inspirowała kolejnych artystów, coraz częściej włączających pozaludzką perspektywę do praktyki artystycznej. Nowe technologie przyspieszyły tylko opisany wyżej proces przejścia od natury i kultury do medianatury-kultury. Początkowo artyści testowali nieznane wcześniej możliwości oferowane przez technologie komputerowe, poszerzali możliwości interakcji człowieka z maszyną, symulacji czy tworzenia wirtualnych światów, eksplorowali nową przestrzeń internetu²⁶. Z czasem sztuka nowych technologii przyjęła funkcję krytyczną, aktywnie uczestnicząc w debacie na temat zachodzących w świecie zmian. Technologia stała się „niewidzialnym”, lecz namacalnym, materialnym elementem naszego życia, który determinuje i jednocześnie mediuje²⁷ nasz sposób działania w świecie. Sztuka meteorologiczna XXI wieku manifestuje na różne sposoby obecność pogody jako twórczego elementu praktyki artystycznej. Artyści bardzo często wykorzystują zarezerwowane wyłącznie do celów naukowych narzędzia badawcze, mapując i wizualizując dane czerpane z otoczenia. Dobrym przykładem ilustrującym tego rodzaju strategię artystyczną jest *Cyjanometr. Pomnik niebieskości nieba* Martina Bricelja Baragi, pokazany w ramach wrocławskiego Biennale WRO 2017. Inspirowana prostym narzędziem, zaprojektowanym w 1789 r. przez szwajcarskiego fizyka i badacza przyrody Horacego Benedykta de Saussure’a, instalacja mierzy odcienie błękitu nieba, przy jednoczesnym badaniu jakości powietrza. *Cyjanometr* z jednej strony jest pomnikiem usytuowanym w fizycznej przestrzeni Wrocławia przy ulicy Fryderyka Joliot-Curie²⁸, z drugiej zaś stanowi oprogramowanie *open source*, które regularnie zbiera obrazy nieba, przyporządkowując każdy do 53 odcieni błękitu umieszczonych na kolistej skali de Saussure’a.

Spoglądając na zjawisko sztuki meteorologicznej, można dostrzec w niej krytyczny potencjał, który w kontekście zmian klimatycznych zyskuje bardzo ważną funkcję edukacyjną. Ludzie często ignorują informacje o kryzysie, zaprzeczając bądź odsuwając od siebie wizję katastrofy ekologicznej. Sztuka i nauka starają się szukać właściwych rozwiązań

» 26 Zob. E. Wójtowicz, *Net art*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008; P. Zawojski, *Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii*, Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2010; R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2010.

» 27 Mediacja w znaczeniu, jakie przyjmują Bolter i Grusin, odnosi się do zmian wywołanych przez medium, wskutek zachodzących w nim procesów, mieszczących się zarówno w sferze techniki, jak i kultury. Zob. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge MA, London 2000. Mediacja w rozumieniu Żylińskiej i Kember jest „złożonym, wewnątrznie różnorodnym procesem, w którym przenika się to, co społeczne, ekonomiczne, techniczne i psychiczne”. Cyt za: A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 27.

» 28 Pierwszy *Cyjanometr* (2016) stoi w Lublanie.

służących poprawie obecnej sytuacji, naznaczonej postępującą degradacją środowiska naturalnego²⁹. Ciekawym głosem w tej sprawie jest projekt *Dear Climate*, zainicjowany przez kolektyw artystyczny w składzie: Marina Zurkow, Una Chaudhuri, Oliver Kellhammer, Fritz Ertl i Sarah Rothberg. Intencją artystów było poszerzenie społecznej dyskusji na temat zmian klimatycznych poprzez zmianę sposobu myślenia o człowieku i świecie, w którym żyje: „Wychodząc poza lęk i poczucie winy, które dominują w rozmowach na temat klimatu, chcieliśmy – jak sama nazwa wskazuje – pielęgnować poczucie miłości do klimatu i rozpoznać jego starożytny i złożony związek z kulturami ludzkimi. Naszym celem było odsunięcie na bok nowoczesnego nawyku myślenia o naturze i kulturze jako przeciwieństwach, co prowadzi nas do zapomnienia, że jesteśmy ziemianami, jednym z wielu gatunków zamieszkujących tę planetę”³⁰. W myśleniu swym artyści Dear Climate Collective bliscy są posthumanistycznej refleksji zrównującej pozycję człowieka do jednego z bytów składających się na jeden wszechświat. Nie eliminują jednak podmiotu ludzkiego z dyskursu teoretycznego, a starają się naprawić „zerwane połączenie” lub przywrócić „utracone zrozumienie” na linii człowiek–planeta, które przyczyniły się do antagonizmu w obrębie wzajemnych stosunków. Nowojorski projekt pisanie listów do klimatu ma cechy dadaistycznego, prześmiewczego gestu, jednak o mocy oddziaływania na przestrzeń publiczną, służąc zmianie nastawienia do kwestii kryzysu klimatycznego, który jest udziałem każdego z nas. Ciekawym przykładem sztuki meteorologicznej jest projekt *Aerocene* (2015) argentyńskiego artysty Tomása Saraceno, który badając możliwości naturalnych źródeł energii, buduje nową infrastrukturę mobilności. Jego aereosolarne rzeźby starają się osiągnąć najdłuższą bezemisijną podróż dookoła ziemi³¹. Projekty Saraceno powstały w kolaboracji z naukowcami z MIT Center for Art, Science and Technology, reprezentującymi Earth, Atmospheric and Planetary Science Department, który stał się platformą skupiającą interdyscyplinarną społeczność artystyczno-badawczą, starającą się przywrócić utraconą równowagę termodynamiczną Ziemi³². Organizując kolejne eksperymentalne loty bez zużycia paliw kopalnych, artysta przekonuje, że powietrze to „wolna przestrzeń”, która przekracza wszystkie ziemskie ograniczenia, dając szansę przejścia od epoki antropocenu do epoki „aerocenu”³³. „Sztuka meteorologiczna jest – jak przekonuje Janine Randerson – zorientowana na nieznaną przyszłość, wstępnie testując for-

» 29 Zob. J. Randerson, *Weather as Medium...*, op. cit., s. XXXIV.

» 30 Z. Lescaze, 12 Artists On: Climate Change, „The New York Times Style Magazine”, dn. 22.08.2018, <https://www.nytimes.com/2018/08/22/t-magazine/climate-change-art.html> [dostęp: 22.12.2019].

» 31 Zob. Randerson, *Weather as Medium...* op. cit.

» 32 <https://aerocene.org/#> [dostęp: 25.12.2019].

» 33 *Ibidem*. Zob. J. Randerson, *Weather as Medium...* op. cit.

my estetyczne, które mogą zapewnić nam przetrwanie”³⁴. Projekt *Aerocene* to przykład możliwości drzemiących w kooperacji i płynącej z niej kreatywności, która przypomina nam o symbiotycznej relacji człowieka ze światem we wszystkich jego przejawach.

Zakończenie

Sztuka meteorologiczna jest przykładem nowego spojrzenia na praktykę artystyczną w dobie posthumanizmu. Rejestruje zmiany w samym polu sztuki, z jednej strony rewidując nasz sposób rozumienia twórcy, dzieła i odbiorcy, z drugiej zaś przekraczając granice wizualności kieruje działalność artystyczną w stronę performatywności. Rosnące zainteresowanie naturą wśród artystów szło w parze z rozwojem filozoficznej i technicznej myśli człowieka, rejestrując zmiany w sposobie rozumienia miejsca i roli człowieka we wszechświecie. Współcześni artyści używają pogody jako medium artystycznego, by zwrócić uwagę na postępujący kryzys klimatyczny i zagrożenia z nim związane. Oddając jej głos poszerzają naszą perspektywę o nową sieć relacji, w której funkcjonujemy i za którą jesteśmy współodpowiedzialni. Dzięki temu sztuka meteorologiczna stara się budować wizję wspólnego świata, w którym splata się to, co społeczne, psychiczne, ekologiczne i technologiczne. ●

Sylwia Szykowna

● <https://orcid.org/0000-0002-4943-2539>

Weronika Bryl-Roman

Doktor nauk humanistycznych,
kulturoznawca; od 2017 roku związana
zawodowo z Katedrą Informatyki
i Komunikacji Wizualnej Collegium Da
Vinci w Poznaniu; zainteresowania
badawcze: kulturowe konteksty sztuki,
designu i kształtowania otoczenia,
estetyka środowiskowa i architektura
współczesna. Autorka książek *Madrycka
movida jako ruch kulturowy* (2008) oraz
Krajobrazy socmodernizacji (2017).

Zobaczyć miasto

rozproszone: sztuka wobec

eksurbanizacji

Epoka industrialna wraz z szybkim rozwojem środków transportu: szynowego, a następnie samochodowego oraz infrastruktury komunikacyjnej, zainicjowała zjawisko eksurbanizacji – nadmiernego rozrostu obszarów zurbanizowanych. Peryferie miast to miejsce życia połowy dzisiejszych Amerykanów, same Stany Zjednoczone to zresztą ojczyzna eksurbanizacji, która decydująco wpłynęła na tamtejszy krajobraz. „Rozlewanie się miast” – jak często tłumaczy się anglojęzyczną nazwę tego zjawiska *urban sprawl* – choć najczęściej kojarzy się z amerykańskimi suburbiami, jest jednak problemem ogólnoświatowym¹. W obecnym postindustrialnym świecie skala procesów eksurbanizacyjnych nieustannie się powiększa, a ich negatywne skutki odczuwa coraz więcej mieszkańców globu.

W wyniku postępującej eksurbanizacji zagarniane są coraz to nowe połacie otwartych obszarów wiejskich, nierzadko cennych przyrodniczo, dochodzi także do degradacji krajobrazu: naturalnego, jak i miejskiego, gdyż na terenach dotkniętych tym problemem dominuje homogeniczna i monotonna zabudowa jednorodzinna, na ogół pozbawiona przestrzeni wspólnych oraz udogodnień w rodzaju infrastruktury usługowo-handlowej, bliskości szkół czy ośrodków zdrowia. Dojazdy do pracy, a także realizacja wielu potrzeb życiowych mieszkańców takich terenów wymagają korzystania z samochodu. Badający eksurbanizację specjaliści wyliczają cały szereg jej niepożądanych konsekwencji: ekonomicznych (np. wysokie koszty infrastruktury, uzbrojenia terenu), społecznych (np. zanik więzi społecznych, małe zróżnicowanie społeczności lokalnej) czy ekologicznych

» 1 Procesy eksurbanizacyjne mają nieco odmienną specyfikę i przebieg w różnych krajach, zob. np. N. Pichler-Milanović, *European Urban Sprawl: Sustainability, Cultures of (Anti)urbanism and „Hybrid Cityscapes”*, Dela 27/2007, http://www.isocarp.net/Data/case_studies/1157.pdf [dostęp: 25.11.2019].

(np. degradacja krajobrazu naturalnego, ingerencja w stosunki wodne, zanieczyszczenie środowiska)².

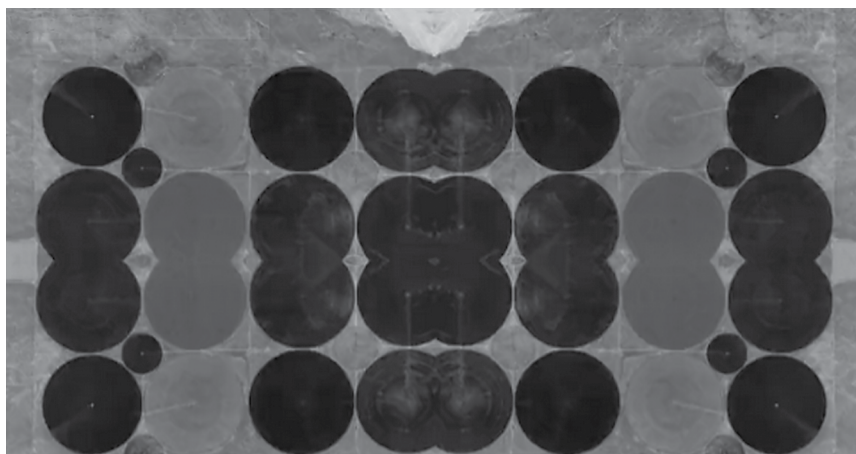
Powaga i zakres eksurbanizacji sprawiają, że coraz częściej staje się ona tematem poruszonym w mediach i dyskutowanym na różnych forach. Problematyka ta uobecnia się także w twórczości artystycznej i temu właśnie poświęcony jest niniejszy tekst. Przywołane zostaną w nim przykłady artystycznych form wypowiedzi, różniących się pod względem użytych środków i perspektywy oglądu problemu. Choć prace te prowokują do refleksji nad rozmiarami ingerencji człowieka w przestrzenne zasoby naturalne i jej konsekwencjami (funkcjonalnymi, etycznymi, estetycznymi), pozbawione są jednak tendencyjnej retoryki medialnego dyskursu, towarzyszącej zagadnieniu „rozlewających się miast”.

Taką właśnie pracą jest *Arena* irlandzkiego artysty Páraica McGloughlina, krótki film stworzony na bazie kompilacji obrazów generowanych w programie Google Earth, ukazujących skalę zagospodarowywania globu przez człowieka. Obrazy okaleczonej postępującą urbanizacją Ziemi, odpowiednio skompilowane i zanimowane, zsynchronizowane z pulsacyjną, hipnotyzującą muzyką, porażają swoją mechaniczną konsekwencją, geometrią, rytmem. Jednocześnie wzmacniają w nas przekonanie, że oto obcujemy z czymś, czemu trudno odmówić walorów estetycznych, z jakimś szczególnym pięknem, z dziełem sztuki, co w konsekwencji rodzić może poczucie winy i prowokować trudne pytania, jak to, czy estetyczność ludzkich ingerencji w materię świata może być ich usprawiedliwieniem? Pozwalamy przecież uwodzić się spektaklowi eksurbanizacji, toczącej planetę niczym nowotwór, zamieniający jej otwarte przestrzenie i przyrodnicze rezerwuary w zrakowaciałe połączenie rozlewających się przedmieść, parków przemysłowych i stechniczowanego, by nie rzec – zdehumanizowanego, monokulturowego rolnictwa. Taki nieodwracalny i niszczyielski wymiar działalności człowieka w antropocenie ukazują filmy dokumentalne uderzające w katastroficzny ton: *Ziemia* Nikolausa Geyrhaltera oraz *Antropocen: epoka człowieka* Jennifer Baichwał, Nicholasa de Penciera i Edwar-da Burtynsky’ego (oba pokazywano na festiwalu Millenium Docs Against Gravity w 2019 r.). Praca McGloughlina, pozbawiona narzucającego się fatalizmu, pokazuje, że nie trzeba ruszać się z domu i inwestować w drogi sprzęt, aby przekonać się, jak istotnym czynnikiem zmian geomorfologicznych jest dziś człowiek. Mamy tu wszakże kolejną ambiwalencję.

Rzeczywiście trudno nie zgodzić się, że rozwój cyfrowych technologii odwzorowań kartograficznych oraz masowa dostępność narzędzi do przeglądania coraz dokładniejszych map globu (np. Google Earth) sprzyjają szerzeniu świadomości społecznej, dotyczącej postępującej eksurbanizacji

» 2 Zob. np. hasło „urban sprawl”, [w:] Encyklopedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/urban-sprawl> [dostęp: 24.11.2019].

i rozmiarów ingerencji człowieka w dostępne zasoby naturalne. I ta świadomość może być porażająca. Z drugiej zaś strony, spojrzenie z perspektywy satelity, zapośredniczone przez ekran komputera, choć pozwala na lepsze uchwycenie skali zjawiska, zarazem paradoksalnie oddala obserwatora od problemu, sytuując go niejako poza nim i osłabiając jego krytycyzm.



Il. 1.
Wycinek kadru z filmu P. McGloughlina *Arena*



Il. 2.
Wycinek kadru z filmu P. McGloughlina *Arena*

Sztuka odnosząca się *implicit*e do problemu eksurbanizacji najczęściej jednak wykorzystuje optykę „szerokiego spojrzenia” z dystansu, posil-

kując się rozmaitymi narzędziami analogowej czy cyfrowej kartografii, jak również estetyką planów i modeli stosowaną w urbanistyce. Najciekawsze realizacje umiejętnie adaptują „surowe” naukowe instrumentarium na potrzeby stworzenia artystycznej, angażującej widza wypowiedzi. Takie właśnie prace pokazano w 2015 r. w Houston – mieście uchodzącym za modelowy przykład *urban sprawl*. Susy J. Silbert i Anna Walker, kuratorki wystawy w Houston Center for Contemporary Craft, chciały pokazać problem eksurbanizacji możliwie wieloaspektowo, zapraszając do udziału w ekspozycji kilkunastu artystów młodego i średniego pokolenia, wypowiadających się w różnych technikach.

Rzeźbiarz Norwood Viviano instalację *Cities: Departure and Deviation* oparł na analizie danych statystycznych dotyczących zmian w wielkości populacji 24 aglomeracji miejskich w Stanach Zjednoczonych. Dane te artysta poddał następnie twórczej transpozycji, przedstawiając je pod postacią trójwymiarowych, lejkowatych form z dmuchanego szkła w kolorach: czarnym, białym i przezroczystym szarym. Każdy ze szklanych obiektów symbolizował historyczne zmiany w populacji danego miasta, paralelne do ekspansji bądź kurczenia się lokalnego przemysłu. Twarde

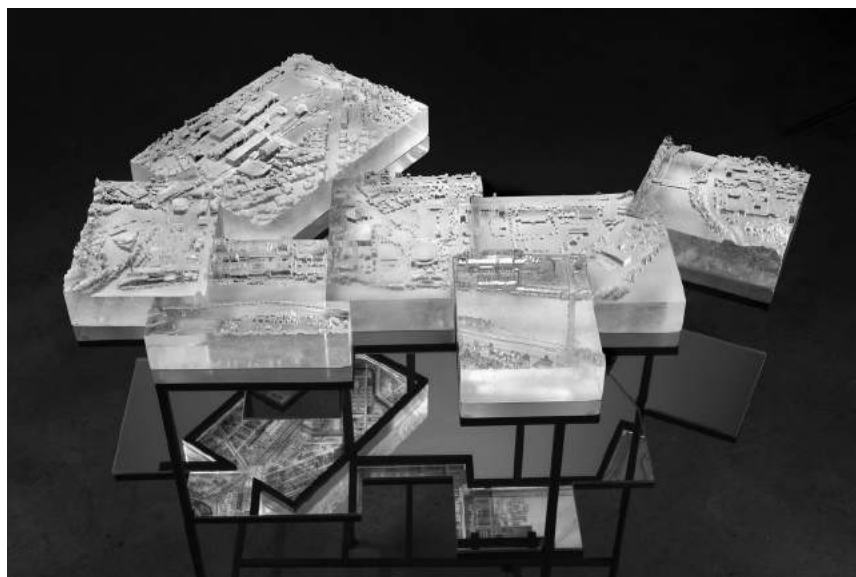


Il. 3.

Norwood Viviano, *Cities: Departure and Deviation* – Milwaukee through Youngstown (fragment instalacji), dmuchane szkło i grafiki winylowe, różne rozmiary, 2010-2011. Kolekcja Muzeum Sztuk Pięknych w Houston, Houston w Teksasie, fot. Cathy Carver, źródło: Norwoodviviano.com

dane w połączeniu z kunsztownie uformowanym materiałem narzucały nieodzowne skojarzenia z kruchością i poczuciem zagrożenia³.

Instalacje Viviana z cyklu *Mining Industries* (Przemysł Wydobywczy), powstającego od 2013 r., to natomiast przezroczyste szklane pustaki, zwieńczone dokładnymi odwzorowaniami sylwet różnych metropolii: m.in. Bostonu, Chicago, Houston, Lowell i Detroit. Viviano wykorzystał tu metodę geodezyjną o nazwie LiDar, polegającą na skanowaniu laserowym terenu, dzięki której uzyskuje się obrazy topografii miast w wysokiej rozdzielczości. Nakładane pomiędzy bloki szkła fragmenty szczegółowych map oraz zdjęć lotniczych miast z czasów ich industrialnej świetności są filtrowane przez rzeźbioną matrycę z wypolerowanego szkła i widoczne w lustrzanym odbiciu poniżej. Jak można przeczytać na stronie internetowej artysty: „Kruchość szkła służy [tu – WBR] jako metafora równowagi między czasem, wydajnością i niezdolnością systemu produkcji do zmiany i zaspokojenia przyszłych potrzeb. Projekt ma na celu pogodzenie przeszłości z potencjalną przyszłością miejskich ośrodków przemysłowych”⁴.



Il. 4.

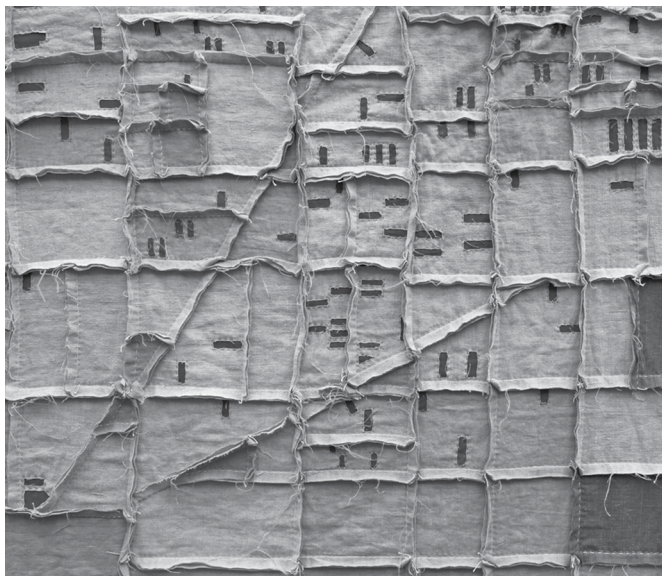
Norwood Viviano, instalacja z cyklu *Mining Industries*, wydruk 3D w hartowanym szkłe, szkło lustrzane, stal prefabrykowana, przejrzystość, 42" x 32" x 37", 2015, fot. Tim Thayer/Robert Hensleigh, źródło: Norwoodviviano.com

» 3 Por. <https://www.crafthouston.org/exhibition/spraw/> [dostęp: 26.02.2020].

» 4 <https://www.norwoodviviano.com/mining-industries> [dostęp: 15.06.2019].

Wszystkie cytaty w tekście w tłumaczeniu autorki.

Przełożeniem danych statystycznych na język sztuki są także pokazane w Houston *Foreclosure Kilts* (dosł. *Narzuty przejęć*) Kathryn Clark, prace nawiązujące do tradycyjnych patchworkowych pledów. W trudnych czasach wykonywanie ich było przejawem oszczędności i zaradności, na które skazane było wiele amerykańskich rodzin. Prace Clark, przez wiele lat zajmującej się zawodowo planowaniem urbanistycznym, obrazują skalę przejęć majątków na skutek długów ich właścicieli. Dane dotyczące przejęć i ich charakteru zdecydowały o wyglądzie kolejnych narzut ukazujących Cleveland, Chicago, Miami i inne miasta. Narzuty kojarzące się z domem i bezpieczeństwem, w pracach Clark monotonne kolorystycznie, o poszarpanych brzegach, pokazują ulotność, niepewność tych wartości.



Il. 5.

Kathryn Clark, *Washington, DC Foreclosure Quilt*, fragment, 2015, 57 1/2" x 84",
źródło: Kathrynclark.com

Tematykę ekspansywnej urbanizacji od lat konsekwentnie wykorzystuje w ceramicznych instalacjach i rzeźbach Dylan Beck. Artysta konstruuje je z różnych materiałów stosowanych w budownictwie, aranżując układy zainspirowane zdjęciami satelitarnymi i lotniczymi. Pokazana w Houston praca *Yesterday's Tomorrow* (2011) to kilka przedmiotów tworzących coś na kształt makiety architektonicznej: stosik drewnianych listewek, sklejone zaprawą ceramiczne detale budowlane oraz plastikowe kratownice, poskładane w dwa pudła przypominające biurowiec i polyskujący drapacz chmur. Każdy z użytych tu materiałów ma określony wydźwięk

historyczny i kulturowy, razem tworzą narrację na temat dawnego i przyszłego dziedzictwa urbanistycznego. Motyw pudełka lub prostopadłościennego modułu pojawiał się już we wczesnych pracach Becka. Był w nich jednak nie tyle symbolem nowoczesnej architektury, co przede wszystkim znakiem zawłaszczania natury przez postępującą urbanizację. *Boomburb* (2005) i *Emulous Blight* (2006) miały charakter performansów: artysta na oczach publiczności rozpakowywał moduły ceramiczne i układał je w zwartej, szybko rozwijającej się konfiguracji, przypominającej rozbudowujące się przedmieścia. W około pół godziny przestrzeń galerii wypełniała się całkowicie, a spychana pod ściany publiczność w końcu zmuszana była do opuszczenia sali.



Il. 6.

Dylan Beck, *Boomburb*, 2005, barwiona porcelana, drewniane palety, folia stretch.
Performans: rozpakowywanie i rozkładanie form w pomieszczeniu galerii,
źródło: Dylanjbeck.com



Il. 7.

Dylan Beck, *Road to Nowhere*, barwiona porcelana, drewno, 2007,
źródło: Dylanjbeck.com

W kompozycjach rzeźbiarskich *Road To Nowhere* i *A Modular City* (2007) artysta posłużył się modułami z barwionej porcelany, odlanymi w polistyrenowych pojemnikach do pakowania produktów. Zdaniem Becka „jest coś niezwykłego w tworzeniu formy z pustej przestrzeni”⁵. *Road To Nowhere* to praca typu environment. Widz znajduje się w otoczeniu stelaży z półkami, na których starannie poukładano różnokształtne, ceramiczne moduły. W *A Modular City* powtarza się natomiast motyw rozłożonej u stóp widzów makiety.

Prace Becka pokazują, że nie tylko doskonale orientuje się on w problematyce niekontrolowanego rozlewania się miast, ale też bliska jest mu humanistyczna refleksja nad kondycją współczesnego świata. Łatwo znaleźć w nich aluzje i paralele do konceptów hipernowoczesności oraz supernowoczesności, rozsławionych przez francuskich badaczy: socjologa i filozofa kultury Jeana Baudrillarda oraz antropologa Marca Augé. „To, co robię, to hipernowoczesna interpretacja hipernowoczesnego krajobrazu” – twierdzi artysta⁶. Tematykę tę Beck odnajduje również w inspirującej go twórczości zespołu muzycznego Talking Heads (przywoływana wcześniej

» 5 D. Beck, *Supermodernity, Emergence and the Built Environment. Reinterpreting the Human-Made Landscape*, https://static1.squarespace.com/static/581e3c76beba6b9981a6/t/581faa71be659448b77ba140/1478470262520/6_Beck_80DE.pdf [dostęp: 15.06.2019].

» 6 L. Howe, Dylan Beck, *Chronicling the Road to Nowhere*, „Ceramics Monthly”, March 2017; <https://ceramicartsnetwork.org/ceramics-monthly/ceramic-art-and-artists/ceramic-artists/talking-heads-dylan-beck/#> [dostęp: 13.05.2019].

praca odwołuje się wprost do utworu grupy *Road to Nowhere*). W jednym z wywiadów artysta wspomina o filmie Davida Byrne'a *True Stories*, w którym zobrazowano problemy ważne dla niego: „słabe użytkowanie gruntów, nieokreśloną i czysto funkcjonalną architekturę oraz to, w jaki sposób ten rodzaj manipulowanego krajobrazu wpływa na psychikę kultury”⁷. Beck przywołuje symboliczną scenę z filmu, w której David Byrne stoi na rozległym trawniku korporacyjnego ośrodka badawczego i zakładu produkującego mikroprocesory. Ubrany w kowbojski kapelusz, mówi wprost: „To jest budynek VeriCorp na obrzeżach Virgil [TX],... jest fajny,... to uniwersalny kształt,... pudełko”⁸.

Równie intrygujących, choć być może mniej spektakularnych doświadczeń związanych z eksurbanizacją dostarczać mogą prace tworzone bezpośrednio z perspektywy mieszkańca suburbii. Niektóre z nich przynoszą czułe spojrzenie na pokłosie niepohamowanego zjawiska, kształtującego przestrzenie, w których przychodzi przecież żyć milionom zwykłych ludzi.

Takie właśnie są obrazy Shawn Demarest. Artystka zna problematykę eksurbanizacji z autopsji – pochodząca z Boulder w stanie Kolorado, miasta będącego rubieżą liczącego 2,6 mln mieszkańców kompleksu miejskiego Denver, od lat mieszka w Portland w Oregonie, mieście słynącym z pionierskiej w Stanach Zjednoczonych walki ze *sprawlem*. Demarest specjalizuje się w obrazowaniu różnych elementów zurbanizowanej scenarii, terenów przemysłowych i infrastruktury transportowej: dróg, autostrad, wiaduktów, pokazując aspekty życia na peryferiach miasta, które na pierwszy rzut oka nie wydają się atrakcyjne. Trudno jednak nie ulec wiarogodnie oddanemu przez artystkę nastrojowi przedstawianych scen: malarstwo pokazuje wycinki suburbii uchwycone o różnych porach dnia i roku, tworząc obszerne portfolio zurbanizowanego pejzażu dobrze znanych jej okolic. Pozbawione ludzkich postaci, na pozór banalne sceny, sugerują widzowi obecność i spojrzenie wrażliwego obserwatora. Obrazy Demarest zawierają spory ładunek nostalgiczny, odczuwalny nie tylko przez tych, którym przyszło dorastać na rozległych przedmieściach.

» 7 *Ibidem*.

» 8 *Ibidem*.



Il. 8.

Shawn Demarest, *Clinton Crossing*, olej na panelu, 48 x 48 cali, 2012,
źródło: Shawndemarest.com



Il. 9.

Shawn Demarest, *SE Milwaukee*, olej na panelu, 24 x 48 cali, 2012,
źródło: Shawndemarest.com

Oczywiście, sam temat przedmieść od co najmniej kilku dekad pozostaje źródłem inspiracji dla twórców różnych dziedzin – od najsilniej obecnych w kulturze popularnej filmów i seriali (by wymienić tylko *Mad Men* czy *Desperate Housewives*), po bardziej niszową fotografię. W tej ostatniej jako dokumentalista amerykańskich przedmieść wsławił się William Eggleston, jeden z pionierów kolorowej fotografii artystycznej, znany

z utrwalania scen, w których większość mu współczesnych nie dostrzegała niczego godnego uwagi. Portretowane przez niego w latach 70. sceny z życia peryferii rodzinnego Memphis: porzucony na chodniku rower, chłopak pchający wózek na zakupy czy zaparkowane przy ulicy auta, są dziś obiektem zachwytów, gdy jednak w 1976 r. pokazano je na indywidualnej wystawie w MoMa, krytycy „New York Timesa” wytykali artyście, że nawet jeśli to, co zaprezentował, nie jest przypadkiem „ślepcy prowadzącego ślepcę”, to z pewnością „banal goni tu banal”, zaś samą wystawę okrzyknięto wkrótce najgorzej przyjętym pokazem roku⁹.

Za intuicjami Egglestona podążyło z czasem sporo innych artystów, m.in. Larry Sultan, Andrew Bush czy najmłodsza w tym gronie Julie Blackmon. Artyści odnajdują w przedmieściach uroki, które przed laty utrwalali na kliszach wielcy twórcy fotografii piktorialnej lub na płótnach malarze impresjoniści. Jakby na przekór przypisywanej przedmieściom monotonii i nudzie, tropią w nich atmosferę grozy, tajemnicy, napięcia, niczym z filmów Davida Lyncha. Takie są np. fotografie Gregory’ego Credwsona, Todda Hido czy Holy Andres.

Spojrzenie na problem eksurbanizacji z „oddolnej” perspektywy mieszkańca przedmieścia może być otrzeźwiające. Eksperci i publicyści piętnujący zjawisko rozlewających się miast czasem zdają się zapominać, że wielu mieszkańców jest skazanych na życie w opisywanej przez nich „patologii urbanistycznej” czy „przestrzeni zdehumanizowanej”; ta „patologia” jest ich codziennością, ich domem. Eksperskie opracowania i artykuły mogą być odbierane jako piętnujące. Nie oznacza to bynajmniej podważania wagi problemu niekontrolowanych procesów urbanizacyjnych.

Choć bezpośrednio nawiązywanie do eksurbanizacji to nadal domena artystów amerykańskich, tematyka ta coraz częściej pojawia się w sztuce innych krajów. W Polsce przede wszystkim zauważalna jest w fotografii reportażowej, jako temat dokumentowany w związku z krajobrazem zmieniającym się gwałtownie po przełomie ustrojowym. Na głośnej wystawie *Świat nieprzedstawiony* w warszawskim Centrum Sztuki Współczesnej pokazano fotograficzną instalację Juliusza Sokołowskiego, odwołującą się do symboliki polskiej transformacji. Praca ma formę otwartego ołtarzowego tryptyku, którego centralny panel przedstawia fragment nowego osiedla wyrosłego na błotnistej i rozjeżdżonej ziemi, natomiast dwa jednakowe panele boczne ukazują zdjęcie zapalanej lampki nocnej. Minimalistyczny wzór lampki na tle drewnianego panelu kojarzy się z prostotą i ciepłem skandynawskiego designu, odczucie zaadaptowanego przez Polaków maso-

» 9 Por. D. Kim, *These 11 Photographers Captured the Banal Beauty of the American Suburbs*, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-11-photographers-captured-banal-beauty-american-suburbs> [dostęp: 3.06.2019].

wo odwiedzających sklepy popularnej sieci wnętrzarskiej. Obrazy te silnie jednak kontrastują z „degrengoladą” przestrzenną pokazaną na centralnej fotografii¹⁰.

Podobny wydźwięk krytyczny mają fotografie Jędrzeja Sokołowskiego oraz Łukasza Knitera. Sokołowski w cyklu *Nowa Warszawa* (2010-2012) dokumentuje nowopowstające podwarszawskie osiedla. Gęsta zabudowa deweloperska wdziera się bezpośrednio w otwarty krajobraz, „pożerając” naturalny bufor między miastem a wsią. Postępującą urbanizację otwartego krajobrazu wiejskiego utrwała w swoich fotografiach także Łukasz Kniter. W cyklu *Lawendowe Wzgórza* portretuje zunifikowaną, spekulacyjną architekturę deweloperską, w której na próżno szukać funkcjonalnej infrastruktury (komunikacji publicznej, sklepów, szkół) oraz wartościowej przestrzeni wspólnej, a która wychodzi jednak naprzeciw marzeniom zwykłych Polaków o idylli nowoczesnego życia „na swoim”, z dala od zgiełku wielkiego miasta.



Il. 10.
Łukasz Kniter, z cyklu *Lawendowe Wzgórza*, 2015

» 10 Praca do obejrzenia pod adresem: <https://culture.pl/pl/artykul/olsniewajaca-oczywistosc-fotografie-przestrzeni-wspolnych> [dostęp: 24.09.2019].



Il. 11.

Łukasz Kniter, z cyklu *Lawendowe Wzgórza*, 2015

Problem eksurbanizacji pokazywany w sztuce może mieć znacznie silniejszy wpływ na odbiorcę, aniżeli informacje i statystyki dotyczące niekontrolowanego rozrostu miast, które od czasu do czasu pojawiają się w mediach. Potencjał sztuki nie sprowadza się wszakże tylko do bycia „kagankiem oświaty”. Zarówno w nostalgicznym oglądzie suburbii, jak i bardziej krytycznych pracach, bezpośrednio przywołujących *urban sprawl* i piętnujących jego skutki, odwołujących się nierzadko do danych statystycznych i wyników badań, można bowiem dostrzec zachętę do uwzględniania pełniejszego spektrum problematyki eksurbanizacyjnej. Może to wzmacniać zarazem potrzebę relacyjnego ujmowania przestrzeni naturalnej i zurbanizowanej, zauważalną w stosunkowo nowych interdyscyplinarnych dziedzinach, które wyewoluowały z tradycyjnych dyscyplin naukowych (przykładem mogą być te rozwijające się głównie w ciągu ostatnich dwóch dekad: geografia relacyjna, ekologia relacyjna, relacyjna teoria planowania przestrzennego). Prace te prowokują bowiem do uruchamiania alternatywnych metod patrzenia i rozumienia, pomagają „zobaczyć” (i tym samym zrozumieć) świat, w zgodzie z przekonaniem Nicholasa Mirzoeffa: „jeżeli mamy stworzyć nowe sposoby obrazowania swojego miejsca i roli w świecie, potrzebujemy nowego wizualnego sposobu myślenia, dostosowanego do antropocenu”¹¹.

» 11 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat*, przeł. Ł. Zaremba, Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa, s. 252.

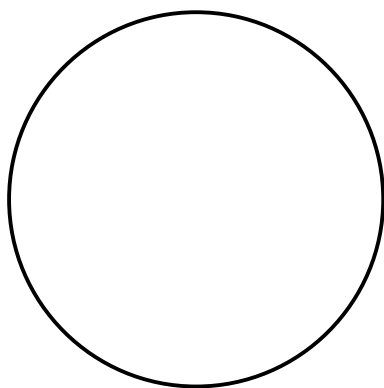
Na sztukę możemy więc, jak zwykle, liczyć, stoi przecież na straży tego, by w dobie antropocenu pierwiastek humanistyczny paradoksalnie nie uległ zatarciu. Oczywiście nie daje to żadnej gwarancji, że ekspansywny rozwój zostanie zahamowany i zastąpiony zrównoważonym, zbyt ściśle bowiem związany jest z emergentnymi mechanizmami rynkowymi. Jednak, jak twierdzi Dylan Beck, „w czasie, gdy konieczne stało się ponowne zdefiniowanie sposobu, w jaki ludność świata radzi sobie z użytkowaniem ziemi, zasobami i energią, sztuka nie może się mylić, włączając się w dyskurs, który jest tożsamy z autorefleksją i oceną zurbanizowanego środowiska”¹². Funkcjonuje ona tym samym jako narzędzie kultury wizualnej, będącej „nauką pierwszego kontaktu” (według Mirzoeffa), pokazujące, jak „wyobrażenia wizualna, myślenie wizualne i wizualizacja wspólnie tworzą światy, w których żyjemy i które chcemy zmieniać”¹³. ●

Weronika Bryl-Roman

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-2842-2235>

» 12 D. Beck, *Supermodernity...*, op. cit.

» 13 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat...*, op. cit., s. 295.



Historyk sztuki i kurator, adiunkt w Katedrze Nauk o Sztuce na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Badacz neoawangardy i sztuki współczesnej, zainteresowany konceptualizmem i jego następstwami oraz historią wystawiennictwa. Na podstawie pracy *Udział krakowskich artystów lat 70. XX wieku w przełomowych zjawiskach neoawangardy* obronionej na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w 2017 roku otrzymał stopień doktora nauk humanistycznych. Dawniej dyrektor Galerii Foto-Medium-Art (2007-2011) i kurator w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki (2011-2019). Autor koncepcji kilkudziesięciu zrealizowanych wystaw indywidualnych i grupowych, w których prezentowano prace takich artystów jak Carlos Amoraes, Graciela Carnevale, Tony Cokes, Tomasz Dobiszewski, Sława Harasymowicz, Gert Jan Kocken, Sarah van Lamsweerde, Louise Lawler, Justyna Mędrala, Adrian Paci, Ewa Partum, Zdzisław Sosnowski, Timm Ulrichs, Roland Wirtz. Współorganizator konferencji naukowych m.in. *Hide and Seek. Absence, Invisibility and Contemporary Art Practices* (15-16.03.2018, UP w Krakowie, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki), *Make no Mistake* (24-25.11.2018 Budapeszt, Kaposvár University, UP w Krakowie). Autor monografii *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego*, Wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2019. Redaktor katalogów wystaw organizowanych w Galerii Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki w Krakowie, m.in. Tomasz Dobiszewski, *Drobne nieobecności* (2014), Roland Wirtz, *immediatus* (2015) oraz monografii *Księga zmian*, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2018.

Wystawy

na peryferiach centrum

Wystawa, a w szczególności jej cykliczna formuła, jest formatem, który w oryginalny i atrakcyjny sposób buduje dyskurs współczesnych sztuk wizualnych. Na takich imprezach można dostrzec nieoczywiste narracje społeczne i polityczne, które rozszerzają paradygmat dzisiejszej humanistyki. Pod rozwagę biorę projekty, które redefiniowały znaczenie terminów „centrum” i „peryferia”, czyniąc z tej transformacji wzmocnienie dla przekazów artystycznych. Starania te łatwo obserwować podczas kluczowych manifestacji sztuki współczesnej i w ich obrębie właśnie poszukuję peryferyjnych dzielnic świata, położonych na uboczu centrum.

„Dzisiaj światowy model wystawiennictwa – czy to dobrze, czy źle – zaadaptował formułę megawystawy, w której biennale jest pierwszoplanowym przykładem” – podsumowuje kondycję omawianego zjawiska Okwui Enwezor¹. Mimo wszystko aneksja miejsc przez cykliczne imprezy, a w ich ramach przez zamiary artystów i ich utopie, pozwala niekiedy przedstawicielom społeczeństwa dochodzić do głosu z ich palącymi problemami. Charles Esche takie okoliczności kategoryzuje dodatkowo jako po prostu *good-place*. Zazwyczaj jednak splendor i megalomania – następstwa globalnego towarowego fetyszyzmu – znaczą przestrzeń niczyją, tzw. negatywną *no-place*². *Good-place* i *no-place* współegzystują i są nieodłącznymi wektorami wielu liczących się inicjatyw wystawienniczych. Chociażby w Wenecji, będącej miejscem jednego z najbardziej konserwatywnych biennale sztuki, widoczne są te sprzeczności, gdzie *good-place* jest *no-place*. Tamtejszy festiwal jest otwarty na eksperymenty, ale podporządkowany rynkowemu mechanizmom. Biennale stało się tam synonimem współczesnej wielkoformatowej wystawy, a miasto globalnej jarmarcznej turystyki. Tegoroczna edycja i jej tytuł *May You Live In Interesting Times*,

» 1 O. Enwezor, *Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form*, „Manifesta Journal”, zima 2003/wiosna 2004, nr 2, s. 94-119.

» 2 Por. Ch. Esche, *Making Art Global: A Good Place or No Place*, [w:] *Making Art Global* (Part 1). *The Third Havana Biennial 1989*, Afterall Books, London 2011, s. 8-13.

ukuty przez Ralpa Rugoffa, aktualnie również dyrektora Hayward Gallery w Londynie, potwierdzają tę regułę.

Mobilność obok wskaźników ilościowych i ekonomicznych to ważna cecha dzisiejszego *art worldu*. Podobny skład osobowy zainteresowanych sztuką tłumów podróżuje co dwa lata do Wenecji, co pięć do Kassel, co dziesięć do Münster na peryferiach Niemiec itd. Mobilność uczestników wydaje się gwarantem poznania i świadomego oglądu oraz zrozumienia języka współczesnej sztuki. Instalacja holenderskiego artysty Richarda Vijgena, zaprezentowana podczas *Manifesta 12* w Palermo w 2018 r., zdaje się opowiadać o nieuchronności podróży – zarówno fizycznej, jak i wirtualnej. Praca *Connected by Air* (2018) to projekcja wizualizująca w czasie rzeczywistym ruch na niebie nad Palermo. Trasy połączeń lotniczych przecinają się z obecnymi w pomieszczeniu sygnałami sieci bezprzewodowych i sieci telefonii komórkowych. W tradycyjnym układzie zmieniają się wystawy, ale miejsce i przestrzeń podlegają jedynie regulacji aranżera ekspozycji. W ostatnich latach *status quo* przestało wystarczać. Szeroko komentowane były projekty, które w rewolucyjny sposób mediowały kategorię miejsca przeznaczonego dla wystawy sztuki współczesnej.

Documenta 14 w 2017 r. odbyły się w dwóch miastach i w dwóch krajach: najpierw w Atenach w Grecji, a później jak zawsze w Kassel w Niemczech. Napięta atmosfera w kontaktach Grecji i Niemiec tworzyła interesującą sieć odniesień, a perspektywa spojrzenia na zagadnienia podejmowane przez artystów została podwojona. Grecki stał się oficjalnie językiem imprezy. Na co dzień włada nim – bagatela – około 15 milionów ludzi.

Wystawa eksplorowała instytucjonalne i pozainstytucjonalne płaszczyzny. Anektowała muzea, galerie, siedziby uniwersytetu, gmachy użyteczności publicznej, skwery i ulice. Tytuł *Learning from Athens* oraz trzy postawione tuż obok inspirujące pytania: *What shifts? What drifts? What remains?* stanowiły rdzeń wizji Adama Szymczyka (dyrektora artystycznego festiwalu), która pozwoliła na eksplorację procesu pracy artystów, jak i badania, tworząc warunki do rozwijania projektów wspólnotowych. Deklarowano potrzebę odejścia od efektu spektaklu na rzecz eksploracji twórczego potencjału codzienności³.

» 3 A. Szymczyk, *Iterability and Otherness-Learning and Working from Athens*, [w:] *The documenta 14 Reader*, Prestel Verlag, Munich-London-New York 2017, s. 17-42. *Documenta 14* stworzyły krytyczną przestrzeń wymiany idei (*good-place*) lub przekonujący jej pozór, która, jak sądzę, wiele zawdzięcza filozofii tzw. formy otwartej, opracowanej przed laty pod kierownictwem Oskara Hansena. Jej obecność zaznaczona była prezentacją makiety jednego z najważniejszych, chociaż niezrealizowanych dzieł Hansena. *Pomnik Droga* zakładał harmonijne zintegrowanie form życia biologicznego z przestrzenią działalności człowieka. Przestrzeń jest bowiem zjawiskiem dynamicznym i uwarunkowanym społecznie. Stawiając na kreatywną rolę użytkownika tej przestrzeni, funkcja artysty czy architekta sprowadzana jest zazwyczaj do funkcji pomocniczej. Por. Oskar Hansen. *Ku formie otwartej*, red. J. Gola, Fundacja Galerii Foksal – Revolver, Warszawa–Frankfurt am Main, 2005.

Już w 1989 r. na Kubie podczas III Biennale w Hawanie, kuratorowanego przez Gerardo Mosquerę, wprowadzono innowacje, które z biegiem lat stały się standardami: zrezygnowano z pokazywania reprezentacji narodowych, z nagradzania uczestników, rozwinięto program towarzyszący o formuły dyskursywne, projekty badawcze i publikacje⁴. Przez nowatorską mediację sztuki wydarzenie to należy widzieć w ramach procesu sekularyzacji instytucji sztuki współczesnej. Dzisiaj nie mamy już wątpliwości, że dobre muzeum w małym stopniu jest schroniskiem *sacrum*, a blisko mu też do wolnego uniwersytetu, który, jeśli tylko trzeba, swoją aktywność wyrazi na ulicy w ramach demonstracji.

Nie tylko dlatego jednak pamiętamy to odległe w czasie i miejscu wydarzenie. Upadek Muru Berlińskiego, przypadający na czas otwarcia Biennale, przypieczętował polityczne tropy interpretowania. Zdarzenia polityczne w Europie Środkowej wprowadziły świat w nową fazę, a pomysły na demokratyczną debatę sztuki w Hawanie były podobnie innowacyjne na miarę jednoczącego się globu. Dystans czasu zapewne pokaże, czy ciężar gatunkowy wystawy *Learning from Athens* w konfrontacji z dramatem uchodźców z północnej Afryki, którzy ryzykują życie, aby dotrzeć do Europy, stworzy podobnej miary i jakości narrację, jak III Biennale w Hawanie.

Sytuacja ta kieruje myśli ku filozofii nauk humanistycznych, których główny temat i przedmiot, jak sądzę, nie tyle jest niepewny, co ulega poszerzeniu. Piotr Piotrowski przywołał z sympatią w swojej ostatniej książce definicję humanistyki jako – po prostu – debaty publicznej. Snując wizję tak zwanej alterglobalistycznej historii sztuki, piętnował praktyki represyjne centrum sztuki wobec jej marginesów i peryferii⁵. Formuła wystawy ma olbrzymi potencjał dla realizacji testamentu wybitnego badacza. Kurator jest bowiem uzależniony od specyfiki miejsca, w którym pracuje. Winien uwzględniać ekonomiczne, społeczne i polityczne wektory życia ludzi w danym regionie, aby wybrany temat wystawy nabierał sensu w tym miejscu bardziej niż gdziekolwiek indziej na świecie⁶.

Ateny były kolebką cywilizacji europejskiej, a dzisiaj jest to miasto ogarnięte kryzysami: ekonomicznym, społecznym i politycznym. W tym dramacie rodzi się potrzeba działania wspólnotowego. Miasto w dobie upadku jawi się jako agora dla debaty publicznej.

W pejzażu Kassel, niewielkiego miasta w Hesji, wolnego od bolączek europejskich metropolii, w pobliżu którego nie ma nawet lotniska, a większość turystów przyjeżdża koleją, przed holem dworca pojawił się w 2017 r.

» 4 Por. R. Weiss, *A Certain Place and a Certain Time: The Third Biennial de La Habana and the Origins of the Global Exhibition*, [w:] *Making Art Global...* op. cit., s. 14-69.

» 5 P. Piotrowski, *Globalne ujęcie sztuki Europy Wschodniej*, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 2018, s. 47.

» 6 Por. I. Carlos, *The Importance of the Place: Curating Biennials*, „Manifesta Journal”, zima 2003/wiosna 2004, nr 2, s. 188-193.

niepozorny kontener. To tymczasowe zadaszenie wejścia do dawnego dworca kolejowego w podziemiach centrum miasta. Zamknięto go przed laty razem ze starym wyposażeniem, tworząc niechcący idealną przestrzeń na współczesną wystawę oraz korytarz tranzytowy dla dopiero co przybyłych uczestników wydarzenia. Ci zostali wprowadzeni do miasta przez nieznane wcześniej wrota. Przy wyjściu z podziemnego peronu i wejściu do miasta witała gości praca Zafosa Xagorarisa *Brama powitalna* – duży baner z powitaniem w języku greckim.



Il. 1.

Zafos Xagoraris, *Brama powitalna*, Documenta 14, Kassel 2017, fot. Krzysztof Siatka

Dalej w centrum Kassel pojawił się Partenon, lecz zbudowany z książek (*The Parthenon of Books*). To dzieło argentyńskiej artystki Marty Minujín, złożone ze 100 tysięcy pozycji, które z jakiegoś powodu zostały ocenzone; teraz gdzieś we współczesnym świecie. Oszałamiał widok tak wielu zakazanych pozycji naraz pod koniec drugiej dekady XXI wieku.

Cykl zdarzeń w ramach programu towarzyszącego, nazwany *Parliament of Bodies*, nawiązywał do przeświadczenia, że instytucje publiczne są nieskuteczne wobec ogromu potrzeb. „Parlament był w ruinie” (czytamy w deklaracji programowej). „Prawdziwy parlament, składający się z niereprezentowanych i nieudokumentowanych ciał, które stawiały opór polityce cięć budżetowych i ksenofobii władz, był na ulicach”⁷.

» 7 *The Parliament of Bodies*, <http://www.documenta14.de/en/public-programs/927/the-parliament-of-bodies> [dostęp: 14.06.2018].



Il. 2.

Marta Minujín, *Parthenon of Books*, Documenta 14, Kassel 2017, fot. Krzysztof Siatka

Do głosu doszły też inicjatywy, które, chociaż spektakularne, wydają się co najmniej manieryczne w realizacji. W Museum Fridericianum w Kassel zaprezentowano dzieła z kolekcji Greckiego Narodowego Muzeum Sztuki Współczesnej w Atenach. To efekt nieznannej wcześniej wielkiej migracji muzealiów. Kolekcja tworzona od 2000 r. składa się z obiektów wyróżniających się twórców z ostatnich 50 lat oraz pionierów sztuki greckiej. W miejscu narodzin *Documentów*, w neoklasycystycznym pałacu z końca XVIII wieku, który powstał z inicjatywy księcia Fryderyka II jako pierwsze nowoczesne publiczne muzeum w Europie, a później w 1955 r. został wybrany przez Arnolda Bodego na pierwszą po upadku nazistów wielką niemiecką wystawę sztuki awangardowej (*Documenta 1*), zagościła ateńska kolekcja. Ten zbiór dzieł nie jest na tyle wybitny, aby uzasadniać ogrom prac logistycznych, które pozwoliły na przeniesienie muzeum z Grecji do Niemiec na zaledwie 100 dni. Nie ulega jednak dla mnie wątpliwości, że gest ten emancypuje Grecję – największego dłużnika niemieckich banków⁸.

» 8 *Documenta 14* okazały się najdroższą edycją w historii. Tydzień przed zamknięciem ogłoszono, że budżet imprezy jest przekroczony o kilkanaście milionów euro. Pojawiło się realne niebezpieczeństwo wstrzymania wypłat dla obsługi i w rezultacie zamknięcia bram do muzeów i galerii. W trosce o tysiące napływających turystów oddanych sztuce, parlament landu w trybie pilnym dofinansował spółkę *Die documenta und Museum Fridericianum*. Por. Adam Szymczyk *Led documenta to the Brink of Bankruptcy With a Show That Went Vastly Over Budget*, <https://news.artnet.com/art-world/documenta-bankruptcy-1078712> [dostęp: 15.06.2018].

Documenta, jeśli oceniać je pod względem skuteczności, poniosły klęskę. Napisy na murach budynków w Atenach wykonane przez artystów aktywistów, takie jak: „the crisis of commodity or the commodity of crisis?” czy „learning from capitalism” jednoznacznie potwierdziły, że wystawa sztuki w podobnym formacie to zawsze jednak rozrywka elit, które w dobie kryzysu z niego samego czynią spektakl.

W mojej opinii jedną z najciekawszych reakcji na wyzwania sztuki współczesnej jest formuła imprezy bez stałego adresu: Europejskie Noma-dyczne Biennale *Manifesta*. Powołane do istnienia już w 1996 r., co dwa lata organizowane jest w innym miejscu w Europie. W tym czasie *Manifesta* gościły w Rotterdamie, Luksemburgu, Lublanie, Frankfurtach, San Sebastian, Nikozji, Trentino, Murcji, Limburgu, St. Petersburgu, Zurichu i Palermo, a kolejne w 2020 r. zaplanowane jest w Marsylii. Wszystkie te miasta nie należą do stolic współczesnej kultury, raczej są ważne z historycznego punktu widzenia. Dzisiaj borykają się z własnymi problemami. Możliwe, że *Manifesta* mają aspiracje rewolucji w perspektywie spojrzenia na geografie sztuki współczesnej⁹.



Il. 3.

Manifesta 12, Palermo, 2018, fot. Krzysztof Siatka

Na liście wyzwań sformułowanej przez organizatorów 12. edycji *Manifestów* w Palermo wybijają się te, które identyfikują współczesną Europę. Są to kryzys migracyjny, zmiany klimatu oraz dokonanie namysłu

» 9 Por. *Manifesta 1*. Rotterdam, the Netherlands 9 June – 19 August 1996, Rotterdam 1996.

nad tym, w jaki sposób te czynniki wpływają na miasta i ich mieszkańców. Palermo jest postrzegane jako miejsce, w którym w historii cywilizacji europejskiej krzyżowało się niezmiernie dużo wpływów¹⁰. Palermo to też legendarne miasto mafii i korupcji.

W latach 1978-1983 na północny zachód od stolicy Sycylii, na malowniczym wzgórzu na powierzchni około miliona metrów kwadratowych, powstawała nowa miejscowość Pizzo Sella. Rozpoczęto budowę willi przy naruszeniu prawa budowlanego oraz procedur architektonicznych. Większość budowli nigdy nie została ukończona i ich porzucone konstrukcje zrujnowały jeden z najpiękniejszych pejzaży okolicznych gór. Kolektyw Rotor artystów zainteresowanych architekturą zaproponował projekt pod błyskotliwą nazwą *Z góry to inna sprawa*. Odkryli górską ścieżkę, która łączy kompleks budynków z rezerwatem przyrody Monte Gallo. W pobliżu szczytu szkielec niedokończonego domu został przekształcony w punkt obserwacyjny, z którego roztaczają się zapierające dech w piersiach widoki.

Impreza w Palermo przesiąknięta była potrzebą konfrontacji pojęć wytwarzanych przez kulturę i naturę. Sycylia przez stulecia była doświadczana zmianami politycznymi, religijnymi, ekonomicznymi. Dzisiaj jest przestrzenią utożsamianą z kryzysem migracyjnym. O innym, niż demograficzny, aspekcie migracji przypomnieli kuratorom biennale (Bregtje van der Haak, Andrés Jaque, Ippolito Pestellini Laparelli, Mirjam Varadinis) obraz Francesca Lojacono *Veduta di Palermo* z 1875 r. Zainspirował on twórców wystawy do eksploracji wyobrażenia ogrodu jako miejsca różnorodności, które kształtuje się poprzez ruch i przemieszczenia. Rośliny widoczne na obrazie stanowią florę dzisiejszej Sycylii. Przybywały na wyspę w różnych czasach, podlegając pielęgnacji i rozpowszechnieniu w wyniku ludzkiej polityki agrarnej oraz czynników klimatycznych. Pochodzą niemal z całego świata: z bliskiego Wschodu, Australii, Północnej Afryki, obu Ameryk, Azji, Japonii. Ogród zatem to miejsce koegzystencji różnorodności, które powinno nam przypominać, że wszyscy jesteśmy potomkami imigrantów.

Wspólny system dziejów można rozszerzyć poza podmiot ludzki, w miejsce, gdzie flora i fauna tworzą razem historię. *The Drowned World* amerykańskiego artysty Michaela Wanga składał się z dwóch elementów pochodzenia organicznego, skonfrontowanych z następstwami współczesnej industrializacji. Wykorzystał on las złożony z roślin zbliżonych do tych z okresu karbońskiego, który rośnie przy pofabrycznych ruinach, nieopodal Ogrodu Botanicznego w Palermo. Zwiedzający mogą je oglądać z poziomu zbudowanej platformy widokowej. Mogą spoglądać poza mury ogrodu, wychylając się poza ogród botaniczny – instytucji oświeceniowej wiedzy, powołanej do uprawy i pielęgnacji leczniczych roślin w 1789 r. Nie-

» 10 Por. *Why Palermo?*, <http://m12.manifesta.org/why-palermo/> [dostęp: 10.06.2018].

zbyt urodziwe miejsce zostało użyte przez artystę w efekcie zastosowania dobrze sprawdzającej się w obrębie sztuki metody apropiacji.

Drugi element to mały, ozdobny basen fontanny, który świeci zielono-niebieskim światłem. Kolor nadają mu sinice, prądnice samożywne organizmy, które jako jedne z pierwszych przeprowadziły fotosyntezę przy użyciu chlorofilu. Ponad dwa miliony lat temu ich pojawienie się zapoczątkowało proces biologiczny, poprzez który światło i powietrze przekształcają się w materiał organiczny. Proces ten po raz pierwszy uwolnił znaczne ilości tlenu do atmosfery. Ponieważ był toksyczny dla prawie każdej formy ówczesnego życia, tlen atmosferyczny spowodował największe masowe wymieranie w historii planety.



Il. 4.

Michael Wang, *The Drowned World*, Manifesta 12, Palermo 2018, fot. Krzysztof Siatka

Dzieło odwołuje się do okresu sprzed działalności człowieka, w którym następowały procesy, jakby nie patrzeć, niezbędne dla budowanej później kultury. W tej mozaice alternatywnej wizji dziejów historia sinic, karbońskiego lasu lub fotosyntezy są wydarzeniami istotniejszymi niż niejedna wojna, rewolucja czy stworzone arcydzieło. To dla niektórych wciąż niepokojąca perspektywa, znana nauce od lat 70. XX wieku, kiedy to gen zaczęto opisywać jako samolubną cząstkę, której celem jest przetrwanie, a organizm ludzki jedynie jako magazyn dla genów¹¹. Wobec tego sugeruję spojrzenie na *The Drowned World* jako na apel o rozszerzenie perspekty-

» 11 R. Dawkins, *Samolubny gen*, przeł. M. Skoneczny, Prószyński Media, Warszawa 2012.

wy badań przeszłości, poprzez porzucenie ludzkiej perspektywy na rzecz poszukiwania podobieństw między różnymi formami życia na Ziemi.

Porzucenie perspektywy człowieka to ostatnia migracja, tym razem migracja myśli, której poświęcam teraz uwagę, a której analizie dedykowane były ostatnie *Manifesta*. Rosie Braidotti, intelektualna patronka imprezy, przekonuje, że właściwym podmiotem humanistyki nie jest bynajmniej człowiek. I wyjaśnia: „teoria posthumanistyczna wymaga nowej wizji podmiotu, opierającej się na ontologii procesualnej, która rzuca wyzwanie tradycyjnemu zrównaniu podmiotowości z racjonalną świadomością, sprzeciwiając się zredukowaniu zarówno do obiektywności, jak i linearności”¹². Nadzieję na rozwój humanistyki Braidotti wyraża w postulatcie ponownego zjednoczenia zróżnicowanych gałęzi filozofii, nauk ścisłych oraz sztuk w nowym sojuszu.

Omówione wystawy, w szczególności *Manifesta 12*, to projekty, które odnajdują się w tak zarysowanej perspektywie, poprzez zrównanie pracy artystyczno-badawczej z procesem oraz odrzucenie dyktatu obiektywizmu i linearności opowieści. Metoda obrana przez twórców i kuratorów, stawiane pytania i konstruowane przez komentatorów wnioski zawierają się w czymś znacznie szerszym, niż alternatywne procedury badawcze oraz rozszerzone pole sztuki. Dotyczy to przesunięć, które dokonują się we współczesnym konstruowaniu wiedzy. „Afirmacja, a nie nostalgia, jest drogą, którą należy podążać” – konkluduje Braidotti: „nie idealizacja filozoficznego meta-dyskursu, a bardziej pragmatyczne zadanie samoprzemiany w ramach pokornego eksperymentowania”¹³.

Na koniec pozostaje mi wyrazić przekonanie, że miejsca prowadzenia publicznego sporu i konstruowania wiedzy (*good-place*), które tworzą się w przestrzeniach współczesnych wystaw – przede wszystkim tych, których formaty ulegają potrzebie eksperymentowania – zmieniają się i migrują, będąc równocześnie centrami afirmacji współczesnej humanistyki. ●

Krzysztof Siatka

✉ <https://orcid.org/0000-0003-4886-5911>

» 12 R. Braidotti, *Ku posthumanistyce*, przeł. M. Markiewicz, „Machina myśli”, dn. 22.04.2018, <http://machinamysli.org/2968-2/> [dostęp: 28.09.2019].

» 13 *Ibidem*.

Inside Job (Ula Lucińska / Michał Knychaus)

Ula Lucińska (ur. 1992)
i Michał Knychaus (ur. 1987) pracują
razem jako duet artystyczny Inside Job.
Interesują ich procesy konstruowania
tożsamości (w tym również tożsamości
miejsc), w kontekście dynamicznych
zmian takich, jak: kryzys klimatyczny,
technologiczne przyspieszenie, polityczna
radyzalizacja i rosnące poczucie
niepokoju wobec przyszłości. Wiele z ich
dotychczasowych realizacji odnosi się do
futurystycznych i post-katastroficznych
scenariuszy. Poprzez łączenie doświadczeń
z różnych dziedzin, rozwijają swoją
praktykę nie tylko w polu sztuk wizualnych
ale również prowadząc aktywny *research*.
Prezentowali swoje prace podczas
rezydencji artystycznych (FUTURA
Center for Contemporary Art, Praga,
Czechy; Residency Gurzelen, Biel/ Bienne,
Szwajcaria; TestDrive w DriveDrive,
Nikozja, Cypr; Kulturfabrik, Burgrdorf,
Szwajcaria), w trakcie wystaw
indywidualnych (np. CAVE, Wrocław;
Pawilon, Poznań; :SKALA, Poznań; 9/10,
Poznań; Hot Wheels Projects, Ateny,
Grecja) oraz kolektywnych (np. *Body.*
Gaze. Power. A Cultural History of the
Bath, Kunsthalle Baden-Baden, Niemcy;
Cała Polska, BWA Wrocław, TRAFO
– Trafostacja Sztuki, Szczecin; *Śmierć*
Człowieka, Warsaw Gallery Weekend,
Warszawa; WallRiss, Fribourg, Szwajcaria;
Sattlekammer, Berno, Szwajcaria; Athens
Digital Arts Festival 2018, Ateny, Grecja;
DuflonRacz, Berno, Szwajcaria; Ostrale
Biennale of Contemporary Arts, Drezno,
Niemcy; Musrara Mix Festival, Jerozolima,
Izrael).

Aktualne strategie *site-specific* wobec przestrzeni galeryjno-instytucjonalnych

Czekając w długiej kolejce do wejścia na performance Marii Metsalu w jednej z sal Centrum Współczesnych Sztuk Scenicznych Arsenic w Lozannie, trudno było sobie wyobrazić, że wraz z jego rozpoczęciem zapomnimy, gdzie tak naprawdę się znajdujemy¹. Otaczający tłum nachalnie modnych widzów dawał o sobie znać na tyle silnie, że podważenie jego obecności wydawało się wręcz niemożliwe. Kiedy otworzyły się drzwi, a sprawdzający bilety wpuścili oczekujących do środka, sytuacja uległa znaczącej zmianie. Pierwszą zauważalną ingerencją było wypełnienie przestrzeni białym, gęstym dymem, w którym trudno było zauważyć architektoniczne niuanse miejsca. Agresywne stroboskopowe światło, co pewien czas atakujące widzów, związane było z jednoczesną stopniową kondensacją chmury. Towarzysząca całości ścieżka dźwiękowa potęgowała wrażenie zatracenia kontaktu z fizycznym miejscem – tym związanym z konkretnym budynkiem i jego funkcją. Obszar rzeczywistej przestrzeni został zastąpiony przez fluktuujące, wirtualne terytorium, które celowo odcinało się od swojego pierwowzoru, wywołując u widzów poczucie dys-lokacji².

Preparowanie takiego typu przestrzeni i jej doświadczania bliskie jest tradycji mistycznej, w której kadzidlany, gęsty dym powodować miał odcięcie uczestników rytuału od konkretnej rzeczywistości i przeniesienie ich w strefę pomiędzy³. Dopiero w niej samo doświadczenie jest ważniejsze niż

» 1 Performance zrealizowany w ramach festiwalu sztuk performatywnych *Les Urbaines* w Lozannie, grudzień 2018. Program: <http://www.urbaines.ch/program/5bd6f579661bcb0004065bcd-sunday> [dostęp: 20.09.2019].

» 2 „Dys-lokację” rozumiejąc tu jako przemieszczenie we wspomnianą wcześniej wirtualną, niedookreśloną strefę.

» 3 Takie obrzędy przejścia opisuje m.in. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne. Narodziny mistyczne*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.

racjonalny związek ciała z miejscem. Wydaje się, że taką strategię przyjęła właśnie Metsalu (zarówno przenosząc się jako performerka w niemalże transowo-opętańczy taniec, jak i sytuując widzów w tej nieokreślonej przestrzeni).

James Bridle, analizując uwikłanie pojęcia „chmury” we współczesnym świecie nowych technologii, podkreśla ponadto jej polityczny charakter⁴. Chmura w takim rozumieniu implikuje sytuację wspomnianego powyżej „odcięcia”. Bridle posługuje się znanym przykładem exodusu Izraelitów, otoczonych i ochraniających przez mistyczny dym w czasie wędrówki. Utożsamia wyjście z Egiptu z decyzją porzucenia „oswojonego” na rzecz „nieznanego”, ale wyobrażanego jako tożsame z wolnością. Chmura dymu wytworzyła dookoła Izraelitów swoiste „nie-miejsce”, przestrzeń liminalną, dedykowaną doświadczeniu i transformacji⁵.

Polityczny charakter opuszczenia znanych terytoriów podkreśla ponadto kuratorski i badawczy zespół: Lietje Bauwens, Wouter De Raeve i Alice Haddad. Używają oni, zapożyczanego od Armena Avanessian, przedrostka „kseno-” do określenia nowych ścieżek wyznaczania przestrzeni oraz budowania praktyki zdolnej do spekulacji na temat przyszłości. Kolektyw badaczy nie tylko widzi w nich polityczny potencjał, ale wręcz postuluje konieczność ich konstruowania i dyskusowania: „W dobie wszechogarniającej złożoności i globalnych niepokojów doświadczamy obecnie poczucia dezorientacji i nieufności wobec wielkich narracji. W sferze przestrzennej często poszukuje się lepszych warunków w miejscach, które obejmują nostalgiczny odwrót w kierunku tego, co namacalne, lokalne i szczególne. Jednak w obliczu uporczywych impasów – od katastrof ekologicznych do polityki surowości i wykluczenia – nasz obecny zakres poznawczy i sensoryczny wydaje się niewystarczający; potrzebna jest reorientacja, która odchodzi od «tego, co jest» w kierunku «tego, co mogłoby być», aby spekulować o nowych konstrukcjach, które mogą funkcjonować jako horyzont zbiorowy”⁶. Chociaż Bauwens, De Raeve oraz Haddad interesuje przede wszystkim poszukiwanie nowych form architektonicznych (ksenoarchitektury), to podkreślają oni rolę operowania hipotetycznymi narracjami i kreowania przestrzeni nieskrępowanego, swobodnego przepływu myśli, stojąc w opozycji do systemów kontrolowanej racjonalności.

» 4 J. Bridle, *New Dark Age. Technology and the End of the Future*, Verso, London 2018, loc. 152 (wersja e-book).

» 5 *Ibidem*.

» 6 *Perhaps it is high time for a xeno-architecture (of knowing) to match*, <http://www.perhapsitishightimeforaxenoarchitecturetomatch.org> [dostęp z dnia 21.04.2020], por. L. Bauwens, *Accounting for Xeno. (How) Can Speculative Knowledge Productions Actually Produce New Knowledges?*, [w:] *The Future of the New. Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, red. T. Lijster, Valiz, Amsterdam 2018, s. 100-110.

Dys-lokacja, wywoływana chociażby tak, jak we wspomnianym wyżej performansie, poprzez preparowanie szczególnego rodzaju przestrzeni, a także fizyczne przemieszczanie się, to coraz częstsze strategie artystyczne będące wyrazem określonego światopoglądu, silnie kontestującego zastaną rzeczywistość. Nie jest to oczywiście nowa tendencja, ale biorąc pod uwagę, że szczególny zwrot ku re-lokacji wiąże się z „mediacją kulturowych szerszych, społecznych, ekonomicznych i politycznych procesów organizujących życie”⁷, obecny wymiar takich działań stanowi znaczący update dotychczasowego rozumienia pojęcia *site-specific*. Ta aktualizacja przewiduje już nie tyle wejście w dialog z zastanym, ale również krytykę systemu, w którym zastane jest rozpoznawane. Odczytanie miejsca poza dominującą narracją jest przede wszystkim krytyką władzy, i to tej władzy, która formy istnienia miejsc osadza w autorytarnych kontekstach.



Il. 1.

Young Boy Dancing Group i Dan Bodan, *Fortress Europe*, 2018
dla „Novembre Magazine”, 2018, kadr wideo, dzięki uprzejmości artystów

Opisywane niżej działania artystyczne naprowadzają na wątek definiowania szczególnego rodzaju „nie-miejsca”, będącego wyrazem opisanej wyżej tendencji. Te „nie-miejsca” stanowią więc ucieczkę i poszukiwanie takich lokalizacji, które są wyzwaniem – zarówno dla samych artystów, jak i widzów. W tym sensie docenione zostają również działania temporalne,

» 7 M. Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, The MIT Press, London, s. 3, [za:] E. Urwanowicz-Rojecka, *Od sztuki site-specific po sztukę partycypacyjną. Sztuka zaangażowana – wybrane współczesne teorie i praktyki artystyczne*, [w:] *Pogranicze. Studia Społeczne*. Tom XXVI, red. K. Niziołek, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2015, s. 32-33.

skupione na konkretnym momencie i sytuacji, będące swego rodzaju spekulatywną grą – pomiędzy widzami, dziełami sztuki i artystami.



Il. 2.

Young Boy Dancing Group i Dan Bodan, *Fortress Europe*, 2018 dla „Novembre Magazine”, 2018, kadr wideo, dzięki uprzejmości artystów

Wypełnienie przestrzeni galeryjnych dymem nie jest jedyną formą operowania kategorią dys-lokacji. Przykładem zastosowania różnych form przekraczania architektonicznych założeń konkretnej przestrzeni mogą być wybrane prace zrealizowane w ramach 13. Bałtyckiego Triennale, w 2018 r. w Wilnie. Na szczególną uwagę zasługują w tym kontekście instalacje Laure Prouvost i Dory Budor. Pierwsza z artystek, w swojej multisensorycznej pracy *A Way To Leak, Lick, Leek*, skupia się na projektowaniu emocjonalnych połączeń pomiędzy odległymi rzeczywistościami. Wytworzony przez nią environment dźwięków, obrazów, światła oraz unoszącego się, gęstego dymu, przenosi odbiorców w opisywaną wyżej liminalną przestrzeń. Dora Budor centrum swojej instalacji (*The Preserving Machine*) umiejscawia „poza”, a jednocześnie „wewnątrz” budynku Wileńskiego Centrum Sztuki Współczesnej. Zgromadzone przez nią gruzy (ruiny) poprzedniej wystawy, pokryte sztucznie wytworzonym pyłem, tworzą apokaliptyczną, zamkniętą dla widzów scenerię na zazwyczaj dostępnym dla odwiedzających dziedzińcu. Oglądając to wyizolowane środowisko przez pokryte pomarańczowym filtrem szyby, można zauważyć jego jedyne „mieszkańca”, robotycznego ptaszka – pełnomocnika ginącej natury.

Podobnie jak Dora Budor, która eksploruje domniemane krajobrazy przyszłości – właściwie przenosząc się nie tylko w wirtualne miejsce, ale też wirtualny czas – posługiwanie się takim postapokaliptycznym krajo-

brazem i zarazem jego wytwarzanie bliskie jest również performerkom i performerom Young Boys Dancing Group. W pracy wideo *Fortress Europe* zrealizowanej dla „Novembre Magazine” (gdzie również performuje Maria Metsalu), jako widzowie zostajemy przeniesieni na trudne do zlokalizowania wydmy. Widok horyzontu, pozbawiony materialnych śladów ludzkiej architektury, nie zdradza żadnej geograficznej przynależności, mimo że tytuł odnosi się do aktualnych postaw wobec imigracji i prowadzenia polityki fortyfikacji granic. Występujący performerzy wydają się budzić w odległej rzeczywistości. Pokracznie poruszające się postaci poszukują nowych choreografii ciała, a ich postkatastroficzna powierzchowność kontrastuje ze spokojem otaczającego pejzażu. Wydaje się, że ich obecność jest nie-na-miejscu/ nieupoważniona, podczas gdy tak naprawdę poszukuje nowego, post-ludzkiego formatu współegzystencji w tej beczasowej panoramie.



II. 3.

Gregory Blunt i Emmy Skensved, *DEEPSK.IN/DRK_NRG.HTML*, 2015 dla BluntxSkensved
DEEP SKIN, 2015, dzięki uprzejmości artystów oraz BluntxSkensved, fot. Gregory Blunt

Poruszając wątki eksploracji miejsc oraz scenariuszy postkatastroficznych, warto przywołać słowa Natalyii Serkovej, która w swoim tekście *Gazing at the Catastrophe* konkluduje: „przetrawianie katastrofy oznacza pozbycie się wszystkiego co może wskazywać na to, że jesteś spokrew-

niony z czymkolwiek, co ludzkie”⁸. Można odnieść wrażenie, że te słowa odzwierciedlają decyzje choreograficzne i lokacyjne artystek i artystów YBDG. Zdecydowane odcięcie od wszystkiego, co może wiązać się z człowiekiem i jego kulturowo-cywilizacyjną spuścizną, ma stanowić o przetrwaniu w zmieniającym się środowisku. Taka próba transgresji czy taka właśnie forma refleksji obrazuje być może jeden z motywów, celów artystów podejmujących tego typu działania.

Dokumentacja działania dystrybuowana jedynie kanałami internetowymi stanowić może dla oglądających wycinek doświadczenia przynależnego tym, którzy opuścili strefę komfortu – przekroczyli narzuconą granicę. Formuła internetowej dystrybucji obrazu nie jest jednak wykluczająca: „[...] nie chodzi tu o zaniedbanie kilkusetosobowej publiczności, która może zobaczyć dzieło sztuki w prawdziwym życiu, na rzecz wielu setek tysięcy widzów online, którzy będą mogli zobaczyć jedynie jego cyfrową manifestację. Mówimy raczej o faktycznej transformacji samej logiki produkcji i upowszechniania sztuki, która nie może już dłużej trzymać się wcześniejszych form jej prezentacji, pozostając jednocześnie niewrażliwą na bieżące zmiany”⁹. Przemieszczenie w odległe terytoria i udostępnienie działania – performansu czy wystawy – jedynie za pośrednictwem internetowej dokumentacji jest odpowiedzią na formułę „zaktywizowanego myślenia, która traktuje odbiorcę jako sprawczy, niezależnie myślący [w tym wypadku przede wszystkim odczuwający – UL; MK] podmiot”, którą proponuje Claire Bishop, badająca napięcia między działaniami społecznymi i artystycznymi¹⁰. Sama dokumentacja jest nie tyle rzetelną relacją z działania, które w swojej pierwotnej formie dostępne było jedynie artyście, co stanowi pole kreacji i wpływu na samą recepcję odbiorców. W dobie bezmyślnego „scrollowania” – totalnej konsumpcji tysięcy obrazów dziennie – jest to rzucenie wyzwania/dialogu pomiędzy artystą i jego zdalnymi, niezliczonymi (potencjalnie) widzami.

Ta nowa forma zapośredniczonego uczestnictwa paradoksalnie doprowadza również samych użytkowników do powrotu w miejsca rzeczywiste – tam, gdzie wspomniany wcześniej „iluzoryczny” dym schodzi na ziemię. Takim przykładem jest sytuacja, która miała miejsce podczas wystawy zorganizowanej w hotelu Bushwick na Brooklinie w Nowym Jorku przez grupę kuratorską Hotel Art. Dokumentacja prac zainstalowanych w wynajętym na godziny pokoju przyciągnęła realną publikę, która po

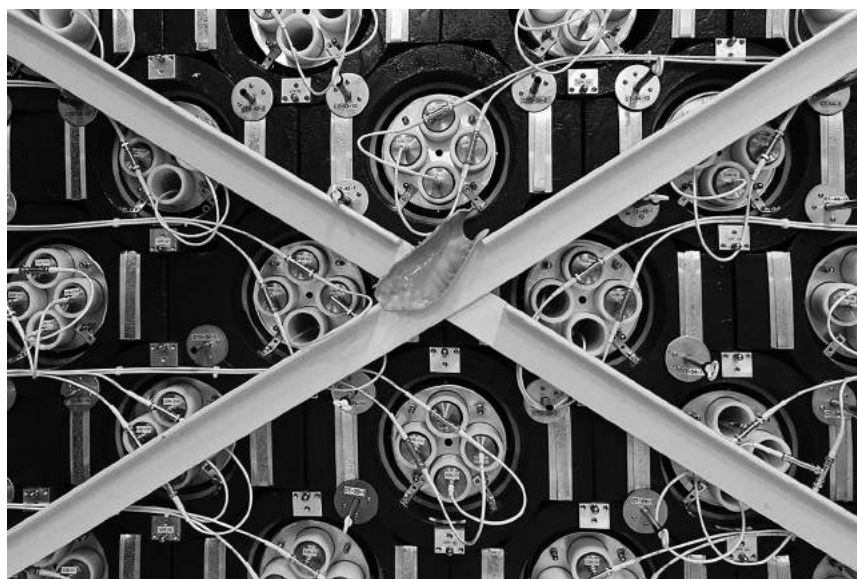
» 8 N. Serkova, *Gazing at the Catastrophe: Monia Ben Hamouda and Michele Gabriele at OJ, Istanbul*, <https://www.ofluxo.net/gazing-at-the-catastrophe-monia-ben-hamouda-and-michele-gabriele-at-oj-istanbul-by-natalya-serkova/> [dostęp: 21.09.2019].

» 9 N. Serkova, *Gallery Fiction. Towards the new technology of art dissemination*. <https://www.ofluxo.net/gallery-fiction-by-natalya-serkova/> [dostęp: 21.09.2019].

» 10 [za:] E. Urwanowicz-Rojceka, *Od sztuki site-specific...*, op. cit., s. 42.

publikacji zdjęć zaczęła przychodzić do motelu i pytać o możliwość zobaczenia ekspozycji. Ta jednak zniknęła wraz z ostatnią opłaconą godziną.

W takim wypadku, tym, co wyłania się zza dekonstruującej instytucję mgły, jest przestrzeń realna, ale nieoczywista – odmieniona przez zupełnie nowy, oparty na mediacji kontekst. W tej niezwerbalizowanej wspólnocie realizowana jest wobec tego funkcja redefiniowania kategorii społeczno-kulturowych i próba zmierzenia się z problemami współczesności. Paul Barsch w taki sposób opisuje główne założenia prowadzonej przez niego i Tillmana Horniga platformy New Scenario: „[chcielibyśmy] uwolnić się od tej nudy i eksperymentować z innymi formami prezentacji sztuki, a także w jakiś sposób zwiększyć trudność i długość percepcji zarówno na poziomie prezentacyjnym, jak i dokumentalnym, tworząc coś, co jest w stanie się wyróżnić i jednocześnie ma zdolność do przełamywania rutyny «scrollowania». (...) staramy się unikać nawyku automatyzacji”¹¹.



Il. 4.

Pakui Hardware, *Lost Heritage*, 2015 dla BluntxSkensved DEEP SKIN, 2015, dzięki uprzejmości artystów oraz BluntxSkensved, fot. Gregory Blunt

New Scenario to internetowa platforma przeznaczona do prezentacji dokumentacji wystaw, które odbywają się poza przestrzeniami galerii. Z metodologicznego punktu widzenia, ta nowa forma prezentacji i doku-

» 11 Paul Barsch and Tilman Hornig in Conversation with Vitaly Bezpалov and Natalya Serkova, http://tzvetnik.online/portfolio_page/paul-barsch-tilman-hornig-sonversation/ [dostęp: 21.09.2019].

mentacji ma na celu podważenie zasadności działania instytucji, ale także postuluje sytuację, w której artysta dysponuje niezliczonymi możliwościami prezentacyjnymi – a co za tym idzie, posiada wolność budowania nowych kontekstów. Takie sytuacje dają możliwość uznania otoczenia – uchwyconego nawet przez chwilowe interwencje w konkretnych miejscach (trudnych do zobaczenia/zdobycia itd.) – za immanentną część pracy, a tym samym rozszerzenie jej samej o wartość tego, co do tej pory stanowiło tło (biała ściana). Twórcy New Scenario dodają: „uważamy, że dzieła sztuki muszą poruszać się w różnych kontekstach, aby w pełni wykorzystać swój [dzieła] i ich [kontekstów] potencjał oraz znaczenie. Neutralna biała ściana zapewnia tylko jedno, konkretne odczytanie, raczej sterylne i hermetyczne. Ta sama praca jest oglądana i (prawdopodobnie) odczytywana inaczej, jeśli jest pokazywana w innej lub w więcej niż jednej oprawie”¹².



Il. 5.

TROI OI (Nhu Duong & Sung Tieu), bez tytułu, 2015 dla BluntxSkensved DEEP SKIN, 2015, dzięki uprzejmości artystów oraz BluntxSkensved, fot. Gregory Blunt

Śladami Paula Barscha i Tilmanna Horniga podąża aktualnie wielu młodych twórców i kuratorów inicjujących podobne projekty. Do takich zaliczyć można z pewnością działania Gregory’ego Blunta i Emmy Sken-sved. Spośród ich realizacji najbardziej zaskakująca wydaje się wystawa *Deep Skin*, zorganizowana w Laboratorium Cząstek Stałych, 2100 metrów

pod ziemią, w Północnym Ontario w Kanadzie. Ta trwająca prawie przez rok wydarzenie określane jest jako najgłębsza podziemna wystawa sztuki w historii.



Il. 6.

BB5000, *True To You When I Punch You*, 2016 dla New Scenario BODY HOLES, 2015, dzięki uprzejmości artystów oraz New Scenario, fot. New Scenario

Ekstremalne podziemne położenie laboratorium w kopalni niklu Creighton (druga najgłębsza kopalnia na świecie poza Afryką Południową) jest tak usytuowane, aby chronić wrażliwe eksperymenty przed promieniowaniem kosmicznym i promieniowaniem tła, niezbędnym do badania cząstek subatomowych, takich jak neutrina. (...) Dostęp do laboratorium jest możliwy przez windę kopalni, z której należy przejść 1,8-kilometrową sztolnią (jaskinia górnicza), aby dotrzeć do laboratorium. Natryski powietrza, nakrycia głowy i kombinezony laboratoryjne są obowiązkowe przed wejściem do pomieszczenia. Niektóre wystawiane prace były pakowane próżniowo w celu zapewnienia zgodności z rygorystycznymi protokołami bezpieczeństwa i czystości SNOlab¹³.

» 13 Grégoire Blunt, Emmy Skensved, *Deep Skin*, <http://deepsk.in/about.html> [dostęp: 21.09.2019].

Z powyższych względów dokumentacja wykonana przez kuratorski duet była dostępna jedynie za pośrednictwem internetu. Na zdjęciach widać, jak subtelne interwencje, obiekty i znalezione, ale wyrwane z pierwotnego kontekstu *ready-made*, wchodzą w relacje z maszynami, licznikami i pozostałym laboratoryjnym sprzętem. Całość buduje scenerię rodem z gry *Half-Life*, gdzie na skutek naukowych eksperymentów zostały otwarte przejścia do innego wymiaru, z którego przybyły wrogie ludziom istoty. Wizualna strona dokumentacji zgrabnie balansuje na znanych z kina i gier kliszach, potęgując napięcie i obecność w teoriach spiskowych niewiarę w moralność władzy.



Il. 7.

Pakui Hardware, *Eurectasy*, 2015 dla New Scenario BODY HOLES, 2015, dzięki uprzejmości artystów oraz New Scenario, fot. New Scenario

Podobny mechanizm jest obecny również w jednym z najnowszych projektów Blunta *A Night in Alexander*. Zainstalowane w jednej z gejowskich łaźni, zlokalizowanej w ateńskiej dzielnicy Gazi, prace budują zaskakującą, mroczną atmosferę. Osobliwe wrażenie tworzy się w wyniku zestawienia konkretnych dzieł z określonym miejscem. Tym, co powstaje, jest wartość dodana – zupełnie nowa rzeczywistość, która nie ma już nic wspólnego z łaźnią ani z samymi pracami percypowanymi samodzielnie. W wyniku połączenia tych części składowych powstaje opowieść o odległym i post-gotyckim świecie, w którym wartości klasyczne mieszają się

z brutalnym obyczajem. Jako odbiorcy nie wiemy, co stanowi wynik zręcznej manipulacji zdjęciami, a co faktycznie zaistniało w przestrzeni.

Poza wystawami, które w kreatywny sposób przysposabiają miejsca stanowiące wytwór człowieka, osobnym trendem jest odwiedzanie i planowanie ekspozycji w lokacjach przyrodniczych (jak m.in. opisywane wideo YBDG). Te z kolei są często trudno dostępne ze względu na warunki pogodowe, położenie z dala od miejskich ośrodków czy inne stałe bądź zmienne czynniki niezależne od artystów. Można założyć, że te środowiskowe eksploracje stanowią również swego rodzaju „wędrowki” w miejsca, gdzie wciąż dominuje natura, a które wkrótce mogą okazać się niedostępne ze względu na nieuniknioną ingerencję człowieka, w tym przyspieszające zmiany klimatyczne.

W lutym 2018 r. kolektyw kuratorów zorganizował wystawę na zamarzniętym jeziorze znajdującym się 30 km na południe od Sztokholmu. *UTTRAN* to tytuł ekspozycji, na której 25 artystów wystawiło się na tymczasowo skutej lodem powierzchni. Ich prace nie były tylko i wyłącznie wyniesionymi ze studiów obiektami – stanowiły raczej zręczną interwencję w zastany krajobraz. „Kiedy jezioro zamarza, zmienia się sceneria, a niedostępna wcześniej część krajobrazu twardnieje, przekształcając się w przestrzeń publiczną. Spokojne fale letniego jeziora zamieniają się w ruchliwy i często odwiedzany pejzaż, (...) a cisza nocy pozwala usłyszeć długie rezonansowe krzyki lodu”¹⁴.

Eksploracyjna strategia zyskuje rzesze zwolenników, ujawniając swój awangardowy charakter. Pojedynczy twórcy łączą się w międzynarodowe grupy, które wspólnymi siłami starają się dotrzeć do coraz trudniejszych i bardziej niezwykłych lokacji. Temporalność wystaw i cyrkulacja powstałych na ich podstawie dokumentacji zaczyna przybierać formę wyraźnej tendencji, która póki co, i w większości przypadków, wydaje się trzymać z dala od kapitalistycznego rynku. W jednym z wywiadów na portalu „O-Fluxo” twórcy nomadycznej galerii Sydney z Australii (m.in. odpowiedzialni za zorganizowanie wystawy na oceanicznych klifach) podkreślają, że środki na produkcję zdobywają podejmując się prac niezwiązanych bezpośrednio z organizowaniem wystaw¹⁵. Podobne stanowisko reprezentują twórcy PANE Projects, którzy przyznali, że nigdy nie korzystali z finansowej pomocy sponsorów¹⁶.

» 14 'UTTRAN' – Group show at the Uttran lake in Rönninge, Stockholm, <https://www.ofluxo.net/uttran-group-show-at-the-uttran-lake-in-ronninge-stockholm/?fbclid=IwAR3uW5sCc7dq5Vi-anB4GmOncuPmSGoOldckNaHu7vIXsKD3H7mmNXVKbu0> [dostęp: 21.09.2019].

» 15 Conor O'Shea (Sydney), *Un/Certain Space: A series of Interviews about Online Art Residencies (Pt. 1: Hotel Art and Sydney)*, <https://www.ofluxo.net/uncertain-space-pt-1-hotel-art-and-sydney/> [dostęp: 21.09.2019].

» 16 Lucia Leuci (PANE Project), *Un/Certain Space: A series of Interviews about Online Art Residencies. (Pt.2: PANE Project and Konstanet)*, <http://www.ofluxo.net/uncertain-space-pt-2-pane-project-and-konstanet/> [dostęp: 21.09.2019].

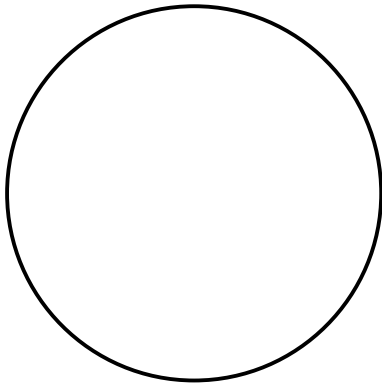
Nie chodzi jednak o to, aby przypisywać powyżej wymienionym działaniom moc dokonywania politycznego czy ideologicznego zwrotu. Wiele z nich opiera się bowiem na poszukiwaniu nieznanych bądź niedostępnych dotąd przestrzeni, tworzących w towarzystwie pracy czy performance'u po prostu atrakcyjne wizualnie, hybrydyczne krajobrazy. Łączą one przedmioty użyteczności publicznej czy elementy zagrożonej natury z nierzadko spontanicznymi interwencjami. Taka tendencja stanowi jednak swego rodzaju *gedankenexperiment* – zagadkę, hipotetyczny scenariusz, otwierający możliwości ciągłego przemieszczania definicji obcowania z otaczającym nas środowiskiem, które – jak chyba jeszcze nigdy – podlega stosunkom władzy. Pytaniem pozostaje jednak, czy w perspektywie poszukiwania nowych form uczestnictwa pęd ku innowacyjności i progresywności strategii artystycznych staje w kontrze, czy w służbie świata, który przyspiesza i zmienia się poprzez sprzymierzone siły globalizacji, digitalizacji i utowarowienia. ●

Michał Knychaus

 <https://orcid.org/0000-0002-3392-132X>

Ula Lucińska

 <https://orcid.org/0000-0002-3535-7814>



Kamil Lipiński

Doktor nauk humanistycznych
w zakresie filozofii. Alma Mater UAM
w Poznaniu. Zdobywca drugiego miejsca
na najlepszy esej w języku angielskim
przyznawany przez Postcolonial Studies
Association. Zajmuje się metodologią
sztuk wizualnych ze szczególnym
uwzględnieniem dyskursów przestrzeni.

Migracje obrazu i obecność kinowej iluzji w przestrzeniach kultury artystycznej

Począwszy od lat 90. XX wieku w dzisiejszym pejzażu estetycznym dokonuje się wyraźna zmiana, niekiedy wspominana w latach wcześniejszych w nawiązaniu do *expanded cinema*, o której można współcześnie mówić w kategoriach „migracji z czarnej sali w stronę muzeum”¹. Nie jest to rzecz odosobniona w sztuce współczesnej, ponieważ wędrówki sztuk, zwłaszcza obrazowych, wydają się być na porządku codziennym. Nie zawsze jednak stanowią główny przedmiot refleksji, częstokroć zaś są traktowane jako swoiste rozwinięcie nurtu w danej epoce, do niedawna o znaczeniu marginalnym.

Warto tu zwrócić baczną uwagę na migracje obrazu na wystawach, dokonujące się poprzez łączenie dyspozytywów lub ich konfrontację (*querelle des dispositifs*), jak pisał Raymond Bellour². Ich celem jest częstokroć rewaloryzacja światopoglądowa „ruchomych obrazów” oparta na legitymizacji zestawień, powstających w wyniku powiązania dwóch porządków wywodzących się z odmiennych rejestrów społecznych, odpowiednio masowej iluzji (*Massenbetrug*) i elitarnej iluzji sztuki (*Illudierung*)³. Jednym z owoców tego napięcia w muzeach jest kształtowanie aranżacji audiowizualnej opartej na zestawieniach, często przeciwstawnych sobie, aby prowokować to, co Bellour nazywa „estetyką konfuzji”⁴. Teoretycy sztuki i filmu

» 1 D. Zabunyan, *Dispersion du cinéma et extension du domaine filmique*, „Art Press” (Cinéma contemporains) 2011, nr (2) 21, s. 62.

» 2 Zob. R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L. Paris 2012.

» 3 Odwołuję się do podziału wprowadzonego przez Gertrud Koch. Zob. G. Koch, *Die Wiederkehr der Illusion. Der Film und die Kunst der Gegenwart*, Suhrkamp Verlag Berlin, Berlin 2016.

» 4 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 155.

zaznaczają, iż obecność kina w muzeum jest procesem dwustopniowym, polegającym z jednej strony na poszukiwaniu nowych terytoriów projekcji dla filmu, z drugiej na instytucjonalizacji filmu przez sztukę współczesną⁵. Nie wystarcza już tylko i wyłącznie ograniczenie badania medium w jednej przestrzeni, lecz rodzi się konieczność jego ujęcia w szerszym kontekście, gdzie nieodzowną dyrektywą jest wyszukiwanie paraleli między poszczególnymi „porządkami widzenia”. W opinii Jacquesa Rancière’a dochodzi w tym przypadku do „zmiany statusu przestrzeni”⁶. Oznacza to, iż kino jawi się jako „to-co-zajmuje-miejsce-malarstwa” (*ce-qui-prend-la-place-de-la-peinture*), a co się z tym wiąże przyczynia się do redefinicji sztuki nowoczesnej⁷. Dlatego jako „ambivalentna sztuka” przyczynia się zarówno do redefinicji kinematografii, jak i kultury artystycznej poprzez „mutację przestrzeni” (*mutation des espaces*) w wyniku połączenia przestrzeni kinowych i artystycznych, skierowanych w stronę awangardowej „redystrybucji korespondencji sztuk”⁸. Jacques Aumont, odwołując się do specyfiki rozwoju kina eksperymentalnego lub instalacji wideo lat 70. pisał, iż „nowe terytorium” ruchomego obrazu „wpisało się bardzo mocno w wiele miejsc lub manifestacji sztuki współczesnej”⁹. W tym przypadku można zauważyć, że kino artystyczne jest „coraz bardziej poszerzone” – powiada Bellour – ponieważ „nie tylko wyemigrowało w swoich obrazach, lecz również w swoich urządzeniach (w swoich miejscach, sposobach bycia, w swoich użyciach)”¹⁰.

Omawiając ten kontekst przemian Francesco Casetti zauważał, że „relokacja” kina oznacza jakikolwiek proces, w którym kino „transmigruje” z jednego miejsca w drugie. W jego przekonaniu zachodzi „przemieszczenie skierowane w stronę zdobywania całkowicie nowej sfery – fizycznej, egzystencjalnej, technologicznej, w której możemy ponownie żyć [...], mogąc znaleźć nowe możliwości i nowe wymiary”¹¹. W tym świetle relokacja implikuje w równej mierze „trwanie, jak i transformację: wydarzenia lub propozycję sytuacji i inne funkcje, jakie się wyłaniają”¹² poprzez związek z „symbolicznymi procesami implikującymi ruch, transfer, restrukturowanie lub poszerzenia pola”¹³. Aby uchwycić charakterystykę tych prze-

» 5 Ch. Blümlinger, *Kunst und Kino: komparatistisch im Gespräch mit Raymond Bellour und Gertrud Koch*, „Texte zur Kunst” 2001, nr 43, s. 87-92.

» 6 J. Rancière, *Le cinéma, dans la 'fin de art*, „Cahiers du cinéma” 2000, nr 12, s. 51.

» 7 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 40.

» 8 *Ibidem*.

» 9 P. Dubois, *La question vidéo: entre cinéma et art contemporain*, Yellow Now-Coté Cinema, Crisnée 2012, s. 268.

» 10 *Ibidem*, s. 24.

» 11 F. Casetti, *The Last Supper in Piazza della Scala*, „Cinéma & Cie” 2008, nr 11, s. 9.

» 12 *Ibidem*.

» 13 *Ibidem*.

obrażeń Fredric Jameson pisał, iż „uprzestrzennienie odbywa się tutaj we wzajemnej relacji i mediacji między rozmaitymi mediami przestrzennymi – na przykład między dysponującym formalną potęgą wideo a filmem, albo między fotografią a malarstwem. Możemy tu w istocie mówić o procesie mediatyzowania sztuk pięknych”¹⁴. Do najważniejszych wyrazów tego uprzestrzennienia należy poszerzona narracja estetyczna, obejmująca: „praktyki sztuki in situ, przejście filmu do uprzestrzennionych form instalacji muzealnych, [...] zmierzające w tym samym kierunku: chodzi o odszczególnienie (*despecification*) narzędzi, materiałów oraz założeń właściwych różnym sztukom, a także konwergencję między ideą a praktyką sztuki, która ma być sposobem zajmowania miejsca, gdzie ustala się relacje między ciałami, obrazami, przestrzeniami oraz czasami”¹⁵.

Nawiązując do tych spostrzeżeń Jacques Rancière zwraca uwagę na wyłonienie się nowoczesnych aranżacji opartych na „przemieszczeniu widzialności”, wiązanych z daleko posuniętym zanikaniem autonomicznej przestrzeni dla przedstawień artystycznych. Dla dowartościowania ruchomego obrazu w przestrzeniach aranżacji znamieną jest próba uchwycenia, jak „kino i sztuka współczesna wspólnie weszły w nowy wzajemny związek, przez który jeden wpływa na drugi”¹⁶. Wzajemne związki obu form ekspresji odzwierciedlają próbę mariażu kina ze sztuką współczesną, opartą na zatarciu granic osadzonych w tradycji Muzeum Wyobraźni André Malraux, gdzie zaczynają funkcjonować jako „wyobrażony znaczący (*signifiant imaginaire*)”¹⁷.

U początków kina nieliczni traktowali film jako poważne medium ekspresji, na ogół dezawuowane, ponieważ nie bytowało tu i teraz (*hinc et nunc*). Począwszy od czasów Marcela Duchampa nie jest rzeczą nową, aby myśleć o obiektach artystycznych jako o artefaktach stopniowo znajdujących swoją legitymizację artystyczną w muzeach. Początki kina w muzeum sięgają lat 20. XX wieku, wiążąc się z działalnością artystyczną Waltera Gropiusa i środowiska Bauhausu. Niemniej zazwyczaj kino traktowano jako atrakcję jarmarczną, nie doczekując się istotnego dowartościowania pośród sztuk. Przełom conceptualny wiązał się z kolei z umieszczeniem go „w innej całości tekstualnej [...] nazywane[j] przez semiotyków zmianą ram (*reframing*)”¹⁸. Eksperymentalni filmowcy walczyli o to, żeby trak-

» 14 F. Jameson, *Utopizm po końcu utopii*, [w:] *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. M. Plaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 164.

» 15 J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Kraków 2007, s. 23.

» 16 *Ibidem*.

» 17 B. Le Maître, *Invincible dialogue des ressurrections*, [w:] *Cinema Museum. Le cinéma d'après le cinéma*, Presses Universitaires des Vincennes, Saint-Denis 2011, s. 27. Pierwszy raz pojęcie „Muzeum Wyobraźni” zostało użyte przez Malraux w 1947 roku, niemniej dopiero w 1951 roku zostało przez niego szerzej zdefiniowane.

» 18 M. Bał, *Czytanie sztuki?*, przeł. M. Maryl, „Teksty Drugie” 2012, nr 1/2, s. 40.

tować ich dzieła jako dzieła sztuki. Dobrą ilustracją specyficznego traktowania kina jest historia wystaw Petera Kubelki. W latach 70. uznawano „ruchome obrazy” za eksperyment pokazywany w Centre Pompidou jako osobne wydarzenie wyświetlane jako „jeden film na raz” lub „część złożonego programu służącego jako idea lub sensacja, jaką wywołuje”¹⁹. Temu przechodzeniu kina w ramy sztuki towarzyszyło pragnienie realizacji kina poszerzonego, charakteryzujące się estetyczną transgresją i tendencją do „przekroczenia granic instytucjonalizowanych pomiędzy sztukami”, związaną ze zniesieniem „jedności praktyk artystycznych i ożywieniem utopii sztuki totalnej”²⁰.

Nie bez racji George Dickie sugerował, iż już od dawna mamy do czynienia z kreacją artefaktów przeznaczonych do wystawienia w muzeum, wyłaniających się jako „obiekt dotknięty przez człowieka”, tam gdzie „jedna lub wiele osób działających w imieniu instytucji społecznej (świata sztuki) potwierdzili status kandydata do uznania”²¹. Można zaryzykować stwierdzenie, iż przejście „ruchomych obrazów” do muzeum to jest proces oparty na dążeniu do poszukiwania nowych terytoriów projekcji dla filmów funkcjonujących jako „dzieło sztuki w sensie krytyki artystycznej i eseju, ale także w znaczeniu odmiennym instytucji artystycznej”²². Parafrazując, esej lub film eksperymentalny przeniesiony do przestrzeni muzealnej wyłania się jako osobne dzieło, owoc praktyki „wystawiania filmów”²³.

W niektórych przypadkach filmy zasadniczo przeznaczone do ekspozycji w galeriach i muzeach są wyświetlane w kinie, o czym świadczą chociażby dzieła Jamesa Benninga i Pétera Forgácsa. Wyróżnia je szersza tendencja do przekroczenia modernistycznych reżimów sztuk wywodzonych z awangardowych interwencji w analogiczny sposób, jak obiekt gotowy (*ready-made*) został ustawiony w przestrzeniach kultury artystycznych. Tak pojmowane zawłaszczanie elementów z innych kontekstów estetycznych zachodzi poprzez odwrócenie relacji pomiędzy nimi, aby dowartościować je i wskazać potencjalne związki z różnorodnymi środkami ekspresji w duchu Leibnizjańskiego *ars combinatoria*. Jak przekonywał Piotr Piotrowski, „odczytanie nie jest możliwe przez odczytanie ich charakteru, lecz poprzez analizę semiotyczną, rekonstruującą narrację, dyskurs

» 19 *Ibidem*.

» 20 *Ibidem*, s. 46. Zob. D. Noguez, *Le cinéma prend en large*, [w:] *Éloge du cinéma expérimental*, Centre-Pompidou, Paris 1979, s. 170.

» 21 G. Dickie, *Définir l'art*, przeł. C. Harry – Schafer [w:] *Éthétique et Poétique*, red. G. Génette, Seuil, Paris 1992, s. 22.

» 22 J. Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma, Paris 1997, s. 96.

» 23 D. Paini, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, „Cahiers du cinéma” Paris 2002, s. 28.

muzeum pozwala na odsłanianie funkcji ideologicznych, jakie te funkcje pełnią”²⁴. W tym szerokim spektrum przeobrażeń kulturowych można zauważyć wykształcenie się propozycji poznawczej uprzywilejowującej „renowację lub *détournement* problematyki pikturalnej”²⁵.

Począwszy od lat 90. dokonuje się rewaloryzacja postrzegania filmu w obrębie przestrzeni artystycznych wraz ze specyficzną próbą prze-szczepienia pewnych rozwiązań pochodzących z kina poszerzonego, celem przeformułowania kina w nowej formie wystawienniczej. Począwszy od kina eksperymentalnego lub instalacji wideo lat 60. XX wieku²⁶ „nowe terytorium” kina wprowadza w kontekst myślenia wpisany „bardzo mocno w wiele miejsc lub manifestacji sztuki współczesnej”²⁷. Zauważmy, iż wystawienie kina w połowie lat 90. w przestrzeniach muzealnych zaczęto określać śladem Jean-Christophe’a Royaux mianem „kina ekspozycji” (*cinéma d'exposition*), aby dookreślić problem uprzestrzennienia projekcji w muzeum i otwarcia się medium obrazu na publiczność artystyczną. Wzajemna dynamika przenikania sfer filmu i sztuki współczesnej świadczy dobitnie o koegzystencji i heterogeniczności samych form. Obecność obrazów filmowych w muzeum jest wyrazem postrzegania kina w kategoriach „ambiwalentnej sztuki”, oscylującej między ruchem i bezruchem w sytuacji, gdy wchodzi w dialog z innymi formami ekspresji, jednocześnie skutecznie zadając kłam postulatowi śmierci kina jako środka wyrazu. Współcześnie Jacques Rancière wspomina o wyłonieniu się „podwójnej egzystencji” kina w przestrzeniach wizualnych. Odzwierciedla owa koncepcja zawłaszczenia spuścizny kultury masowej przez sztukę świadectwo znoszenia autonomii sztuki. Owa praktyka kuratorska powołuje do istnienia patrymonium wyobraźni i dziedzictwa estetycznego, pozostając jednocześnie „zdolnym mieszać wieki, identyfikować i kombinację akcji i jednostek z nowymi afektami obecności ruchu i światła”²⁸. Powyższy nurt odzwierciedla próbę ożywienia zachowanego dziedzictwa estetycznego. Nie

» 24 *Ibidem*.

» 25 J. Rancière, *Le cinéma, dans la 'fin' de art*, op. cit., s. 50.

» 26 Czołową ilustracją praktyk poszerzonego kina jest *Exploding Plastic Inevitable* Andy’ego Warhola. Obraz ten stanowi zapis multimedialnego *environmentu* Warhola pod tym samym tytułem z udziałem m.in. grupy muzycznej The Velvet Underground i Gerarda Malangi. George Maciunas w 1966 roku przygotował projekt *Expanded Arts Diagram* obejmujący zarówno międzynarodowe ekspozycje, jak i wieloe ekranowe projekcje kina poszerzonego. Ponadto przygotowywał scenografię wizualną do dwóch intermedialnych happeningów Johna Cage’a i zajmował się rejestracją (*The First Musicurus*, 1967) i (*HPSCHD*, 1969). Warto również zaznaczyć, iż *Expanded Cinema Festival* poprzedza publikacja Marshalla McLuhana *Understanding Media* (1964). Większy rozgłos odniosła jednak instalacja *Think* (1964) Charlesa i Raya Eamesów, wystawiona na IBM Pawilonie w Nowym Jorku, złożona z czternastu większych i ośmiu mniejszych ekranów.

» 27 P. Dubois, *La Question vidéo...*, op. cit., s. 268.

» 28 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 40.

bez racji Dominique Païni sugerował, iż „kino stało się dziedzictwem wieku. Każdy film jest też dokumentem, świadectwem, śladem, pamięcią”²⁹.

W rezultacie wykroczenia poza salę kinową ruchomy obraz anektuje zarówno przestrzeń muzealną, jak i wkracza w relacje z innymi formami ekspresji. Thomas Elsaesser trafnie jednak pisał, iż krystalizuje się: „rozdźwięk kształtujący się między kinem i instalacjami wideo, i galerią sztuki [...] Opracowanie słownictwa mówi o intermedialności, hybrydyczności, rozszerzeniu eksplodującego kina [...] wokół bezruchu i ruchu”³⁰. Obrazy powstają zwłaszcza w przejściu, kiedy to przejmują ontologiczną formę, „pomiędzy” i stanowią efekt emanacji projektowanego obrazu, opartej na figuralnym funkcjonowaniu obrazu w przestrzeni. Znamionują je zwłaszcza rama inscenizacji i kontekstualne elementy kina, takie jak lokacja, widownia i właściwość. Raymond Bellour pisał jednak, iż „mogą być wynikiem tak zwanego kryzysu w kinie i problemów sztuki współczesnej, których instalacje są prawdopodobnie najbardziej żywą manifestacją”³¹. Stąd też ta ambiwalentna obecność form filmowych w muzeum budzi specyficzne wrażenie inności³². W tej odsłonie obrazy stają się przedmiotem szeregu estetycznych referencji w przestrzeni instalacji, miejscem hołdu dla swoich następców, i przesiąkają modernistyczną ekspresją. Wspomniane „migracje obrazu” wpisane w przestrzeń nowych kontekstualizacji poszukują nowego języka nowych aranżacji, dając wyraz tendencji nazywanej przez Philippe’a Dubois mianem „efektu kina” w muzeach³³. Owa oscylacja wskazuje szerszą narrację artystyczną, związaną z destabilizacją kontekstów artystycznych. Można odczytywać owo przesunięcie w kategoriach tendencji do ustanowienia „inter/transdyscyplinarnego” projektu związanego z antropologią obrazu³⁴.

Nawiązując do ustaleń Hansa Beltinga poświęconych specyfice obrazu kultowego, Anna Zeidler-Janiszewska podkreślała konieczność poszerzenia pola badawczego o kontekst „użytkowania” obrazów³⁵. Ruchomy obraz staje się przedmiotem artystycznej interwencji poprzez wpisanie go w nową aranżację. W tej przestrzeni migracja obrazów, jako jedna z tendencji w dzisiejszym pejzażu muzealnym, odbiega od kina wiernego mo-

» 29 D. Païni, *Le temps exposé...*, op. cit., s. 26.

» 30 T. Elsaesser, *Truth or Dare: Reality Checks on Indexicality, or the Future of Illusionism*: <https://drive.google.com/file/d/0B8IXGNtIO7xWnJuYkF2d2NINOU/edit?pref=2&pli=1> [dostęp: 20.05.2016].

» 31 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 155.

» 32 Raymond Bellour wręcz mówi o wyłonieniu się terminu „innego kina” na określenie wrażenia inności jako odmiennej formy ontologicznej, której manifestacji upatruje w kryzysie sztuki współczesnej.

» 33 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 40.

» 34 A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonizującym we współczesnej humanistyce. Kilka uwag wstępnych*, „Dyskurs” 2006, nr 4, s. 155.

» 35 *Ibidem*.

dernistycznej ideologii czystości, poprzez ponowne wkomponowanie, tzw. „zmianę ram” (*reframing*), dzięki czemu staje się osobnym dziełem sztuki *par excellence*. Tym samym, jak pisał Raymond Bellour, można wyróżnić dwie postacie kinowej iluzji. Jedno „kino zdefiniowane zgodnie z jego tradycyjnym systemem; drugie «migrujące», którego instalacja to modus artystyczny przenoszący kino do drugiego wymiaru (losowego, deterytorialnego, heterogenicznego)”³⁶.

Przypomnijmy, iż do najważniejszych symptomów przełomu wiążącego z przejściem ruchomych obrazów do muzeów należy zaliczyć organizację kompleksowej wystawy pt. *Passages de l'image* w 1990-1991 roku, kuratorowanej przez Catherine van Assche, Catherine David i Raymonda Belloura w Centre Pompidou, aspirującej do przekroczenia „granic pomiędzy kinem, fotografią, wideo, infografiką cyfrową”³⁷. Powyższa pionierska ekspozycja zainicjowała spojrzenie na aranżacje poświęcone *sensu stricto* obrazowi w nowych formach reprodukcji filmowej i wideo przez czołowe muzeum sztuki współczesnej. Odkrywa ona dzisiejsze spojrzenie na wędrowanie obrazu, zmianę statusu i wariacje, o czym przekonywało wielu intelektualistów w katalogu dotyczącym tej wystawy, w tym zaś Jacques Derrida, poświęcający swój esej pracom wideo Gary’ego Hilla³⁸. Otóż, jak pisał Derrida, myślenie o dekonstrukcji nie może odbywać się bez technicznych protez i ich pamięciowych urządzeń i inskrypcji. Podkreślał on potrzebę nadejścia „aktywnej historii, wnikliwej i nieprzewidywalnej proliferacji” i „innego modelu czytania... bez niszczenia aury nowych dzieł, których kontury są tak trudne do wyznaczenia”, ponieważ określają je „tryby produkcji, «reprezentacji», archiwizowania, reprodukowalności, umożliwiając technice pisania we wszystkich swoich stanach (nagrywania, edytowania, inkrustacji, projekcji, przechowywania, reprodukcji, archiwizacji, i tak dalej, szansę na nową aurę”³⁹. W pismach poświęconych przemianom kuratorskim lat 90. owa pionierska reinwentaryzacja wideo-artu, wyłaniająca się w dialogu pionierskich zestawień filmowych, pozwalała dojść do wniosku, iż „wideo jest esencjalnym instrumentem tego kina ekspozycji ponownie stawiając nowe pytania (kinu, obrazom i sztuce)”⁴⁰.

Ponadto istotne znaczenie w kontekście omawiania problematyki funkcjonowania „ruchomego obrazu” miała wystawa zatytułowana *Projections, les transports de l'image*, zorganizowana w 1997 roku w Le Fre-

» 36 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs...*, op. cit., s. 35.

» 37 D. Païni, *Projections, le transport de l'image*, Hazan-Le Fresnoy-AFAA, Paris 1997, s. 11.

» 38 Zob. J. Derrida, *Videor*, [w:] *Passages de l'image*, red. C. David, R. Bellour, Centre Pompidou, Paris 1990. Korzystam tutaj z przekładu: J. Derrida, *Videor*, przeł. P. Kamuf, [w:] *Resolutions: Contemporary Video Practices*, red. M. Renov, E. Suderburg, University of Minnesota Press, Minneapolis 1996, s. 73-77.

» 39 *Ibidem*, s. 77.

» 40 *Ibidem*, s. 13.

snoy w Tourcoing. Kurator tej wystawy, Dominique Païni, zarysował zagadnienie projekcji w nowych formach i kreacjach, ilustrując fenomenalną specyfikę twórczości świetlnej, pozwalającą „myśleć o wystawie obrazów w ruchu w przestrzeni muzealnej lub w ramach instalacji poza ciemnymi salami i czasem narzuconym przez pokaz”⁴¹. Niniejsze spostrzeżenia nakreślają początki myślenia o projekcji, jako o fenomenie wykreowanym w napięciu między światłem a ciemnością. Owa optyka pozwala uchwycić specyfikę architektury projekcji, postrzeganej w kategoriach „przemieszczenia obrazu z jednego miejsca na drugi. Są to konsekwencje wyobraźniowe i fikcyjne tego doświadczenia”⁴². Jednocześnie ta podwójna artykulacja umożliwia dowartościowanie aranżacji sytuacji świetlnej, aby uchwycić, jak „rekonstrukcja pozwala wyłonić z nich zarówno to, co powtarzalne, jak i unikalne”⁴³. Dwoista natura tych projekcji wyłania się jako ekspresja fizyczna i emocjonalna daleka od anachronizmu, ponieważ pozwala na dowartościowanie samego medium projekcji jako środka wyrazu.

Wyrazistą ilustracją działań świetlnych w przestrzeni galeryjnej jest spektakl wizualny Guya Sherwina zatytułowany *Untitled*, zorganizowany w Poznaniu w 2005 roku w pustej przestrzeni galerii Art Stations w Starym Browarze. Spektakl ten powstał w efekcie projekcji ruchomych obrazów w przestrzeni publicznej. Rozpoczynał się w momencie, gdy w zaciemnionej przestrzeni wprowadzono biały okrąg, tworzony przez wiązkę pulsującego światła, migrującego w przestrzeni horyzontalnie i krążącego wokół własnej osi. Obraz projekcyjny wpisany w przestrzeń widowni tworzył granicę światła, przerywaną celowo lub przypadkowo przez ruch uczestników widowiska. Okrąg był przedmiotem figuralnej dekonstrukcji poprzez gesty widzów wkomponowane w strumień światła. Najczęściej intencjonalny gest zakrywał strumień światła i jednocześnie zmieniał figuralny obraz projekcji. Obraz wyświetlany w projekcji rozgrywającej się w czasie rzeczywistym pozwalał na artykulację figury światła zarówno przez artystę, jak i przez widza, angażując ruchomą projekcję na żywo. Ta koegzystencja obszaru zdarzeń świetlnych była wyrazem strumienia światła i przemieszczającej się projekcji migrującej wśród widzów. Działanie oparte na mechanizmie pętli generowało wrażenie krążenia i powrotu przez lustrzane, fantomowe cienie cyrkulujące w poszerzonej przestrzeni projekcyjnej. Widzowie poprzez współkreowanie obrazu uruchamiali wrażenie deterytorializacji i reterytorializacji w działaniu projekcyjnym. Obrazy te przenikały pomiędzy widzami w potencjalności wrażenia, dając wyraz doświadczeniu percepcji migrującej we wszystkich stronach.

» 41 V. Campan, *Avant-Propos. Imaginaire de la projection*, [w:] *La Projection*, red. idem, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2014, s. 7.

» 42 D. Païni, *Projections...*, op. cit., s. 11.

» 43 *Ibidem*,

W stronę migracji obrazu

Powyższe ustalenia trafnie współbrzmiały ze słowami Gertrud Koch, iż „zapośredniczone doświadczenie migruje pomiędzy sztukami”⁴⁴. Według niemieckiej filozofki w przestrzeniach artystycznych mamy do czynienia z sytuacją wędrówek obrazów (*Wanderungen*), określanych mianem „obrazów migracyjnych” w koncepcji Aby'ego Warburga. Obejmują one zarazem szczególnie wyrazisty styl artystyczny i kulturę narodową, jako że spajają to, co „hybrydyczne, nieczyste, mieszane”, co wywołuje efekt „mieszaniny, montażu rzeczy, miejsc i rzeczy heterogenicznych” i pozwala na nowe odczytywania ruchów „w przestrzeni w każdej konfiguracji wizualnej”⁴⁵. Charakteryzując pokrótce problematykę migracji estetycznej w sztukach ruchomego obrazu, Christa Blümlinger pisała następująco:

Aby uchwycić fenomen filmowych cytatów, naukowcy filmowi zaczęli ostatnio używać słowa «migracja». Tak więc, podobnie jak u Haverkampa/Lachmanna, odnosi się on do procesu cytowania, ale nie w kategoriach liczbowej teorii retoryki czy semiotyki kultury, ani w sensie kulturalnej teorii Warburga o stagnacji ścian obrazowych. W tekście o migracji obrazów, w którym po raz pierwszy Jacques Aumont analizuje serię zapożyczeń ikonograficznych, krytycznie argumentuje przeciwko fetyszowemu ograniczeniu ikonografii filmowej nieuwzględniającej efektów hybrydyzacji. Nie mniej krytyczna jest opinia Aumonta na temat podejścia ikonologicznego. W jego ocenie dostęp do świata znaczeń w zbyt dużym stopniu opiera się na konstruowaniu znaczenia, które podważałoby proces wirtualnego obrazowania, wyobrażenia idei. Ostatecznie Aumont, sceptycznie nastawiony do pochopnych historii, opowiada się za analizą procesualną, migracyjnej wyobraźni figuralnej w miejsce figuratywnej. W innym miejscu Aumont wraz z Lyotardem zarysowuje w bardzo ogólny sposób, iż figuralność zachodzi w połączeniu z energią psychiczną pochodzącą od Freuda. Aumont podaje jako przykład nie tylko figury, ale figuracje figuratywne oparte na konkretnych konfiguracjach porównując szokujące użycie bieli przez Hitchcocka i Fassbindera⁴⁶.

» 44 G. Koch, *Die Wiederkehr des Illusion...*, op. cit., s. 10.

» 45 G. Didi-Huberman, *Atlas ou le Gai Savoir inquiet. L'oeil de l'histoire* 3, Editions de Minuit, 2011 Paris, s. 27.

» 46 Ch. Blümlinger, *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Vorwerk 8, Berlin, 2009. s. 43. Zob. też J. Aumont, *Migrations*, „Cinémathèque” 1995, nr 7, s. 35-46.

W świetle powyższych ustaleń ruchomy obraz wpisany w obszar projekcji, instalacji wideo, tudzież narracji wieloekranowej, staje się świadectwem przemian współczesnej ikonosfery i sposobów aranżacji obrazu. Powyższy pejzaż audiowizualny obejmuje szereg możliwych sposobów przemycania rozwiązań conceptualnych, zarówno prowokujących do świadectwa zmysłowe, jak i ruch iluzji przed oczyma widzów. Rewaloryzacja polegała na uczynieniu artefaktów wywodzących się z odmiennych kontekstów społecznych równoprawnym elementem wystaw, poprzez wpisanie widza w wykreowaną przestrzeń. Ten dyskurs i praktykę postrzeganą jako przedmiot mutacji i kreatywnych przeobrażeń można określić mianem migracji obrazu, co odzwierciedla szerszą tendencję artystyczną do łączenia form będących przedmiotem nowych sytuacji percepcyjnych, kształtowanych w wieloekranowych aranżacjach ruchomego obrazu. System ekspozycyjny obrazu zwraca się zatem ku „uprzestrzennieniu idei” – jak pisał Bellour – w sztuce współczesnej, poszerzając tym samym kanon sztuk o nowe formy ekspresji. Obraz jest odbiciem renegotjacji znaczeń i przemian estetycznych. Wraz z wyjściem poza reżim estetyczny nowe aranżacje modernizmu zachowują swoją niezależność w procesie instytucjonalizacji, w doborze materiałów i w zakresie wartościowania ekspozowanych obiektów. Nie traci przy tym na aktualności deklaracja Hansa-Georga Gadamera, wedle której: „w okropnie sfragmentaryzowanym bycie, w którym porusza się dzisiejszy świat, trzeba sztukę wbudowywać (*hineinbilden*)”⁴⁷. Niniejsze ustalenia poświęcone migracji ruchomego obrazu do nowych aranżacji świadczą o tym, iż „ślady efektu kina są wielokrotne”⁴⁸, ponieważ ich przebieg rozpoczyna się od organizacji przestrzeni artystycznych, a wieńczy go „rzeczywista obecność kina w wielkich muzeach świata”⁴⁹. ●

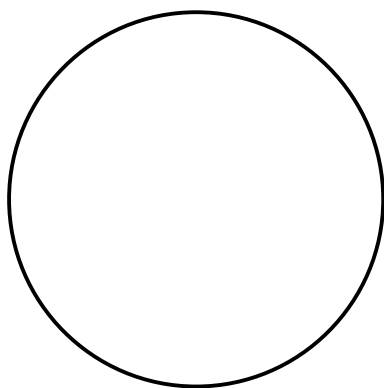
Kamil Lipiński

✉ <https://orcid.org/0000-0001-5109-3698>

» 47 H. Georg-Gadamer, *Od heglowskiej nauki o przeszłościowym charakterze sztuki do dzisiejszej antysztuki*, [w:] idem, *Dziedzictwo Europy*, przeł. A. Przyłębski, Wydawnictwo Spacja, Warszawa 1992, s. 54.

» 48 P. Dubois, *La question du vidéo...*, op. cit., s. 169.

» 49 *Ibidem*.



Doktor. Historyk i kulturoznawca, ostatnio zajmuje się performatywnym aspektem gier komputerowych oraz dziejami polskich wypraw polarnych. Autor książek: *Film – Historia – Turystyka* (2016) oraz *Powstanie kozackie 1648–1658. Studium z historii wizualnej* (2019). Współredaktor tomu *Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych* (2019). Autor kilkunastu artykułów naukowych. Odnalazł filmowy reportaż *Do Ziemi Torella* w reżyserii Witolda Biernawskiego (1934). Członek Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami oraz Polskiego Towarzystwa Badania Gier. Wykładowca Akademii Polskiego Filmu.

Włodzimierz Puchalski

(1909-1979)

– przyrodnik i artysta

między Dolnym Śląskiem

a Svalbardem¹

W zapowiedzianym powyższym tytule przyczynku mam zamiar przedstawić zarys biografii i dorobku artystycznego znanego polskiego twórcy z drugiej i trzeciej ćwierci XX w., Włodzimierza Puchalskiego, szczególnie biorąc pod uwagę kategorię krajobrazu i dwóch miejsc (regionów), z którymi był związany. Pod względem metodologicznym skłaniam się najbardziej do historii wizualnej, historii sztuki i kulturoznawstwa. W ramach wprowadzenia trzeba poinformować, że biografia i twórczość Puchalskiego cieszyły się zainteresowaniem zarówno odbiorców kultury (np. widzów jego filmów), jak i badaczy (głównie filmoznawców). Nie wszystkie aspekty zostały dotąd zbadane i spopularyzowane w literaturze przedmiotu, przykładowo warto wskazać na takie ujęcia jak historia nauki.

Rozpocznijmy od kategorii krajobrazu. Pośród trudnych współcześnie do zliczenia definicji², najbardziej interesujące wydają się być te zaproponowane przez kulturoznawców³. „Krajobraz kulturalny”, według Marii Dobrowolskiej, to „synteza działalności człowieka w jego środowisku

» 1 Tekst stanowi zapowiedź i jednocześnie rodzaj sprawozdania z części projektu realizowanego przez autora od wiosny 2019 r. jako przyczynnik do większej całości. Szerzej o tym w dalszej części opracowania.

» 2 Definicje te uporządkowała m.in. Beata Frydryczak. Zob. idem, *Krajobraz: od estetyki the picturesque do doświadczenia topograficznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2013. Zob. także: *Krajobraz kulturowy*, red. B. Frydryczak, M. Ciesielski, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2014.

» 3 Zob. J. Szymała, *Krajobraz Syberii w dwóch polskich pamiętnikach z XVIII w.*, [w:] idem, *Film – Historia – Turystyka*, Księgarnia Akademicka, Kraków s. 13-18; idem, *Krajobraz jako przedmiot badań interdyscyplinarnych: od geografii fizycznej do historii wizualnej i historii w przestrzeni publicznej* [w:] idem, *Powstanie kozackie 1648-1658. Studium z historii wizualnej*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2019, s. 48-56.

geograficznym”⁴. Przywołane słowa zostały opublikowane w 1948 r., tym samym, z którego pochodzą pierwsze powojenne filmy Puchalskiego. Po latach badacz z wrocławskiego Instytutu Kulturoznawstwa, Stanisław Pietraszko, podobnie jak wcześniej geografowie, wyróżnił krajobraz „naturalny” i „kulturalny”. Słowo „krajobraz” oddaje sens sposobu widzenia kraju; synonimami są: „widok”, „obraz”, „wygląd”, „widzenie”, „ogląd”, wszystkie wskazujące na obecność ludzkiego podmiotu. Teoretycznymi problemami dotyczącymi krajobrazu i jego związków z wartościami zajmuje się dziedzina aksjologiczna, jaką jest estetyka⁵.

Według Pietraszki krajobraz ma status zjawiska kulturowego⁶. Stanowi subiektywny obraz danego kraju (jednostki geograficznej, niekoniecznie terytorium państwa), uzyskany przez (świadomego bądź nie) badacza głównie poprzez zmysł wzroku. Badaczem w tym rozumieniu jest nie tylko naukowiec, ale także każdy człowiek wrażliwy na otaczającą go rzeczywistość, przeważnie zdający relację. Od jego subiektywnego wyboru zależy, jakie elementy krajobrazu weźmie on pod uwagę. Wybór jest konieczny, gdyż widzenie całości kraju nie jest możliwe: „granice krajobrazu nie są ustalane dowolnie przez jego ludzki podmiot, lecz (...) są wyznaczone przez naturalne warunki położenia i ukształtowania jego przyrodniczego obiektu”⁷. „Ale nawet w takich wypadkach w indywidualnych obrazach danego obiektu pozostają zwykle pewne jego elementy i cechy, wspólne tym wszystkim obrazom, będące wskaźnikiem tożsamości tego właśnie «widoku» i jego zarazem intersubiektywności”⁸.

Włodzisław Puchalski⁹ urodził się w Mostach Wielkich pod Lwowem. Po wojnie był związany z kilkoma miastami w Polsce, jako przyrodnik i filmowiec podróżował na Arktykę i Antarktydę, gdzie zmarł i został pochowany. Jego spotkania ze sztuką rozpoczęły się w 20-leciu międzywojennym – jeszcze jako chłopiec miał otrzymać od dziadka pierwszy aparat. W latach 30. był już znanym fotografem, wygrywał międzynarodowe konkursy; zasłynął filmem przyrodniczym o znamiennym dla całej jego późniejszej twórczości tytule *Bezkrwawe łowy*¹⁰. Jego fotograficzne sukcesy i kariera naukowa (asystent profesora Witolda Romera w Katedrze Fotochemii Politechniki Lwowskiej) rozpoczęły się już w 1933 r., pierwsza

» 4 M. Dobrowolska, *Dynamika krajobrazu kulturalnego*, „Przegląd Geograficzny” 1948, t. 21, s. 156; S. Pietraszko, *Studia o kulturze*, Wrocław 1992, s. 106.

» 5 S. Pietraszko, *Studia...* op. cit., s. 110.

» 6 *Ibidem*.

» 7 *Ibidem*, s. 108. Pietraszko określił cechę wspólną dla wszystkich definicji krajobrazu.

» 8 *Ibidem*, s. 109.

» 9 Akapit na podstawie <http://www.muzeum.niepolomice.pl/index.php/biografia> [dostęp: 17.03.2020].

» 10 Zestaw niemych filmów z 1934 r. pod tytułem *Bezkrwawe łowy* pokazał Puchalski we Lwowie 17.01.1939 r.

wystawa autorska odbyła się w 1936 r., rok później otrzymał złoty medal na światowej Wystawie Łowieckiej w Berlinie (został także asystentem profesora Kazimierza Wodzickiego przy Zakładzie Anatomii Zwierząt i Histologii Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie). Do połowy lat 40. pracował jako leśniczy w widłach rzek Wisły i Sanu. Wyrażając artystyczny sprzeciw wobec wojny, nie wziął do ręki aparatu ani kamery.

Wszystkie filmy Puchalskiego można zaklasyfikować jako przyrodnicze, a te z definicji wiążą się z krajobrazem, zazwyczaj naturalnym. Wiele z nich było przedmiotem uwagi przyrodników lub wykorzystywanym przez nich materiałem dydaktycznym¹¹. Nie zajmowano się nimi z perspektywy historii naturalnej (lub wizualnej historii naturalnej, lub też historii naturalnej w filmie). Z tego powodu przyjrzymy się zwłaszcza jednemu dziełu.

Z 1947 r. pochodzi *Ptasia wyspa*, pierwszy powojenny film Włodzimierza Puchalskiego¹², zarazem jeden z pierwszych powojennych filmów polskich nagrodzonych za granicą (I nagroda – dyplom honorowy na festiwalu w Edynburgu i I nagroda na festiwalu w Fontainebleau), zarazem „pierwszy polski film z życia ptaków”, a nawet, według Macieja Łukowskiego, „jeden z pierwszych na świecie dokumentów przyrodniczych z życia ptaków o wysokich walorach artystycznych”¹³. Film zrealizowano na stawie Grabownica, na wschód od Milicza (północna część Dolnego Śląska). Prace w terenie trwały przez cały maj aż do początku czerwca, film ukończono w grudniu¹⁴. Aby nie spłoszyć filmowanych zwierząt, Puchalski wraz z asystentami (byli nimi: Wiesław Tomaszewicz, Zbigniew Bochenek, Janusz Czecz¹⁵), przez kilka dni stopniowo maskował sprzęt: „(...) szalas, w którym ekipa nasza ukryła kamerę z teleobiektywem podczas zdjęć do *Ptasiej wyspy*, budowaliśmy po trochu przez szereg dni, żeby dla siedzących obok w gnieździe mew zrosł się on niepostrzeżenie z krajobrazem”¹⁶.

» 11 Przykładowo jubileuszową sesję, upamiętniającą stulecie urodzin Puchalskiego, 15.10.2010 r. zorganizowała Komisja Nauk Rolniczych, Leśnych i Weterynaryjnych Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie.

» 12 Filmografie wymieniają jeszcze tytuł *Zima w Puszczy Białowieskiej*, także z 1947 r. W każdym razie *Ptasia wyspa* jest pierwszym dolnośląskim filmem Puchalskiego. Film zdigitalizowano i wydano z innymi materiałami w 2016 r. (dysk z broszurą, zatytułowane *Puchalski pierwsze filmy Włodzimierza Puchalskiego*).

» 13 M. Łukowski, *Włodzimierz Puchalski*, [w:] *Osobowość twórcza: film oświatowy*, red. M. Łukowski, Łódź 1982, s. 22.

» 14 M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz Wytwórni Filmów Oświatowych*, WFO, Łódź 2018, s. 35.

» 15 Janusz Czecz był krewnym reżysera. W 1945 r. Włodzimierz Puchalski ożenił się z Izabelą Chrzanowską z d. Czecz de Lindenwald, wdową po Wincentym Chrzanowskim. Został wówczas ojczymem Tadeusza Chrzanowskiego, asystenta Puchalskiego przy filmie *Ziemia Kłódzka*, późniejszego historyka sztuki, a także konsultanta filmów o sztuce (np. *Barok krakowski*). Temat asystentów Puchalskiego zasługuje na odrębne opracowanie. Zob. <https://www.kuriergalicyjski.com/historia/postacie/109-p/3741-bezkrwawe-lowy-rzecz-o-wlodzimierzu-puchalskim> [dostęp: 18.08.2019].

» 16 M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz...* op. cit., s. 27.

Szczegółową relację z realizacji filmu Puchalski opublikował w czasopiśmie „Film”: „Nasza praca dzieliła się na trzy etapy. Najpierw należało dokładnie zbadać życie wyspy, odnaleźć i ustalić gatunki wszystkich ptaków i ich gniazda, uśpić ich czujność i przyzwyczaić do obecności człowieka. Potem musieliśmy tak umiejętnie usadowić się i ukryć z aparatem w odległości kilku metrów przed ptakiem, aby go móc sfilmować. Wreszcie ostatni etap – ukoronowanie wszystkich przygotowań: bezkrwawy strzał teleobiektywem kamery, utrwalenie skrzydlatego bohatera na taśmie”¹⁷.

Obrazowi towarzyszy narracja Puchalskiego oraz motyw muzyczny z 1. suitą *Peer Gynt* – *Morning Mood* Edvarda Griega. Można więc mówić o pierwszym norweskim akcencie w twórczości przyrodnika-reżysera. Warto zwrócić uwagę na plastyczność i symbolikę opisu, pełną optymizmu, jako że oczywiste jest skojarzenie z końcem wojny, a sama wyspa może symbolizować Polskę. Weźmy kilka pierwszych zdań:

Spokojna, ciemna toń wody, nabiera o wschodzie słońca barwy i blasku¹⁸. Poranne mgły, opadając, pokrywają rośliny kropelkami rosy, które perlą się na nici pajęczej. Wśród wodnych zarośli budzą się ptaki. W świetle porannych promieni słońca gładzą i czyszczą swe pióra. Ptasia wyspa to jedna z wielu pięknych wysepek na jednym ze stawów gospodarstw rybnych w Miliczu, 60 km na północ od Wrocławia¹⁹.

W roku kolejnym Puchalski zrealizował dwa filmy dokumentalne poświęcone Sudetom: *Na śnieżnym szlaku Karkonoszy* i *Ziemia Kłodzka*. Oba łączą elementy zwiastującej socrealizm ideologii, można je zatem nazwać propagandowymi reportażami, mającymi na celu oswojenie przestrzeni, swoistą artystyczną kolonizację „Ziem Odzyskanych”. W pierwszym filmie kilkakrotnie pojawia się nazwa „Bierutowice”, przypominająca o powojennym ustroju Polski. W *Ziem Kłodzkiej* jeszcze mocniej akcentuje się doniosłą rolę kraju bądź krajobrazu, ten pierwszy ulega wręcz personifikacji. Skrajnie polityczne są zwłaszcza dwa zdania: na początku: „Z czasem jednak osiedla słowiańskie utonęły w morzu otaczającej je niemczyzny”, oraz końcowe: „Piękna droga prowadzi nas przez tę bogatą krainę, która po kilku wiekach niewoli wróciła do Polski” – Ziemia Kłodzka zostaje w ten sposób porównana do zniewolonego człowieka niczym *Polonia* lub *Lithuania* na XIX-wiecznych obrazach Artura Grottgera.

Podobnie w ówczesnych materiałach Polskiej Kroniki Filmowej pojawiał się epitet „stary kraj” (domyślnie: od średniowiecza czekający

» 17 W. Puchalski, *Z kamerą filmową na ptasiej wyspie*, „Film” 1947, nr 23, s. 8.

» 18 Film jest czarno-biały.

» 19 *Ptasia wyspa*, reż. W. Puchalski, 1947.

na „prawowitych” polskich włodarzy). Mimo powyższych cech, oba filmy, a zwłaszcza „karkonoski”, można określić także mianem poetyckich. Ośnieżone drzewa porównane są do sunących pielgrzymów, oszronione budowle na szczycie Śnieżki zdają się być „jak z lukru”, z kadru pada nawet wyrażenie „bajkowy”. Te pozytywne w wymowie treści kojarzą się także z entuzjazmem, jaki udzielał się Polakom po zakończeniu działań wojennych²⁰.

Mimo wyraźnie obecnej w „dolnośląskich” filmach „poprawności politycznej”, Puchalski stracił etat w Wytwórni Filmów Oświatowych w 1950 r. (tuż po wprowadzeniu w kinie socrealizmu), przyjęto go ponownie w 1954 r. Wiele wskazuje na to, że ta swoista rehabilitacja wiązała się z dopuszczeniem trzeciego wydania książki *Bezkrwawe łowy* właśnie w tym samym roku. W drugiej połowie dekady reżyser miał już mocną pozycję w wytwórni; z pewnością w dużej mierze jego zasługą było powołanie w 1957 r. Oddziału Biologicznego. Tworzeniem nowej komórki w ramach instytucji filmowej zajął się Jan Susłowski, wcześniej zatrudniony jako adiunkt w Katedrze Szczegółowej Hodowli Zwierząt przy Wyższej Szkole Rolniczej we Wrocławiu. Susłowski był także współorganizatorem akwarium i insektarium we Wrocławskim Ogrodzie Zoologicznym²¹.

W 1957 i 1958 r. Włodzimierz Puchalski jako filmowiec wziął udział w dwóch polskich wyprawach arktycznych na norweski Svalbard. Zetknął się wówczas z wrocławskim geomorfologiem prof. Alfredem Jahnem (1915-1999), w latach 1962-1968 rektorem Uniwersytetu Wrocławskiego, późniejszym rzecznikiem przywrócenia *Panoramy Raclawickiej* społeczeństwu²². Polska aktywność w rejonie polarnym w latach 1957-1958 wiązała się z ogłoszeniem Międzynarodowego Roku Geofizycznego i Międzynarodowej Współpracy Geofizycznej. W wyprawach uczestniczyło 130 osób, reprezentujących 23 dyscypliny badawcze, głównie w zakresie nauk o Ziemi. Towarzyszyły temu dwie ekipy filmowców: jedna kierowana przez Włodzimierza Puchalskiego, druga skupiona wokół Jarosława Brzozowskiego. Wyprawami kierował Stanisław Siedlecki (1912-2002), doświadczony polarnik, który przed wojną wziął udział w trzech ekspedycjach na Spitsbergen, wyprawie na Grenlandię, a wcześniej (1932/1933) przezimował na Wyspie Niedźwiedziej. Odgórna organizacja i międzynarodowy charakter przedsięwzięcia wiązały się z przyzwoleniem państwa,

» 20 Na temat „dolnośląskich” filmów Włodzimierza Puchalskiego szerzej w maszynopisie przygotowywanej do wydania monografii: R. Domke, J. Szymala, *Dolny Śląsk i Ziemia Lubuska w powojennych filmach polskich*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2020 (w druku).

» 21 M. Dondzik, K. Jajko, E. Sowiński, *Elementarz...* op. cit., s. 94-95.

» 22 Zob. np. J. Walencik, *Arktyka Włodzimierza Puchalskiego*, broszura dołączona do wydania DVD 5 filmów Puchalskiego na temat Arktyki, Warszawa 2017, s. 16. Jahn w 1980 r. przewodził Społecznemu Komitetowi Panoramy Raclawickiej i dzięki jego staraniom malowidło trafiło do Wrocławia, a następnie (m.in. łódzcy) filmowcy zrealizowali o obrazie kilka filmów.

w tym zadbanie o odpowiedni wizerunek medialny. Początek pierwszej wyprawy, w 1957 r., zarejestrowali operatorzy Polskiej Kroniki Filmowej – w 43-sekundowym materiale widzimy m.in. Stanisława Siedleckiego, Włodzimierza Puchalskiego i parę owczarków podhalańskich, które zabrał na Spitsbergen²³. W zrealizowanych na miejscu filmach niejednokrotnie pojawiały się aluzje i porównania do rodzimej flory i fauny, głównie tatrzańskiej.

W czasie pobytu na Arktyce Włodzimierz Puchalski zebrał materiał szacowany na kilka tysięcy metrów taśmy filmowej, z którego zmontował pięć krótkometrażowych dokumentów, w tym trzy kolorowe²⁴. Podobny plon zebrała ekipa Brzozowskiego. Podczas pobytu na Svalbardzie Puchalski filmował głównie naturę. Letni krajobraz wyspy Spitsbergen jawi się jako gościnny, malowniczy, przyjazny. Ujęcia są spokojne, a głównym aktorem, wręcz podmiotem, jawi się flora i fauna, a widać to choćby w personifikującym tytule jednego z filmów: *Śpiewające góry*. Svalbardzkie obrazy Puchalskiego znacznie odróżniają się od propagandowych filmów radzieckich o tej tematyce, także przedwojenny polski reportaż *Do Ziemi Torella* jest znacznie bardziej „polityczny” (ujęcia flagi polskiej i mniejszej, norweskiej). Jedynie w ujęcie wspomnianych owczarków podhalańskich, filmowanych w drewnianej skrzyni z napisem „Made in Poland”, można (przez pryzmat narracji kolonialnej) odczytać jako subtelny aluzję propagandową. Natomiast szczególną wrażliwość wobec natury, istotną w filmowaniu ptaków, oddają najlepiej wspomnienia Alfreda Jahna, który pisał o Puchalskim w następujący sposób:

Włodzio Puchalski, bardzo bliski mi człowiek, z wykształcenia przyrodnik, z fachu wielkiego formatu fotografik, operator i reżyser filmów naukowych. Jest rzadko widoczny w ciepłym domku w Hornsundzie. Obciążony do granic wytrzymałości aparatami i statywami znika na wiele dni. Dochodzą o nim wieści, że gdzieś tam godzinami leży w błocie torfowiska, drapie się po skałach i czyha na swoje ptaki, wielkie mewy północne i trójpalczaste wydrzyki, rybitwy, traczyki, gęsi i nurniki. Ponieważ te miejsca jego postoju i mnie interesują, zaproponowałem mu współpracę. Tak zaczęła się nasza przyjaźń. Mieszkaliśmy w jednym namiocie, a w dzień każdy szedł do swojej pracy²⁵.

» 23 Na Spitzbergen, PKF 28a/57 (zdjęcia: Janusz Sowiński, Tadeusz Link).

» 24 Pomysł zabrania na Spitsbergen taśmy barwnej podsunął wrocławski fotograf Włodzimierz Kałdowski. Włodzimierz Puchalski był daltonistą.

» 25 A. Jahn, *Z Kleparowa w świat szeroki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 277–278.

Przytoczone wspomnienia opublikowano na początku lat 90. Wcześniej, w 1986 r., zrealizowano film dokumentalny *Polarne wyprawy Włodzimierza Puchalskiego*. Można go potraktować jako dokument istotny z punktu widzenia historii nauki. Jako konsultantów sfilmowano dwóch przyrodników, którzy przeżyli Puchalskiego: Stanisława Siedleckiego oraz Alfreda Jahna. W filmie wykorzystano fragmenty dokumentów zrealizowanych na Svalbardzie. Ważne znaczenie symboliczne, doskonale wpisujące się w tezy o związkach humanistyki z przyrodoznawstwem, ma fakt, że w filmie widzimy emerytowanego geologa (Siedlecki) i geografa (Jahn) nie jako ekspertów w swoich dziedzinach, a osoby prywatne – przyjaciół zmarłego artysty. Ujmująca jest zwłaszcza nuta żalu, jaki emanuje od profesora Jahna, gdy mówi o ostatnim wrocławskim spotkaniu z Puchalskim:

[znawca przyrody i jego odbicia w filmie – J.S.] zapragnął udać się na Antarktydę. To było marzenie jego życia. Ja wtedy pełniłem obowiązki przewodniczącego Komitetu Badań Polarnych. Włodek do mnie przyjechał do Wrocławia [...] i obiecałem mu, że użyję wszystkich swoich wpływów, ażeby on na tę Antarktydę popłynął. [...]. On musiał popłynąć. Miłość, chęć, a przede wszystkim jakieś poczucie swojej misji, którą ten człowiek miał tak mocno zakorzenioną w swojej duszy, że [to – J.S.] nie pozwalało mi inaczej postąpić, jak tylko pomagać mu²⁶.

Leszek Skrzydło, reżyser pełniący w latach 70. kierowniczą funkcję w Wytwórni Filmów Oświatowych, w swoich wspomnieniach napisał, że zamierzał uhonorować Puchalskiego medalem²⁷. Skrzydło z medalem nie zdążył, Jahn już Puchalskiego nie zobaczył.

W 2017 r. arktyczne filmy Puchalskiego (*Wśród gór i dolin Arktyki*, *W tundrach Arktyki*, *Śpiewające góry*, *Wyspa piór i puchu*, *Kwitnąca Arktyka*) wydano na płycie DVD z dołączoną broszurą tekstową autorstwa Jana Walencika²⁸. Wśród opublikowanych materiałów znalazł się m.in. skan dyplomu Puchalskiego jako członka Arktisk Forening (Towarzystwa Arktycznego), organizacji funkcjonującej od 1947 r. (Puchalski został członkiem 5 lipca 1957 r.). Na dokumencie znajdują się podpisy założyciela, prezydenta (prezesa) oraz kierownika polskiej wyprawy, Stanisława Siedleckiego. Siedzibą Arktisk Forening jest Tromsø. Uniwersytet w Tromsø (obecnie UiT The Arctic University of Norway) powstał ponad dekadę później, w 1968 r. (pierwsze zajęcia odbyły się w 1972 r.).

» 26 *Polarne wyprawy Włodzimierza Puchalskiego*, reż. R. Wyrzykowski, 1986.

» 27 L. Skrzydło, *Z tamtej strony kamery. Czterdzieści lat minęło...* w Wytwórni Filmów Oświatowych, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2008, s. 62.

» 28 Jan Walencik od połowy lat 80. przygotowuje biografię twórcą Puchalskiego.

Od 2019 r. prowadzony jest międzynarodowy projekt badawczy, mający na celu opracowanie i upowszechnienie polskich filmów dokumentalnych na temat północnej Norwegii, zwłaszcza archipelagu Svalbard²⁹. Istotną częścią projektu jest analiza i popularyzacja biografii i dorobku Włodzimierza Puchalskiego, związana z obszarem polarnym, oraz szerzej – przybliżenie dziejów współpracy naukowej dwóch ośrodków: polskiego i norweskiego. Spośród arktycznych filmów Puchalskiego, opatrzoney angielskimi napisami w pierwszej kolejności został barwny dokument *Wśród gór i dolin Arktyki* (1958 r.), zakończono także prace nad digitalizacją i tłumaczeniem napisów niemego filmu Jarosława Brzozowskiego *Szczybergi* z tego samego roku. Podczas kwerendy w Archiwum WFO udało się także odnaleźć przedwojenny reportaż filmowy *Do Ziemi Torrela*, w reżyserii Witolda Biernawskiego, z 1934 r.³⁰ Prelekcje i pokazy tych trzech filmów odbyły się w lutym 2020 r. w Longyearbyen (stolica Svalbardu) oraz w Tromsø, w ramach obchodów 100-lecia zawarcia traktatu svalbardzkiego. Sprawozdanie z tych wydarzeń może stanowić kanwę odrębnego opracowania.

W krótkim szkicu na przykładach z życia i twórczości Włodzimierza Puchalskiego wskazałem na kilka związków naukowych i artystycznych Dolnego Śląska, symbolizowanego przez „ptasią” wyspę pod Miliczem, ze Svalbardem (a ściślej: Spitsbergenem). W drugiej połowie lat 40. Puchalski zrealizował na Dolnym Śląsku i o Dolnym Śląsku trzy filmy dokumentalne, w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych zainicjował Oddział Biologiczny, prowadzony przez wrocławskiego biologa Jana Susłowskiego; przyjaźnił się z wrocławskim geomorfologiem Alfredem Jahnem³¹. W Tromsø uhonorowano Puchalskiego członkostwem w prestiżowym Arktisk Forening, a z wypraw polarnych przywiózł kilka filmów o florze i faunie Arktyki. Dobitym argumentem wskazującym na styczność nauki (w tym przyrodoznawstwa) i sztuki (głównie filmowej) jest kategoria filmu naukowego: w latach 50. we wrocławskim uniwersyteckim ośrodku geograficznym istniała taka pracownia, a określenia tego użył również Jahn w cytowanym fragmencie wspomnień. Wskazuje to na ścisłą zależność

» 29 Członkami zespołu badawczego są prof. Andrei Rogatchevski z UiT The Arctic University of Norway (Tromsø) i dr Jacek Szymala z Uniwersytetu Wrocławskiego (kierownik projektu). Digitalizacją wybranych filmów dokumentalnych oraz tłumaczeniem i dodaniem napisów w języku angielskim zajmują się pracownicy Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi (pracownicy Archiwum WFO Jakub Krakowiak i Marek Pelski). Końcem 2019 r., w związku ze znaleziskiem *Do ziemi Torella*, do współpracy włączył się Instytut Geografii i Rozwoju Regionalnego Uniwersytetu Wrocławskiego (geografów reprezentuje dr Andrzej Traczyk).

» 30 Przynajmniej do 2015 r. film ten był nieznaną badaczom. Por. P. Köhler, *Polska wyprawa na Spitsbergen w 1934 r.*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 2015/60, nr 2, s. 130. Szerzej na temat odkrycia: „Biuletyn Informacyjny Wydziału Nauk Historycznych i Pedagogicznych Uniwersytetu Wrocławskiego” 2019/XI, nr 28, s. 11 <http://wnhip.uni.wroc.pl/content/download/46985/242178/file/Biuletyn28.pdf> [dostęp: 17.03.2020]

» 31 A. Jahn, *Z Kleparowa w świat szeroki...* op. cit., s. 208-209.

i obszary możliwej naukowej korespondencji nauki i sztuki oraz humanistyki z przyrodoznawstwem. Pomostem w tych relacjach może być kategoria krajobrazu. Zachodzi potrzeba dalszych, bardziej gruntownych badań w tym zakresie.

Wypada także wyrazić nadzieję na popularyzację materiału wizualnego w postaci wymienionych filmów. Współczesność oferuje przykładowo możliwość upowszechnienia ich w wolnym dostępie on-line, warto także pomyśleć nad wzbogaceniem istniejących lub stworzeniem nowych, tematycznych muzeów o polskie „northern” filmowe, w tym dokumenty zrealizowane przez Puchalskiego i filmy o Puchalskim. Szkic powyższy można natomiast wykorzystać jako materiał do prelekcji głoszonej przed ewentualnymi pokazami bądź maratonami filmowymi. ●

Jacek Szymala

● <https://orcid.org/0000-0002-8714-7114>

Sonia Rammer

Artystka, psycholożka, podróżniczka, zawodowo związana z Uniwersytetem Artystycznym w Poznaniu. Zajmuje się sztuką oraz teorią ze szczególnym uwzględnieniem psychologicznych aspektów twórczości. Brała udział w wystawach zbiorowych (m.in. Galeria Arsenał Poznań, BWA Bielsko-Biała, Galeria Wozownia Toruń, BWA Wrocław, Artists House Jerozolima, Izrael; Studio 18 Gallery Nowy Jork, USA), indywidualnych (np. BWA, Gorzów Wielkopolski; Wieża Ciśnień, Konin; Galeria Arsenał Poznań; ART Station Stary Browar Poznań; Galeria Student Ostrawa, Czechy; Baer Art Center, Hofsos, Islandia; Marpha Foundation, Marpha, Nepal) oraz konferencjach. Autorka i współautorka tekstów traktujących o fenomenie twórczości z perspektywy psychoanalitycznej. W 2019 roku uzyskała tytuł doktora habilitowanego w dziedzinie Sztuki Plastyczne w dyscyplinie artystycznej Sztuki Piękne. W centrum zainteresowania artystki znajduje się człowiek, jego egzystencja, emocje, kruchość, pamięć. Interesuje ją ambiwalentna rola, jaką pełni jednostka w świecie, będąc jednocześnie częścią natury, jak i elementem wchodzącym z naturą w nieustający konflikt. Ważną inspirację stanowi dla niej podróżowanie pojmowane również w sposób metaforyczny.

May You Find Your Inner Yeti¹

May You Live In Interesting Times²

Przedmieścia Wenecji – dzielnica Mestre. Od kilku wieczorów próbuję wrócić do odległego Nepalu i projektu *Wołając do Yeti*. Jest gorąco i wilgotno, wszędzie unosi się zapach zbutwiałej wody zalegającej kanały, powietrze jest gęste – tak inne od krystalicznego, himalajskiego wiatru. Trudno w Wenecji pisać o Nepalu, choć ten kontekst stanowi interesujące wyzwanie, szczególnie że podróż do Nepalu i Wenecji, choć skrajnie różną, łączył podobny powód.

Ten, kto dziwi się obcemu i jest nim przerażony, nie włada samym sobą. Interpersonalnej albo interkulturowej obcości nie da się oddzielić od obcości intrapersonalnej i intrakulturowej. Ale to nie wszystko. Należy dodać, że obcość, którą spotykamy w innych, zostawia w nas tym silniejsze ślady, im bardziej polega ona na zapoznanym, wypartym, poświęconym czymś własnym³.

W weneckim Arsenale stoi statek, którym do wybrzeży Europy mieli dopłynąć emigranci. Rybacki kuter jest wyjątkowo tragiczny. W dniu 18 kwietnia 2015 r., wyladowany po brzegi stłoczonymi pod pokładem uchodźcami, zderzył się u wybrzeży Libii z portugalską jednostką, która przybyła mu na pomoc. Zatonięcie kutra przeżyło 28 osób, w tym kapitan, skazany potem na 18 lat więzienia przez włoski sąd. 800 osób zostało pod wodą, uwięzionych w pułapce, z niemożnością wypłynięcia na powierzchnię. Kałki garderoby unoszone na falach długo dawały ratownikom mylące sy-

» 1 *Obyś znalazł swojego wewnętrznego yeti*. Tytuł rozdziału nawiązuje do powiedzenia: *Obyś żył w ciekawych czasach*, tu jednak posiada wydźwięk pozytywny. Jest rodzajem zachęty do tropienia dzikich elementów własnej natury oraz do przekraczania międzycatunkowej granicy.

» 2 *Obyś żył w ciekawych czasach*, przysłowie, a właściwie przekleństwo przypisywane – choć nie wiadomo, czy słusznie – Chińczykom. W 2019 r. wykorzystane jako tytuł weneckiego biennale, którego kuratorem był Ralf Rugoff.

» 3 B. Waldenfels, *Podstawowe motywy fenomenologii obcego*, przeł. J. Sidorek, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 118.

gnały, budzące nadzieję na odnalezienie zaginionych. Daremnie...⁴ *Barca Nostra* to projekt szwajcarsko-islandzkiego artysty Christopha Büchela. „Nasza Łódź” okazała się jedną z bardziej medialnych i kontrowersyjnych prac tegorocznego biennale. Po zakończeniu wystawy kuter miał wrócić na Sycylię i pełnić funkcję muzeum pamięci.

Świat jest coraz bardziej rozpęknięty, im bardziej ludzie migrują, tym więcej powstaje gett, obszarów wykluczenia z „konieczności”, a czasem z wyboru⁵. Kiedy świat nie był tak skutecznie skomunikowany, ludzkie wędrówki rządziły się innymi zasadami. Wprawdzie opuszczanie rodzinnych stron w celu zapewnienia sobie i bliskim lepszego bytu wpisane jest w człowieczy los, jednak tempo przemieszczania się i wszystko to, co z tym związane, uległo radykalnej zmianie. Obserwując współczesny świat ryzykownym byłoby stwierdzenie, że „eksperyment przesiedleńczy” zakończył się sukcesem. Dla przybyszów miejscowi są obcymi, i odwrotnie – dla miejscowych są nimi ci, którzy przybyli. Trajektorie podziałów są gęstsze od układu współrzędnych na mapie, poczynając od rodziny, przez społeczności, państwa, świat. Są też różnorodne i można by szukać ich odmiennej genezy, niemniej jednak zawsze prowadzą do tego samego – do bycia po dwóch różnych stronach.

Psychologia społeczna wskazuje na procesy wewnątrzgrupowe i międzygrupowe, które prowadzą do radykalizowania się stanowisk⁶. Ich efektem jest rozłam. Grupy zastane, czy nowo utworzone (np. w wyniku odmiennych poglądów), oddalają się od siebie jak kry na lodowatym oceanie, możliwość porozumienia osiada na dnie, zarasta niepamięcią jak wrak starego statku. Podziały istnieją w obrębie jednej nacji i grupy, różnych nacji i grup, a idąc dalej, różnych gatunków. Jeśli widok człowieka o innym kolorze skóry i rysach twarzy wywołuje agresję, czy można w ogóle myśleć o posthumanistycznym zwrocie „w praktyce”? Jeśli nie potrafimy przejawiać szacunku wobec innych ludzi, czy będziemy szanować inne gatunki?

May You Find Your Inner Yeti

Na spotkanie z Obcym

– A właściwie, po co pani jedzie do tego Nepalu, bo że szukać szczęścia, to wiadomo – skonstatowała znajoma pielęgniarka.

» 4 Rok później wrak został wydobyty na powierzchnię i przetransportowany do bazy NATO na Sycylii, gdzie przeprowadzono identyfikację zwłok.

» 5 Por. P. Boski, *Kulturowe ramy zachowań społecznych*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.

» 6 Por. D. G. Myers, *Psychologia społeczna*, przeł. A. Bezwińska-Walerjan, Zysk i S-ka, Poznań 2003.

Nabrałam powietrza, by opowiedzieć o przedsięwzięciu, i w tym samym momencie narracja o Yeti zatrzymała się bezgłośnie.

– Lecę do organizacji pozarządowej zajmującej się edukowaniem dzieci na nepalskiej wsi. Będę prowadziła razem z pracownikami fundacji warsztaty plastyczne.

Historia ta, zresztą prawdziwa, brzmiała poważnie, moje zamiary cechowały przecież niekwestionowana przydatność i szlachetność.

Nie doceniając rozmówczyni, założyłam *a priori*, że moja fascynacja Yeti uplasuje mnie w szeregu innych szaleńców, których ona zapewne – jako pielęgniarka środowiskowa – odwiedza, przynosząc ukojenie w cierpieniu. Żywiąc nadzieję, że poszukiwanie i przebieranie się za Yeti nie jest tym samym, co przekonanie o byciu Napoleonem czy papieżem, temat podejmuję nadal, najchętniej z najbliższymi.

– Ależ proszę pani, temat Yeti jest poważny! – prowadziłam wymagowany dialog sama ze sobą.

– Pinkola Estes pisała o kobiecie stającej się wilczycą⁷, autorka może nie była i nie nosiła futra, ale o dzikiej przedstawicielce płci pięknej opowiadała.

Ta uwaga pani pielęgniarki zadziałała jak katalizator wolno płynących skojarzeń od podróży i motywacji, przez sztukę i umiejętność mówienia o niej, po szczęście.

Jeszcze do niedawna geograficzne nazwy państw – Nepal i Tybet – stosowałam zamiennie. Ten rodzaj niezamierzonej ignorancji przydarza się wielu Europejczykom próbującym usytuować na mapie świata odległe miejsca. Glob wydaje się coraz mniejszy, kurczy się jak zeschnięte jabłko.

A mimo tego informacje krążą w wyizolowanych przestrzeniach kontynentów: wiadomości dotyczące Australii podawane są w Australii, Europy w Europie. Świat zainteresowany jest ewentualnie widowiskowymi katastrofami, które wystawiane są na pokaz gawiedzi złaknionej sensacji. Nepal stał się bohaterem wspomnień polskich himalaistów i poszukiwaczy yeti; być może gdyby nie Kukuczka i Rutkiewicz, w latach 80. większość PRL-owskiego społeczeństwa miałaby problem ze znalezieniem tego niewielkiego kraju na mapie. Na międzynarodową uwagę zasługuje dzięki położeniu na skraju płyt tektonicznych, których ruch gwarantuje spektakularne trzęsienia ziemi, a około 20 milionów lat temu stał się przyczyną wypiętrzenia się Himalajów. Kiedy płyta indyjska napierała na euroazja-

» 7 Por. C. P. Estes, *Biegnąca z wilkami. Archetyp dzikiej kobiety w mitach i legendach*, przeł. A. Cioch, Żysk i S-ka, Poznań 2012

tyckie masy skalne, na ich styku zaczęły wznosić się ku niebu, tworząc „karawanę marzeń”⁸. Pomimo obejrzanych filmów i przeczytanych książek, niewiele wiedziałam o Nepalu⁹. Złudzenie posiadania prawdziwego obrazu świata budowanego na podstawie nieempirycznych danych jest doświadczeniem powszechnym.

Oczekiwanie rodzące się podczas przygotowań do podróży wyznaczają horyzont otwartości na zmianę i odstępstwa wobec wyobrażeń. W przygotowaniach do wyprawy zastał mnie listopad. W mieszkaniu zagościły chłód i wilgoć. Z malutkich szparek, między framugą okna a murem, delikatnie zawiewało jak z klimatyzacji, która pomyliła jesień z latem. W Nepalu nie ogrzewa się domów, wczesną wiosną w górach temperatura w pomieszczeniach jest niska. Marpha, w której miałam zamieszkać, znajduje się blisko 3 km powyżej poziomu morza. Wyobrażałam sobie mały pokój, który stanie się moim domem i schronieniem na 4 tygodnie; bez ciepłej wody, z częstym brakiem prądu, bez pralki, z temperaturą nieprzekraczającą 10 stopni Celsjusza. Powoli docierała do mnie powaga powziętego eksperymentu, czułam się prawie jak Bronisław Malinowski przed ekspedycją na Wyspy Trobriandzkie.

Skóra yeti

Dlaczego zachodniemu światu zależało na udowodnieniu istnienia yeti? Czy zdobycie przez białego człowieka Mount Everestu oraz innych świętych ośmiotysięczników bez tlenu nie było wystarczającym zawłaszczaniem himalajskiego świata? Reinhold Messner, podobnie jak wielu innych wspinaczy, uwierzył w yeti. Członkowie himalajskich ekspedycji obserwowali ślady olbrzymich stóp na śniegu, jak również opowiadali o widzianej z oddali, niezidentyfikowanej istocie, przypominającej rosnącego człowieka odzianego w futro. Czy subiektywne narracje, będące treścią wspomnień osób przebywających na wysokościach, gdzie tlen ulega znacznemu rozrzedzeniu, można uznać za wiarygodne? Messner, dla którego Himalaje stały się drugim domem, cytował zasłyszane fragmenty legend, które miejscowa ludność przekazuje z pokolenia na pokolenie. Tubylcy nazywają yeti niedźwiedziem posiadającym cechy ludzkie, mówią, że porusza się na dwóch nogach, a kiedy spotka człowieka, grozi mu śmiercią.

» 8 Karawana marzeń to nazwa projektu autorstwa Wandy Rutkiewicz, który miał polegać na zdobyciu 8 szczytów ośmiotysięcznych w ciągu niecałych 2 lat. Por. G. Reinisch, Wanda Rutkiewicz i jej karawana do marzeń, „Off Sport.pl” z dn. 12.05.2011, http://off.sport.pl/off/1,111379,9030530,Wanda_Rutkiewicz_i_jej_karawana_do_marzen.html [dostęp: 05.12.2019].

» 9 Przed wyjazdem do Nepalu, poza przewodnikami, polecam do przeczytania dwie książki przybliżające kulturę kraju, wskazujące na skomplikowane relacje społeczne, szczególnie na sytuację kobiet. Por. I. Szelezińska, *Kopnij piłkę ponad chmury. Reportaże z Nepalu*, Marginesy, Warszawa 2018; E. Stępczak, *Burka w Nepalu nazywa się sari*, Znak, Kraków 2018.

Wydarzyło się to dawno temu, kiedy yeti atakowały regularnie mieszkańców himalajskich wiosek. Gdy te destrukcyjne działania stały się dla ludności nie do zniesienia, wioskowa starszyzna zebrała się, by obmyślić plan zniszczenia yeti. Pomysł był prosty i polegał na naklonieniu yeti do wypicia *chyang* – lokalnej odmiany ryżowego piwa. Następnego dnia mieszkańcy wioski zebrali się na wysokogórskim pastwisku, a każdy z nich przyniósł ze sobą dzban piwa, kije, miecze i noże. Po całodzienniej zabawie na pastwisku, kiedy *chyang* zaczął uderzać im do głowy, zaczęli walczyć ze sobą okładając się kijami. Nikt jednak nie ucierpiał w bijatyce, ponieważ nie działa się naprawdę, była tylko odegranym przedstawieniem. Wieczorem wieśniacy opuścili pastwisko jaków, pozostawiając duże ilości piwa oraz broń. Następnego dnia yeti bacznie obserwowały ludzi, kryjąc się w skałach otaczających łąkę. Spodobała im się zabawa wieśniaków i chciały zakosztować tego samego. Bestie udały się na łąkę, zbiegły prosto do pozostawionego alkoholu, który szybko wywołał stan odurzenia. Po mocnym *chyang* yeti stały się agresywne i gwałtowne, kłóciły się i walczyły ze sobą, używając pozostawionej przez wieśniaków broni. Przewidywania ludzi sprawdziły się – łąka była usiana zakrwawionymi ciałami. Kilka yeti przeżyło. Wydostały się z miejsca rzezi i przysięgły zemstę. Było ich jednak tak mało, że z trudem uratowały swój gatunek. Od tamtej pory człowiek stał się największym wrogiem yeti. Pomimo tego, że yeti nie są już tak groźne dla ludzi, ciągle zdarzają się porwania i torturowania¹⁰.

Legenda o yeti ukazuje raczej wrogą i pełną napięcie relację pomiędzy ludźmi i „wielką stopą”. Człowiek nie zajmuje w ludowych podaniach jednoznacznie dominującej pozycji, choć przeważnie wykazuje się sprytem i wyrafinowanym sposobem myślenia. Yeti cechuje natomiast ponadludzka siła, odporność i wytrzymałość na warunki atmosferyczne. W tym sensie może stanowić „ucieleśnienie” natury, która jest nieodłącznym elementem życia grup etnicznych zamieszkujących Himalaje. Obecność yeti w legendach Sierpów wiąże się prawdopodobnie z osuwaniem lęków, które towarzyszą górskim wędrownikom i spotkaniom z dzikimi zwierzętami. Przekazy dotyczące relacji Sierpów i yeti ukazują również bogactwo sierpańskiej kultury oraz są ważną częścią badań etnologicznych. Postać „małpoluda” jest częścią folkloru.

Himalajski folklor można podzielić, za Tara Dutt Gairolą, na 7 grup tematycznych: legendy o starożytnych bohaterach, bajki, opowieści o duchach i demonach, wiedzę o ptakach i bestiach, bajki magiczne, opowieści zawierające mądrość i dowcip, ballady i pieśni¹¹. Folklor z regionu Himalajów został wyprowadzony ze świętych ksiąg: Wed, Puran, Mahabharaty,

» 10 Na podstawie: S. Dhakal, *Folk Tales of Sherpa and Yeti*, Nirala Publications, New Delhi 2017, s. 17-21.

» 11 *Ibidem*, s. x.

Ramajany. Na jego kształt niebagatelny wpływ miała również kultura tybetańska, co zostało odzwierciedlone w podejmowanych tematach, motywach religijnych, zagadnieniach moralnych oraz dotyczących seksualności. Choć różnie nazywany yeti występuje w podaniach wielu grup etnicznych zamieszkujących Himalaje, w kulturze Sierpów wydaje się odgrywać wyjątkową rolę, ze względu na skrajnie nieprzyjazne warunki atmosferyczne, w których żyli i pracowali jej członkowie. Himalajska przyroda i klimat są nieprzewidywalne i bezlitosne. Jeśli ktoś jeszcze łudzi się, że naturę można „przykrawać” na miarę ludzkich oczekiwań, powinien pojechać w Himalaje.

Można zadać pytanie, co spowodowało, że wyobrażony człowiek śniegu opuścił karty legend i migrował do Europy¹², stając się obiektem badań, a nawet bohaterem popkultury? Śledząc filmy dokumentalne oraz literaturę kryptonaukową, wyodrębnić można dominujący motyw związany z pragnieniem przynależności do świata dzikiej natury oraz potrzebą łączności z „czymś” znajdującym się poza cywilizacją¹³. Wiara w yeti pozwala wysoko rozwiniętym społeczeństwom ustanowić swoje przedstawicielstwo w świecie natury. Pozwala też przyjrzeć się w bezpieczny sposób cechom ludzkim, choć nieakceptowanym społecznie. W końcu jest wyrazem tęsknoty za „powrotem do lasu”, za czymś pierwotnym, instynktownym i pozarozumowym.

Pragnienie zgłębienia zagadki yeti oraz dotarcia do najmniej dostępnych terenów wydają się złożonym zagadnieniem, dotyczącym stosunku *homo sapiens* wobec dzikości *per se*. Relacja, jaką człowiek przyjmuje wobec dzikiego, jest nacechowana co najmniej ambiwalencją. Chęci poznania towarzyszy często chęć udomowienia, a fascynacja miesza się z grozą. Pragnienie poznania yeti to również, czasem głęboko skrywane, pragnienie poznania siebie. Yeti jako istota hybrydyczna, trochę ludzka i trochę zwierzęca, zatem ani nie ludzka, ani nie zwierzęca w całości, przejawia przeróżne niechciane, więc najprawdopodobniej wyparte elementy człowieczej natury. Dzięki bytom takim jak yeti możliwe jest postawienie granicy między tym, co ludzkie, i tym, co nie-ludzkie, a może raczej: między tym, co ludzkie, a tym, co w wyniku socjalizacji w ludzkiej naturze niepożądane. Stawianie granicy, choć samo w sobie problematyczne, pełni funkcje tożsamościowe, stwarza poczucie bezpieczeństwa i przewidywalności, ułatwia definiowanie siebie w świecie.

» 12 Pierwsze doniesienia o yeti pojawiły się w Europie w XIX w. (B.H. Hodgson, 1832). Ich częstotliwość wzrastała systematycznie począwszy od lat 20. XX w. W latach 50. każda duża ekspedycja himalajska miała w swoim „dorobku” kontakt z yeti. Por. K. Nadolski, *Legenda Yeti kontra testy DNA*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 23.08.2016, <https://wyborcza.pl/1,145452,20582346,legenda-yeti-kontra-testy-dna.html> [dostęp: 09.12.2019].

» 13 Por. C. Kilian, *Śladami Yeti*, ARTE France Scientifilms, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=7nv4EQOuAqU> [dostęp: 09.12.2019].



Il. 1.

Sonia Rammer, wystawa indywidualna w Galerii AT, *Wołając do Yeti (I)*, 19-29.11.2019, fot. typy studio

Paradoksalnie, być może w wyniku uzyskania kryptozoologicznego statusu yeti wydaje się bliższy człowiekowi niż inne – prawdziwie istniejące – zwierzęta. Można o nim fantazjować bezkarnie, gdyż te fantazje nigdy nie będą miały okazji być zweryfikowane. Zbadanie relacji pomiędzy człowiekiem i yeti jest mniej możliwe, niż zbadanie relacji pomiędzy człowiekiem i wilkiem. Badanie yeti nie pogłębi i nie zniweluje obserwowanych różnic w zachowaniach gatunku ludzkiego i yeti. Granica między człowiekiem i yeti wydaje się bardziej płynna, niż granica między człowiekiem i zwierzęciem, to granica imaginacyjna.

Daniel C. Taylor w książce *Yeti. Jak poszukiwania legendarnego człowieka śniegu uratowały Himalaje* w fascynujący sposób opisuje nie tylko wyprawę, której celem jest odszukanie yeti, ale też, niejako przy okazji, ukazuje różnice kulturowe dotyczące stosunku do tej legendarnej istoty. Akcja książki rozgrywa się w dolinie Barun na terenie Parku Narodowego Makalu-Barun, w północno-wschodniej części Nepalu. Teren tego ścisłego rezerwatu jest najdzikszy miejscem w kraju, miejscem, w którym może ukryć się „coś”, co zostawia ślady i nie chce zostać odnalezione. „(...) A jeśli z jakiegoś powodu Yeti potrzebuje śniegu – ciągnął król – niewiele jest bardziej odciętych od świata lodowców niż te, które zasilają rzekę Barun. Tam ciągle opada śnieg z Everestu, Lhotse i Makalu i tworzą się ogromne lodowce”(...) ¹⁴. Miejscowa ludność, zamieszkująca sąsiednią dolinę Arun (w Barun nie ma ścieżek i nie ma osad), m.in. Szerpowie, unika dżungli i okazuje przed nią lęk, w przeciwieństwie do „białych”, którzy

» 14 D.C. Taylor, *Yeti. Jak poszukiwania legendarnego człowieka śniegu uratowały Himalaje*, przeł. K. Bażyńska-Chojnacka, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019, s.19.

pragną penetrować dżunglę. Kiedy autochtoni nabierają zaufania do ekipy Taylora, wpadają na herbatę przy ognisku i opowiadają o stworzeniu, które nie jest ani zwierzęciem, ani człowiekiem. Nazywają je *shockpa*, tak samo jak szczyt chroniący wejścia do doliny, na zboczach którego żyje wielu przedstawicieli niezbadanego gatunku. Tajemniczy ludzie z dżungli¹⁵ nazywani są także *po gamo*. *Po gamo* to raczej duch, który przybiera fizyczną postać: o jego niematerialnym charakterze świadczy fakt, że nie można go zabić używając broni. Ochronę stanowią tylko magiczne przedmioty, bo, jak wiadomo, *po gamo* jest groźny, atakuje nocą ludzi, którzy pojawiają się na szlaku, straszy, zabija zwierzęta.

Te istoty sytuujące się na granicy duchów, niezbadane naukowo, są treścią wierzeń wszystkich kultur. Wyrażają to, co niemożliwe do zwerbalizowania i poznania racjonalnym rozumem. Mieszkają w przestrzeni, gdzie zaciera się granica między fizycznym i nadnaturalnym istnieniem. Duchy mogą egzystować w obu stanach – fizycznym istnieniu i nadprzyrodzonym poznaniu – bądź tylko w jednym. Może „dzieje się tak dlatego, że perspektywa buddyjska podkreśla, iż życie biegnie w świecie niedoskonałego zrozumienia, gdzie rzeczy, które wydają się konkretne, mogą być iluzją, a iluzja maskuje prawdziwą naturę”¹⁶.

Badania Taylora wskazują na powszechność wiedzy mieszkańców wiosek górskich na temat yeti, nazywanego tu jednak inaczej. Co ciekawe, „yeti” jest słowem występującym w języku Szerpów. W języku tybetańskim, z którego język Szerpów się wywodzi, na określenie tego stworzenia używa się słowa *me tay*, a w języku nepalskim *bun manchi* 'leśny człowiek'. Trwające blisko 60 lat badania doprowadziły Taylora do konkluzji dwojakiego rodzaju. Po pierwsze, yeti zostawiający ślady jest niedźwiedziem (*Ursus thibetanus*)¹⁷. Po drugie, jest też yeti o innej tożsamości, „zadający egzystencjalne pytania o stosunek *homo sapiens* do pierwotnej natury, a na te pytania każdy człowiek musi sobie odpowiedzieć indywidualnie”¹⁸. To również yeti, który odrywa się od pierwotnego himalajskiego kontekstu i wędruje jako maskotka do innego świata. „Nadzwyczajne w tym bycie jest to, że żyje nie w śniegu, ale w ludzkim pragnieniu. To nie jest realne zwierzę. Ludzie wierzą w tego Yeti jako ucieleśnienie ludzkiej więzi z dziką naturą”¹⁹.

Tym sposobem Yeti zagościł na dobre w kulturze popularnej. Filmy, w których „występuje”, to zazwyczaj kreskówki dla dzieci lub filmy sensa-

» 15 „Tajemniczy ludzie z dżungli” to tutaj istoty nie-ludzkie i nie-zwierzęce, np. yeti.

» 16 *Ibidem*, s. 60.

» 17 Właściwie wszelkie filmy dokumentalne i artykuły wskazują na analizę DNA włosów rzekomego yeti i jego zbieżność z być może nieodkrytym gatunkiem niedźwiedzia oraz z niedźwiedziem brunatnym. Por. *Ibidem*, s. 357.

» 18 *Ibidem*, s. 353.

» 19 *Ibidem*.

cyjne dla dorosłych. Zastanawiająca jest skrajnie różna charakterystyka tej postaci: od pozytywnego bohatera w filmach dziecięcych po brutalnego potwora w produkcjach skierowanych do starszych widzów. W dziecięcym świecie yeti jest przyjaznym stworem, nietypowym kompanem z innego, nieznanego obszaru. Amerykańskie produkcje marnej jakości, z pogranicza sensacji i horroru, przedstawiają bestię w białym futrze w stereotypowy sposób: yeti napada, niszczy, pożera, odgryza kończyny. *Yeti: zabójcza stopa*²⁰ to historia drużyny piłkarskiej, która zostaje uwięziona w wyniku katastrofy lotniczej, w śnieżnych Himalajach. Ci, którzy nie przeżyli na skutek obrażeń, z wyziębienia, głodu, układani są przez resztę „załogi” na śniegu, w pobliżu wraku samolotu. Ciała niepokojąco znikają. Na ludzkie zwłoki czai się jednak nie tylko yeti, ale również wiedzeni instynktem przetrwania, pozostali przy życiu członkowie drużyny. W końcu decydują się upiec na ognisku fragmenty ciał swoich kolegów i koleżanek. W sytuacji krytycznej człowiek może znieść wiele, przy brzuchu spuchniętym z głodu dylematy moralne znikają. Przypadki kanibalizmu to przecież nie tylko wymysł filmowców, a historyczne fakty. W trakcie trwającego na Ukrainie wielkiego głodu, w latach 30. XX w. (1932-1933), przypadki zjadania ludzi, również własnych dzieci, nie należały do rzadkości²¹. Jeśli w skrajnych sytuacjach człowiek potrafi przekroczyć granicę, która normalnie wydaje się nienaruszalna, a zwierzęta wykazują zachowania, które z perspektywy ludzkiej można określić jako moralne, czy słuszne jest utrzymywanie podziału człowiek–zwierzę²²?

Współczesna nauka coraz częściej kwestionuje te sztywne granice, jednak opozycja człowiek–zwierzę jest wciąż atrakcyjna, pozwala bowiem utrzymać dominującą, uprzywilejowaną pozycję homo sapiens. Zwierzę może być postrzegane jako Inne lub Obce²³. W drugim przypadku pod pojęciem Obcego kryje się wszystko to, co niechciane, nieakceptowane, złe, instynktowne, to, co pozwala podtrzymać dobre wyobrażenie o samym sobie (o człowieku). W języku występuje wiele określeń wskazujących na po-

» 20 P. Ziller (reż.), *Yeti: zabójcza stopa (Yeti: Curse of the Snow Demon)*, Kanada, USA, 2008.

» 21 Por. R. Kuśnier, *Ukraina w latach kolektywizacji i Wielkiego Głodu (1929-1933)*, Grado, Toruń 2005.

» 22 Literatura poświęcona relacjom człowieka z innymi gatunkami jest obecnie szeroko dostępna. Wiele pozycji wskazuje na brak zasadności utrzymywania sztywnej granicy pomiędzy człowiekiem i zwierzęciem. Na szczególną uwagę zasługują książki traktujące o moralności zwierząt i ich reakcjach behawioralnych, które mogą wskazywać na złożone reakcje emocjonalne oraz zdolność do budowania relacji społecznych. Por. B. J. King, *Jak zwierzęta przeżywają żałobę*, przeł. K. Kozłowski, Wydawnictwo Purana, Lutynia 2018; M. Bekoff, J. Pierce, *Dzika sprawiedliwość. Moralne życie zwierząt*, przeł. S. Szymański, Copernicus Center Press, Kraków 2019; F. De Waal, *Wiek empatii. Jak natura uczy nas życzliwości*, przeł. Ł. Lamża, Copernicus Center Press, Kraków 2019. Książką ukazującą wyszukane ludzkie okrucieństwo, obojętność oraz wykorzystywanie zwierząt jest publikacja É. Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia. Inna wersja historii*, przeł. P. Tarasewicz, Wydawnictwo w Podwórku, Gdańsk 2018.

» 23 Por. H. Mamzer, *Zwierzę jako obcy*, https://www.academia.edu/28431919/Zwierze_jako_Obcy [dostęp: 6.12.2019].

wiązania zwierząt ze złem, a przynajmniej na ich negatywne cechy. Mówi się o bestialstwie, zezwierzęceniu, o tym, że ktoś zachowuje się jak świnia, jest głupi jak osioł. *De facto* dopiero zestawiając powyższe wyrażenia z działaniami człowieka, np. wobec zwierząt, ujawnia się ich nieadekwatność. Czy można mówić o zwierzęcym bestialstwie? Bestia odsyła do innej kategorii, bestia nie jest zwierzęciem, ale też człowiek nie powinien być bestią. Bestialskie zachowanie człowieka wyrzuca go niejako poza nawias ludzkości. Bestia nie jest człowiekiem. Bestie i potwory, w przeciwieństwie do zwierząt, są bytami wykreowanymi przez ludzką fantazję, albo bytami zbudowanymi ze zlepków ludzkiej fantazji i rzekomo empirycznych, niepotwierdzonych jednoznacznie obserwacji.

W tym sensie łatwiej się nimi nie zajmować albo zajmować w kontekście bliskim terapeutycznemu. Nikt nie mówi: „Masz szyję długą jak potwór z Loch Ness” lub: „Jesteś mało spostrzegawczy jak Yeti podczas zamieci śnieżnej”. Nikogo nie obrażą powyższe określenia, ponieważ nie są zakorzenione w kulturze (np. w legendach, mitach, podaniach ludowych). Niewiele też wiadomo o naturze tych nieistniejących stworzeń. Definiuje się je raczej poprzez przypisanie im niechcianych cech ludzkich. Z jednej strony można zatem mówić o projekcji²⁴, z drugiej o funkcji terapeutycznej, np. strach przed spotkaniem yeti był większy, niż strach przed śnieżycą, lawinami, zimnem, dzięki yeti obcowanie z wymagającym klimatem stawało się bardziej znośne, strach przed yeti pozwalał oswoić strach przed srogą himalajską naturą.

Marpha – Dolny Mustang²⁵

Mieszkam w „Śnieżnym Leopardzie” na ostatnim, trzecim piętrze. Właścicielka mówi dobrze po angielsku, jest dwa lata młodsza ode mnie.

– *You look younger than me* – zagaduje filuternie.

Zaprzeczam, tłumacząc, że to na pewno kwestia stroju. Jest zadowolona, wręcza mi wizytówkę, mówiąc, że jeśli zajdzie potrzeba, mam zadzwonić. Guesthouse jest duży, zastanawiam się, jak utrzymują budynek poza ruchem turystycznym. Dziś przywędrowała jakaś para, wczoraj byłam sama. Kiedy nie ma prądu – a w Marphie zdarza się to regularnie – na

» 24 Projekcja to jeden z mechanizmów obronnych, o których mówi się w psychologii i psychoanalizie. „Podmiot przypisuje innym tendencje, pragnienia itp., których nie uznaje w sobie samym: rasista np. projektuje na grupę, której nienawidzi, własne błędy i skłonności, których nie akceptuje w sobie”, J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, WSiP, Warszawa 1996, s. 248.

» 25 W marcu 2019 r. przebywałam w Marphie na rezydencji artystycznej w Marpha Foundation, gdzie realizowałam projekt *Wołając do Yeti*.

korytarzach panuje czarna ciemność. Bez latarki czołowej można potknąć się co najmniej kilka razy, stracić zęby lub nabić guza.

Właścicielka „hotelu” jest aktywistką i działa na rzecz równouprawnienia kobiet. Ukończyła uniwersytet w Katmandu i przez kilka lat pracowała w banku. Kiedy przyszedł czas zaślubin, pozwoliła zdecydować ojcu o wyborze partnera na życie. Tak znalazła się w Marphie. Przez kilka lat płakała i rozpaczała, nie wiedziała, jak prowadzić hotel. W końcu urodziła pierwsze dziecko, syna. Od tego momentu coś się zmieniło, teraz prowadzenie hotelu nie stanowi dla niej problemu. Każdego ranka słyszę jak *didi*²⁶ krzyczy na dzieci, które niesfornie biegają po korytarzu, zastanawiam się, czy jest szczęśliwa. Przypadek Kalpony wydaje się w jakimś sensie reprezentatywny, jest wiele podobnych historii kobiet w Nepalu. Dziś wieczorem poznałam jej męża, zdawał się mieć poczucie humoru i ciekawość świata. Pomimo zamieszkania w małym kraju – jak określił Nepal – dużo czyta. Zapytał, skąd jestem. Kiedy odpowiedziałam, wymienił stolicę Polski. Myślał, że nazwa Warszawa pochodzi od wojny (*war*). Ucisnął moją dłoń. Wiedział, że czasem przebieram się za yeti.

W 1957 r. Wisława Szymborska opublikowała wiersz pt. *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje*, który został zamieszczony w tomie *Wołanie do Yeti*. Już ponad 50 lat temu poetka powątpiewała w kondycję rodzaju ludzkiego. Pomimo rozwoju kultury i techniki (mamy Szekspira, gramy na skrzypcach, wynaleźliśmy elektryczność), człowiek ma powody do wstydu (zbrodnie, kłamstwa), a świat stworzony przez niego nie jest miejscem przyjaznym i bezpiecznym. Próba zachęcenia yeti do powrotu, do uporządkowanego ludzkiego świata, kończy się niepowodzeniem. Yeti pozostaje w wysokich górach. Co symptomatyczne, „człowiek śniegu” nie odpowiada na wołanie, dialogu nie udaje się nawiązać, być może został zerwany dawno temu i jego odbudowanie nie jest możliwe. Człowiek tkwi w rozdarciu, tęskniąc za odszczepioną, dziką częścią siebie, która staje się coraz trudniejsza do odnalezienia.

Wołanie do Yeti towarzyszyło mi w trakcie podróży do Nepalu, a nieznacznie przekształcony tytuł wiersza stał się ostatecznie nazwą projektu, który rozpoczął się w małej wiosce Marpha w Dolnym Mustangu. Literalnie wskazuję na Mustang, jednak w szerszym sensie pracę z yeti rozpoczęłam dużo wcześniej. Nie mam na myśli tylko przygotowań do podróży. Chodzi o lata rozważań na temat relacji człowieka do otaczającej go natury, jak również własne próby skontaktowania się z „dzikiem” (będącym we mnie). Dotknięcie „tego”, co w wyniku socjalizacji i zamknięcia w betonowych miastach zostało wyparte i jest trudne do wypowiedzenia, wiąże się z wychodzeniem poza strefę komfortu. Nepal wyrzucił mnie poza wszystko, co znałam do tej pory. W tym zdestabilizowanym stanie uczyłam się od nowa siebie.

» 26 Didi – określenie w języku nepalskim oznaczające „starszą siostrę, zaprzyjaźnioną kobietę”.

Czas płynął, próbowałam złapać rytm kraju, czego efektem było akceptowanie tego, co niesie chwila. Tak naprawdę nie miałam pewności, czy mieszkańcy Nepalu biorą za dobrą monetę zrzędzenia losu. Mając na względzie logikę karmy i buddyjską akceptację przemijalności wszystkiego, może właśnie postawa przyjmowania i przepuszczania zdarzeń pojmowanych jako nietrwale jest nauką, którą czerpałam od miejscowej ludności. W Nepalu spóźnienie liczone jest nie w minutach, ale w dniach. Na rezydencję w Marphie, ze względu na opady śniegu i przeszkody na drodze, dotarłam w *nepali style*. Kiedy wysiadłam z Jeepa²⁷, wioska powitała mnie kompletną ciemnością, zimnem i siąpiącym deszczem. Zauważyłam, że przecina ją właściwie jeden chodnik, w którym olbrzymie dziury mogłyby wchłonąć dorosłego człowieka²⁸. Jadalnia i kuchnia fundacji mieściły się w pomieszczeniu, do którego nie docierało światło. Przez miesiąc mojego pobytu często będziemy jeść przy świecach. Brak prądu to również coś, do czego można się przyzwyczaić, tak samo jak do wydzielanych racji żywnościowych i ryżu trzy razy dziennie. Właściwie, co ja tutaj robię?

Kiedy zrozumiałam, jak żyją mieszkańcy Marphy, *Projekt Yeti* wydał mi się zupełnie nieadekwatny do miejsca. Obudziło się we mnie raczej poczucie solidarności i chęć włączenia w wykonywane w wiosce prace. Tak naprawdę fascynował mnie sposób życia i bycia miejscowej ludności. Mijały dni, nasiąkałam miejscem. Chodziliśmy w plener²⁹, obładowani sprzętem, z nadzieją na bezwietrzną pogodę. Materiału przybywało, a ja coraz mocniej czułam się zżyta z yeti. Powoli nabierałam przekonania, że projekt ma szansę przekroczyć granicę subiektywnego, performatywnego działania. Ubieranie skóry yeti stało się rytuałem przejścia, nie byłam ani sobą, ani yeti. Wsluchiwałam się w przyspieszony rytm serca, spontanicznie trawersowałam okoliczne wzniesienia, kontemplowałam widok oddalonego Dhaulagiri, odczuwałam piekące słońce i lodowaty wiatr, zapominałam o kamerze. Byłam częścią czegoś znacznie większego, przeżywałam, idąc za Maslowem, doświadczenie szczytowe³⁰. Widziałam, że moje działania interesują mieszkańców Marphy i członków fundacji, a dzieciom

» 27 Odległość z Pokhary do Marphy to 75 km. Nepalski szlak komunikacyjny sprawia, że podróż samochodem terenowym zajmuje czasem 12 godzin. Przed zbudowaniem drogi podróż trwała kilka dni.

» 28 Płyty chodnikowe przykrywały płynący strumień – ściek. Mieszkańcy Marphy nie raz wpadali do dziur w chodniku, łamiąc sobie nogi.

» 29 Spotkany przypadkowo w Marpha Foundation Australijczyk Derry Sheehan postanowił zaangażować się w mój projekt. Tylko dzięki niemu jakoś uzyskanego materiału filmowego jest tak dobra.

» 30 Według A. Maslowa doświadczenie szczytowe to poczucie łączności z otaczającym światem, brak odczuwalnych granic, jak również lęku. Jest to doświadczenie przekraczania własnego ego i może się zdarzyć różnym ludziom przy okazji różnych czynności. Por. A. Maslow, *Motywacja i osobowość*, przeł. J. Radzicki, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2018, s. 251.

sprawiają wiele radości³¹. To już coś – myślałam. W ostatnich latach nauczyłam się mniej planować i przynajmniej w podróży podążać za intuicją. Tak naprawdę nigdy nie wiem, czym skończy się podróż, jak wybrzmi po upływie czasu. Jest to trudne w kontekście rezydencji artystycznych, które wybieram w taki sposób, aby bycie w drodze i miejsce były uzależnione od powstających realizacji. W Marphie zebrałam materiał, którego podstawą były rozważania przed i w trakcie podróży.



II. 2.

Dokumentacja performance *Wołając do Yeti*, Marpha, Nepal, Marpha Foundation, marzec 2019, fot. Derry Sheehan, performance: Sonia Rammer

Nepal uwrażliwił mnie również na problem zanieczyszczenia środowiska, którego nie przewidziałam, siedząc w ciepłym, ogrzewanym gazem, poznańskim mieszkaniu. Projekt yeti zyskał kolejną warstwę. Nie był już tylko historią o poszukiwaniu dzikiego, obcego – również w sobie – o relacji człowieka wobec natury, o tęsknocie za nieznanym i niemożliwym do odkrycia. Stał się też opowieścią o zniszczonym przez człowieka środowisku, w którym yeti, nawet gdyby chciał, prawdopodobnie nie mógłby żyć. Ekspansywność rodzaju ludzkiego, jego zachłanna ciekawość, brak poszanowania dla odmienności oraz uzurpowanie sobie uprzywilejowanej pozycji w świecie w druzgocący sposób skutkują nieodwracalnymi zmiana-

» 31 Dzieci z Marphy nie знаły bajek o yeti. Aby przeprowadzić z nimi warsztat plastyczny i zabawę polegającą na szukaniu yeti, moja nepalska znajoma Nanu Gurung przygotowała dla nich bajkę o yeti w języku nepalskim.

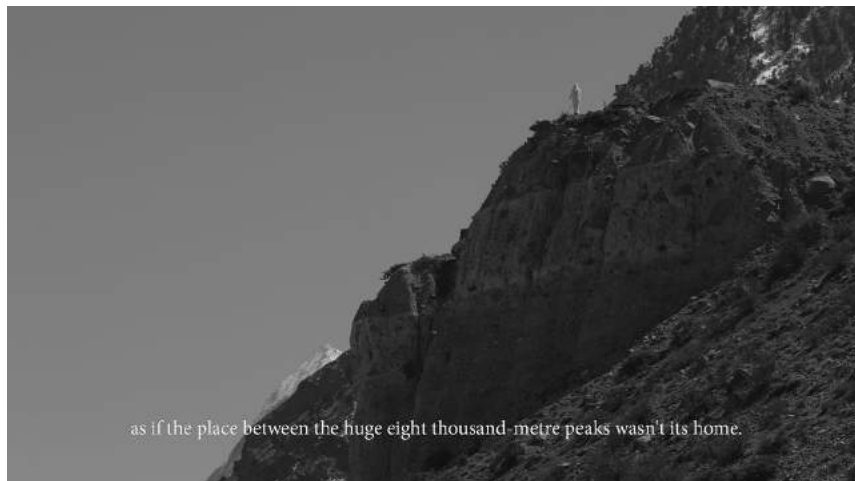
mi na planecie. Jest za ciepło, topią się lodowce, a człowiek, płacąc za to, dociera w najodleglejsze zakątki świata. Jednocześnie człowiek jest leniwy i wygodny. Poszukuje szlaków przygotowanych i przewidywalnych, akceptuje kontakt z naturą rozpoznaną, w jakimś sensie ucywilizowaną. Symptomatyczne jest np. wyposażenie bazy pod Mount Everestem w przeróżne udogodnienia dla klientów wypraw komercyjnych. To, co kiedyś wiązało się nie tylko z nadludzkim wysiłkiem, ale też z gotowością wyzbycia się dóbr cywilizacji, dzisiaj stało się rozrywką dla bogatych, uprawiających wyszukany rodzaj fitnessu.

Historia o yeti jest w końcu opowieścią o samotności i nieprzystosowaniu. Stan uwięzienia między wzgórzami Marphy, z białymi kolosami wciąż wyłaniającymi się w odległej perspektywie, wiązał się z bliżej nieokreśloną tęsknotą. Tęsknotą za tamtym zimnym, surowym, doskonałym światem, za wymykającym się pragnieniem. To było moje wewnętrzne doświadczenie, którego nie dzieliłam w tamtym momencie z nikim. Czułam się i trochę zagubiona, i samotna, nie mogłam pojąć miejsca, w którym jestem, budził się we mnie coraz większy sprzeciw wobec niszczyielskich działań mojego gatunku. Wyobraziłam sobie samotnego yeti przemierzającego dolinę Kali Gandaki i obdarowałam go całym swoim smutkiem i wątpliwościami, całą niewypowiedzianą nostalgią. Yeti przemówił moim głosem. Po raz pierwszy w bezkresnych przestrzeniach Mustangu, kolejny raz z okazji wystawy w Galerii AT³². Powrót do Polski i kilkumiesięczny odstęp czasowy pozwoliły mi na ułożenie relacji z moim wewnętrznym yeti.

Film o charakterze mockumentu *Tajemnice Himalajów*, emitowany w galerii, jest wstępem do obszernego projektu, w ramach którego będę zajmowała się nie-istniejącym gatunkiem. Szesnastominutowy obraz przenosi widza w przestrzeń Himalajów, a yeti, dzięki poprowadzonej narracji oraz zdjęciom, staje się podpatrywaną istotą rodem z filmu przyrodniczego. Początkowo odbiorca wprowadzany jest w charakter okolicy doliny Kali Gandaki, yeti pojawia się później, jako wynik zaskakującej obserwacji. Film, choć w pierwszej warstwie odbioru może wydawać się zabawny i lekki, posiada szerszy kontekst interpretacyjny. Narracja, która buduje obraz, miała swój początek w moim performatywnym, nepalskim doświadczeniu, a także w refleksji na temat roli bytów hybrydycznych (ludzko-zwierzęcych) w budowaniu relacji człowieka z naturą oraz z samym sobą (o czym pisałam powyżej). Charakter narracji – pozornie obiektywny i pseudo-dokumentalny – oraz oddanie głosu lektorce pozwoliły mi na przekazanie osobistych treści w nieinwazyjny sposób. Uzyskany, dzięki zabiegom formalnym, odautorski dystans jest tak naprawdę pozorny. *Tajemnice*

» 32 Galeria AT znajduje się w Poznaniu. Ma swoją siedzibę w budynku UAP przy ul. Solnej 4. Jest prowadzona przez dra hab. Tomasza Wilmańskiego, prof. UAP.

Himalajów to jedna z moich najbardziej osobistych realizacji, w której wystawiam się na krytyczne spojrzenie odbiorcy w dosłowny sposób.



Il. 3.

Kadr z filmu mockumentalnego *Tajemnica Himalajów* (16 min.), reż. Sonia Rammer, zdjęcia: Derry Sheehan, 2019*

Co istotne, film konstruowany jest poprzez zacieranie granicy. Nie do końca wiadomo, które wypowiedziane przez narratorkę informacje są *fake newsami*, a które prawdą, nie wiadomo, czy mam być yeti, czy może sobą, czy film ma być śmieszny, czy może nostalgiczny, czy jest o przyjaznej naturze, czy o samotności i wyobcowaniu, które stają się tu ponadgatunkowym doświadczeniem. W końcu film dotyka problemu kreacyjnych możliwości słowa i relacji między słowem a obrazem. Zabawne sceny zostały opatrzone poważnym komentarzem: od widza zależy, który komunikat stanie się nadrzędny. Tekst bezpodstawnie obiektywny odsyła do filmów przyrodniczych z lat 70., proponujących narrację, w którą widz po prostu miał uwierzyć.

W Galerii AT doszło do jeszcze jednego istotnego przełamania granicy. Yeti z filmu pojawił się w przestrzeni wystawy, usiadł w przeciwległej części sali, stając się jednym z widzów. „Czytał” wiersz Wisławy Szymborskiej, umieszczony na ścianie i przełożony na język nepalski. Był odwrócony tyłem do widzów oglądających film, zajmował się sobą, trudno powiedzieć, czy był bardziej czy mniej wyobcowany, i czy bliżej mu było do nepalskich szczytów, czy do poezji, a może do jednego i drugiego? W końcu te światy nie muszą egzystować albo-albo i nie muszą się wzajemnie znosić.

Podróż – koniec i początek

Początek samotnej podróży zazwyczaj wiąże się z poczuciem (pewnego) dyskomfortu. Konieczne jest oswojenie faktu bycia zdanym raczej na siebie, przyzwyczajanie się do nowego środowiska, nowych ludzi, nowego języka, klimatu. Mały pokój staje się przejściowym domem, a wypełniona walizka całym zasobem. Wszelkie niepozałatwiane sprawy (z samym sobą) domagają się dopuszczenia do głosu, lęki zyskują na sile. Nepal nie był dla mnie łatwym krajem, choć wyobrażam sobie trudniejsze miejsca na ziemi dla podróżującej samotnie kobiety. Sprawdzała się zasada otwartości i uśmiechu, na co dobrze reagowali nawet najbardziej zatwardziali stróż prawa.



Il. 4.

Sonia Rammer, wystawa indywidualna w Galerii AT, *Wołając do Yeti (I)*, 19-29.11.2019, fot. typy studio

Po tygodniu pobytu w Nepalu zauważyłam, że czas nepalski płynie inaczej i mój również przybrał sobie tylko znaną trajektorię. Ilość bodźców – obrazów, zapachów, ludzi, z którymi „musiałam” podjąć konwersację – była tak ogromna, że można by nią obdzielić miesiąc spędzany w miejscu stałego zamieszkania. Przyjeżdżając do Nepalu, przyjęłam kilka zasad: bądź elastyczna, zapewnij sobie maksimum komfortu, na jaki możesz sobie pozwolić. Po wylądowaniu dodałam – „jakoś będzie”.

Mniej lub bardziej powszechna zazdrość związana z przebywaniem w innym miejscu, niż własny dom, odnosi się w zasadzie do zdolności re-

alizacji marzeń. *Niezwykłe podróże* Juliusza Verne'a czy *Wyspa skarbów* Roberta Louisa Stevensona rozpalają dziecięcą wyobraźnię, a ta, choć wypierana przez życiowe konieczności, zagnieżdża się, zostawiając ślad tęsknoty za przygodą. Wyruszenie w podróż zawsze wiąże się z wysiłkiem. Nie tylko logistycznym, ale też mentalnym. Wertowanie map, poradników, blogów, stron internetowych – próba osławiania miejsca i przewidzenia przyszłości ze swej natury nieprzewidywalnej. Oddawanie się dziecięcym marzeniom o miejscu jest w przypadku realnej podróży niewystarczające, choć bywa pomocne w osławianiu lęku przed nieznanym.

Mustang – nazwa, którą kojarzyłam z rasą zdziczałych koni – okazała się określeniem geograficznym krainy położonej w Nepalu. Słowa znaczą, nawet te „puste” można wypełnić treścią. Słowo *mustang* pochodzi od hiszpańskiego słowa *mesteno* („nieokiełznany, bez właściciela”). Nepalski „Mustang” w tłumaczeniu określa „żyzną równinę”. Co ma wspólnego jeden z 75 dystryktów Nepalu z wolno biegającymi końmi? Mój prywatny „Mustang” wypełniłam obrazami, skojarzeniami, marzeniami. Był rozległy, dziki, piaszczysty, mało dostępny, pachniał końskim łajnem i kurzem, wybrzmiewał młynkami modlitewnymi i łopotem flag. Tęsknię za Mustangiem, tak jak tęsknię za yeti. Odmierzam dni do wiosny w nadziei na kolejny lot. •

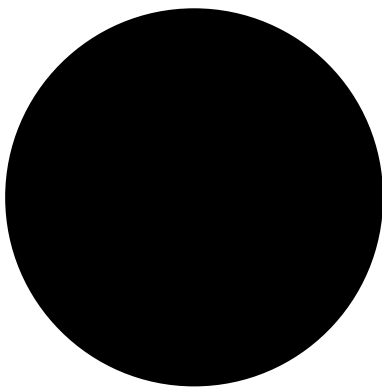
Sonia Rammer

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-2152-8723>

» * Performance, tekst: Sonia Rammer, zdjęcia: Derry Sheehan, postprodukcja: Marcin Ptaszyński, kostium: Aleksander Radziszewski. Materiał zebrany podczas rezydencji artystycznej w Marpha Foundation, Marpha, Nepal, marzec 2019. Projekt współfinansowany ze środków Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego na naukę w 2019 r. jako projekt badawczy.

English summaries

Marianna Michałowska
Ewa Wójtowicz
Sylvia Szykowna
Weronika Bryl-Roman
Krzysztof Siatka
Inside Job (Ula Lucińska
/ Michał Knychaus)
Kamil Lipiński
Jacek Szymala
Sonia Rammer



Marianna Michałowska

Head of the Department of Studies of Film and Audiovisual Culture at the Institute of Cultural Studies of Adam Mickiewicz University, Poznań. An alumnus of that university and of the Study of Professional Photography of the Academy of Fine Arts (now University of the Arts) in Poznań. Her main research interests concern the visual sphere of contemporary art culture and the meanings of images in popular culture. Research areas include moreover contemporary transformations of photography and its presence in urban studies. An author of books and articles devoted to the cultural history of photography and visualization in science as well as photo projects and exhibition curator (e.g. in the years 2004-2016 a series of exhibitions as part of the Biennale of Photography in Poznań).

Critical Landscape of Polish Photography – Geographies of Peripheries

In the article I pose two basic questions. One reads as follows: What is the place of contemporary landscape photography in the perspective of activities that reflect on the problems of changes in the natural environment? The other one is: What cultural significations are presented by the authors focusing their attention on the peripheries (in the understanding of non-central places, neglected in social and economic discourse)?

The aim of the three projects analysed in the text is to tell the story of specific places transformed and inhabited by people. The authors I have chosen (Waldemar Śliwczyński, Maciej Rawluk and Michał Woroniak) use the convention of photography of the road to talk about peripheries, or places abandoned from the perspective of the changing economy and therefore forgotten. Their photographs provide evidence of environmental changes and their impact on the social world. The article is divided into two parts: in the first part, the Polish context of the new topographics is outlined in relation to the issues of landscape research, whereas in the second part I present the works of three selected photographers.

1. New topographics and cultural landscape studies

1.1 New topographics in Poland

It is most widely recognised that the term “new topographics” grew in popularity thanks to curator William Jenkins and his 1975 exhibition *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* in The George Eastman House in Rochester. Equally significant here were two earlier shows, *Toward a Social Landscape* (Nathan Lyons, 1966) and *New Documents* (John Szarkowski, MoMA 1967).

The new topographics photography merges a growing ecological awareness and promotion of conceptual thinking in art, encouraging the limitation of artistic expression to bare necessities. The resultant photo-

graphs exhibit features of a documentary, masterly conceal their constructed nature and “look like” reality.

In Poland, inspirations by new topographics emerged late yet at once gained a sizeable group of followers, especially among artists born after 1970. This imagery can be found in works by e.g. Nicolas Groszpiere, Konrad Pustola, Wojtek Wilczyk, Rafał Milach. Its popularity was due to two processes: 1) one occurring within photography as art and 2) one resulting from the political and economic situation in Poland in the 1990s. The former was expressed in a rebellion against the tradition of artistic landscapes, directed against elementary and intermedia photography. The latter was reflected by the need to observe the social transformation. Thus, it is a replacement of the unique with the mundane and sophistication with the vernacular. Polish photographers, inspired by the style of American images, spin their own stories about the local context: economic collapse, social disappointments and the remains of the old system.

1.2. Cultural landscape studies in the Anthropocene era

Cultural landscape studies vs. the human subject comprise reflection from classical philosophical aesthetics (British empiricists, Goethe, the Lake Poets: W. Wordsworth and W. Coleridge, J. Ruskin), sociology (G. Simmel, T. Ingold, T. Edensor, J. Urry, P. Macnaghten), image anthropology (H. Belting), environmental aesthetics (A. Berleant) through to contemporary ethnographic and sociological visual research (S. Pink, L. Pauwels, M. Klett) and the subjects of Anthropocene and capitalocene (T.J. Demos, N. Klein). Polish relevant literature is quite extensive (H. Buczyńska-Garwicz, B. Frydryczak, K. Wilkoszewska).

2. Peripheries in the new topographics

2.1. 808.2 km by Waldemar Śliwczyński (2015)

808.2 km is a record of a journey from the sources of the River Warta in Kromolów to its estuary near Kostrzyn. Śliwczyński observes the life of the river from its banks rather than from the perspective of the current. The photographs are filled with chance presence of people. The album is composed of two- or three-picture panoramas, which impacts the perception of the photographs and offers the viewer an impression of a smooth and continuous journey. Śliwczyński enriches the “new topographics” style with a gaze that characterises Robert Frank’s “photography of the road”. Therefore, the description of the work on the project and the “familial” image of the photographer recorded unofficially by the participants of the expedition, became an integral part of the project.

2.2. *Route One* by Maciej Rawluk (2014)

The motif of a journey is the subject matter of *Route One* by Maciej Rawluk (2014). This is the number of the former main road running from the north to the south of Poland. When highway A1 was built, the number of the road changed to 91. At the same time, the importance of the road and thus the benefits that the local residents may have had from this route dropped. Rawluk's photos are a hybrid project in the context of topographic photography as a representation of space. His photographs that show areas and buildings along the road are interspersed with documentary portraits of people living by the road and living off it. It is therefore a deliberately simple and modest photograph, referring strictly to peripheral representation, i.e. expressive of a deliberate avoidance of the spectacular.

2.3. Michał Woroniak, *Bounty Harvest*, 2017

The photographs of Michał Woroniak were taken in three towns in southern Wielkopolska. Krobia, Poniec and Miejska Górka, as the author wrote in his statement accompanying the work, were a traditional "granary of Poland" and were synonymous with fertile land. The eponymous "bountiful harvest" has a double meaning here: it refers both to crops and natural resources, i.e. lignite deposits. Under the idyllic image of an agricultural paradise there is a layer of mining exploration. The spaces photographed by Woroniak, both the visible and the invisible or underground ones, relate to the exploitation and transformation of the natural environment: the former to the way of industrial agriculture, the latter to mining. The change in the landscape will occur regardless of whether or not the drilling will take place. This will affect people's living conditions, forcing them to change their livelihoods.

Conclusion: critical landscape as an image of the peripheries

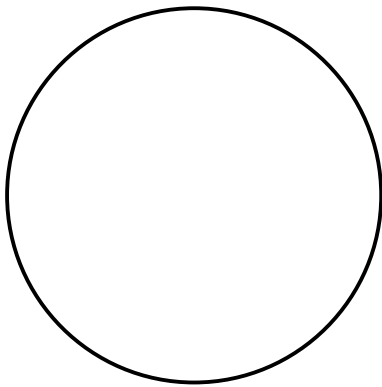
The term "critical landscape" I have proposed would have several distinct characteristics:

- 1) methodologically, it belongs to terms inspired by theoretical concepts that encourage critical reflection on art history, such as "studies of the artistic periphery of the world";
- 2) it is inspired by "critical geography", exposing the dependence of geographical knowledge on political power and capitalist production;
- 3) it fits into contemporary environmental discussions starting from the economic, political, biological concepts of Anthropocene and capita-

locene, but instead of showing them in a universal, global perspective, it focuses on the specifically local and tracks the consequences of changes in the landscape;

- 4) the analysis material covers areas marginalized in both visual and global economic history.

The critical landscape therefore deals with marginalised areas, peripheries. Their topography is largely invisible and overlooked in public discourse. Photography reveals it, laying the foundations for a new kind of landscape imagination, which is nowadays becoming indispensable for the survival of the human species on Earth. What is at stake here is not only seeing landscape but linking environmental thinking with the awareness of the consequences of human activity. ●



Ewa Wójtowicz

Professor of the Faculty of Art Education and Curatorial Studies of the University of the Arts in Poznań. A post-doctoral degree holder in the discipline of art studies (Jagiellonian University), doctor of the humanities (AMU, Poznań), an alumnus of the Academy of Fine Arts in Poznań. An author of the books: *Net art* (2008) and *Sztuka w kulturze postmedialnej* (2016) as well as scholarly and critical texts. A member of the Polish Society of Cultural Studies, Polish Aesthetic Society, Polish Society for Film and Media Studies, and the Polish section of AICA. Deputy editor in chief of "Zeszyty Artystyczne". Research interests: art in the internet and (new) media.

"Geocinema" as a Mode of Seeing Xenospaces

The text examines images that exceed the capabilities of the optical apparatus of the eye, explored to date through studies on infrastructure¹ which help analyse images as factors generating information flow² or else as tangible elements (server rooms, cabling, sensor networks) and intangible elements (wi-fi signal, meteorological data) which extend technical infrastructure. The relations between images and data are analysed via theory as well as artistic theory and practice by e.g. James Bridle³, Tung-Hui Hu⁴ and Hito Steyerl⁵. They prove that the notion of a cloud is but a rhetorical construct and a full mapping of the world is illusory as new territories are always yet to be discovered. Their novelty is paradoxical and consists in a secondary "discovery" of a given area by e.g. new opportunities of seeing it.

Images generated in this manner can be counted among the emerging new genre of media I will call *geocinema*. I owe this notion to the authors of a film polyptych *Geocinema* (2017-2018)⁶, an outcome of the interdisciplinary research project *The New Normal*, carried out in the Strelka Institute for Architecture, Media and Design in Moscow⁷. The work

» 1 For infrastructural studies critical cartography is particularly helpful. See <https://cistudies.org/> (Strelka Institute: 28.12.2019), I. Burrington, *Networks of New York. An Illustrated Field Guide to Urban Internet Infrastructure*, Melville House, Brooklyn, NY 2016.

» 2 See: L. Manovich, *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge, Mass., London, England, 2001, p. 27-31.

» 3 J. Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, Verso, Brooklyn, NY/ London 2018.

» 4 T.-Hui Hu, *A Prehistory of the Cloud*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 2015.

» 5 H. Steyerl, *Too Much World: Is the Internet Dead?*, "e-flux", November 2013, #49, <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/> [access: 28.12.2019].

» 6 *Geocinema* (2017-2018) is a subproject created by young scholars participating in *The New Normal* project implemented at the Strelka Institute: art historian Asia Bazdyrieva, graphic designer Solveig Suess and filmmaker Alexey Orlov, <https://www.geocinema.network/> [access: 28.12.2019].

» 7 Strelka Institute for Architecture, Media and Design was set up in 2009. It conducts educational and research projects, involving invited specialists from abroad. The main area of research is city space in its urban, social, cultural, and aesthetic aspects. The Institute's projects

progresses within a think tank⁸ and art is a legitimate research method with both a theoretical and practical aspects (*art as research*)⁹. *The New Normal* (carried out since 2016), led by Benjamin H. Bratton with the contribution of e.g. Liam Young¹⁰ and other leading scholars and artists, exemplifies the use of the above method. The project's title refers to a reality developed by technologies which are too new to have been examined by research methods. The language of art comes to the aid here, enabling a different, more idiosyncratic view. In this context, the concept of a new normality requires a speculative inquiry aimed at studying the contemporary landscape. Both the landscape itself, transforming from natural to technologically naturalized through to the limits of alienation (*xenospace*), and the opportunities of its mapping and representation, change under the impact of factors triggered by the post-anthropocentric (r)evolution. The results of the studies conducted so far are interdisciplinary, theoretical and practical in nature. This is evidenced by a review of the films created within the project, treated as scientific essays and fully-fledged artistic statements. Their topics are, e.g. "economies, ecologies and cultures"¹¹. They address questions on post-human forms of imagery and designing "not for humans" within artificially delineated and by definition uninhabited areas (e.g. sterile glasshouses, dry docks, etc.). Therefore, the term "geocinema" denotes a technologically conditioned apparatus of total visibility which produces an incessant excess of images seen as a(n) (over)production of data. The notion of geocinema may be useful for the discussion of those forms of imagery which allow a xenospatial description of the world. This stems from the growing autonomy of image media which are slowly but steadily moving towards post-human media, comprising e.g. expanded technical infrastructure¹²; not only image-recording tools, but also channels for their circulation online. In this way, the concept of geocinema can be extrapolated to broader areas of visual technoculture in order to reflect on the interfaces in the production of images and data, based on examples of art as a research method suitable for exploring xenospace. •

are carried out and documented bilingually, therefore I use the English versions of Russian names and surnames, as adopted by the Institute. <https://strelka.com/> [access: 16.06.2019].

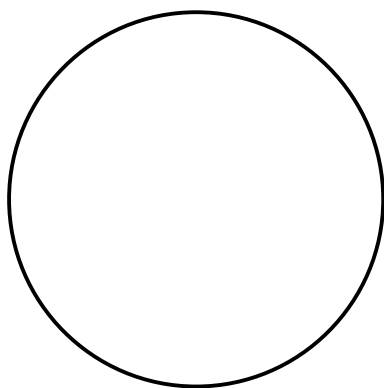
» 8 Scheduled for three years, *The New Normal* was divided into twelve thematic modules led by scholars representing a variety of disciplines. Practical input from designers and (audio-visual) artists is of great importance, too. See *Themes and Modules*, <https://thenewnormal.strelka.com/> [access: 28.12.2019].

» 9 See *Art as Research. Opportunities and Challenges*, ed. S. McNiff, Intellect, Bristol, 2013.

» 10 Liam Young is the leader of the Unknown Fields Division and an active member of a group of speculative scholars and artists, *Tomorrows Thoughts Today*: <http://www.tomorrowsthoughtstoday.com/> [access: 22.12.2019].

» 11 *Ibidem*.

» 12 See G. Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York 1970.



Sylvia Szykowna

A graduate of Polish Studies and Cultural Studies at AMU, Poznań, doctor of the humanities in the field of Cultural Studies, assistant professor in the AMU Institute of European Culture. A holder of a 2010 scholarship of the Minister of Science and Higher Education. Researcher of contemporary culture, media and artistic practices, cultural education and institutional criticism. Since 2014 a member of the Centre of Education Practice in the ZAMEK Culture Centre in Poznań, researching animation and cultural education. Coordinator of animation and cultural projects. Author of publications on contemporary culture, media science, the aesthetics and art of new media, and cyberculture.

Weather as an Art Medium

– Changes

in Artistic Culture

in the Era of Posthumanism

When the Circle Mets the Sky by Carla Chan is my point of departure for regarding the phenomenon of meteorological art, with the weather in all of its changeability and unpredictability as its medium. The video was made by combining a weather vane with a camera that recorded the landscape reflected in the mirror, modified by wind direction and velocity¹. The wind, or rather its natural strength, contributes to the end result, i.e. a footage that tries to capture the variability of the landscape in front of the camera lens. The invention of the still camera or the movie camera liberated humans from the universe of a single point of view. *The Man with the Movie Camera*, a manifesto by Dziga Vertov, redefined the relationship between man, technology and nature in the context of artistic creation. Going beyond the anthropocentric view of the world, Vertov exceeded the limitations of human vision. In this article I look at the weather in a broader perspective, treating it both as an atmospheric and cultural phenomenon, which takes on a new meaning in the context of post-humanistic deliberations.

The new phenomena of contemporary art, changing the classically understood notions of the creator, artist, subject, and finally the human being, fit into the broader context of the crisis of humanities. Since the 1970s, the emergence of successive critical currents fed by the experience of social and emancipatory movements resulted in a shift in thinking about the place and role of man in the world. The existing anthropocentric model of reality was eroded by an inhuman perspective that gives voice to other forms of organic life (concepts by Donna Haraway – *naturesculture*;

» 1 See *Katalog WRO_ on Tour. Draft Systems 2017*, ed. V. Kutlubasis-Krajewska, P. Krajewski, K. Dobrowolski, Centrum Sztuki WRO, Wrocław 2018.

Jussi Parikka – *medianatures* or Rosi Braidotti – *medianaturecultures*). Meteorological art fits into this post-humanistic – reflection on the place and role of man in the post-human world and points to the causality of the inhuman factors that influence our everyday life. The weather determines organic life on earth, influences its status, sustaining it and providing conditions for its survival. As a communication medium, it transmits and receives data from the environment and is naturally variable. In her book *Weather as Medium. Towards Meteorological Art*, Janine Randerson draws attention to the relational nature of the weather, which “joins us with the world and with one another”². She outlines the history of meteorological art starting from ritual traditions, when the weather as an intermediary of spirits was manifest in artefacts, performances and rites. In European culture, the interest in weather is connected with natural philosophical thought and the development of landscape painting. The figures who contributed to the development of meteorological art include e.g. Joseph Wright of Derby, Angelica Kauffmann, John Constable, William Turner, and the entire Impressionism, which he inspired. The genealogy of meteorological art on the one hand is linked with the shifts in human philosophy, which tries to define man’s position in the universe, and on the other hand is a history of the affinities of art and science, demonstrating deep-rooted relationships that transcend disciplinary divisions. The emergence of new media has enriched the artistic perception of reality, offering artists new opportunities to experience it. An example of a new look at art is the oeuvre of Hans Haacke, which includes inhuman actors of the aesthetic situation. Atmospheric phenomena were a key element influencing the way the audience has experienced this art³. Over time, the art of new technologies has taken on a critical function by actively participating in the debate on the changes taking place in the world. Technology has become an “invisible” yet tangible element of our lives, which both determines and mediates⁴ our way of acting in the world. The meteorological art of the twenty-first century manifests the presence of the weather in various ways as a creative element of artistic practice. Artists very often use research tools reserved exclusively for scientific purposes, mapping and visualizing data harvested from the environment (*Cyano-*

» 2 J. Randerson, *Weather as Medium. Towards a Meteorological Art*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England 2018, p. XVII.

» 3 *Ibidem*.

» 4 Mediation, in the sense adopted by Bolter and Grusin, refers to the changes brought about by the medium, as a result of the technological and cultural processes taking place within it. See J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge MA-London 2000. Mediation for Żylińska and Kember is a “complex and inherently diverse process that combines the social, the economic, the technological, and the mental”. Quoted after: A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, p. 27.

meter. Monument to the Blueness of the Sky by Martin Bricelj Baraga). Others reflect critically on the place of the human being in the post-humanist world, making it one of the beings making up our common universe (*Dear Climate* project).

Meteorological art is an example of a new look at artistic practice in the era of posthumanism. The growing interest in nature among artists went hand in hand with the development of human philosophy and technology, which registered shifts in the way we understand the place and role of man in the universe. Contemporary artists use the weather as an artistic medium to draw attention to the ongoing climate crisis and attendant risks. By giving it a voice, they broaden our perspective with a new network of relations in which we function and for which we also take responsibility. Thus meteorological art tries to build a vision of a common world, in which the social, the mental, the ecological and the technological intertwine. ●

Weronika Bryl-Roman

Doctor of the humanities in the field
of Cultural Studies; since 2017
a lecturer of the Department of
Informatics and Visual Communication
of the Collegium Da Vinci in Poznań;
research interests: cultural contexts
of art, design and environmental
shaping, environmental aesthetics and
contemporary architecture. An author
of books: *Madrycka movida jako ruch
kulturowy* (2008) and *Krajobrazy
socmodernizacji* (2017).

To See a Dispersed City:

Art vs. Exurbanization

The article focuses on artistic transpositions and interpretations of the processes of exurbanization and their consequences in individual and social life. The phenomenon of exurbanization, or the excessive growth of urbanized areas, is the fruit of the industrial era and the attendant rapid development of means of transport: rail and car, as well as transportation infrastructure. In the current post-industrial world, the pace of urbanization processes is growing steadily, while their negative effects are being felt by more and more inhabitants of the world. As a result of the progressing exurbanization, stretches of open rural areas, often valuable in terms of nature, are gradually being seized. Areas affected by the exurbanization are dominated by homogeneous and monotonous single-family buildings, often with no shared spaces and facilities such as service and commercial infrastructure, schools or health centres. The inhabitants of such places need a car to commute to work and to satisfy many of their living needs. Specialists investigating exurbanization enumerate a number of its undesirable economic, social and environmental consequences.

Exurbanization is a topic that is increasingly being discussed in the media and in various forums. This issue is also present in artistic creation and this is what this text is devoted to. It refers to examples of artistic forms of expression, differing in terms of the means used and the perspective on the problem. These works, although they provoke reflection on the extent of human interference in spatial natural resources and its consequences (functional, ethical, aesthetic), are, however, devoid of the biased rhetoric of media discourse that accompanies the issue of “urban sprawl”.

One of such works is *Arena* by the Irish artist Páraic McGloughlin. This short film, a compilation of images generated in Google Earth, shows the scale of human impact of the globe. The images of the Earth maimed by progressing urbanization, appropriately compiled and synchronized with pulsating music, shock with their mechanical consequence. At the same time, they strengthen our conviction that we are dealing with some unique beauty which may give rise to a sense of guilt and provoke difficult questions, such as whether the aesthetic quality of human interference

in the matter of the world can be an excuse for this guilty feeling? The development of digital mapping technologies and the mass availability of tools to view ever more accurate maps of the globe are conducive to the spread of public awareness of the extent of exurbanization and human interference into available natural resources. On the other hand, a look from the perspective of a satellite, mediated by a computer screen, although it enables a better grasp of the scale of the phenomenon, paradoxically distances the observer from the problem, situating him or her outside it and weakening his or her criticism. However, the art referring implicitly to the problem of exurbanization most often uses the lens of a “broad angle” from a distance. It uses various tools of analogue or digital cartography as well as the aesthetics of plans and models used in urban planning. The most interesting projects skilfully adapt the “raw” scientific instruments to create an intriguing message. These are precisely the sculptural installations by Norwood Viviano, artistic transpositions of statistical data and cartographic models. Kathryn Clark uses a similar procedure in her unusual patchwork bedspreads, which illustrate the scale of takeovers of property as a result of debts of their owners. Dylan Beck, on the other hand, articulates the drama of exurbanization through actions directly involving the audience: in one of his performances, the artist unpacked the ceramic modules in front of the audience and arranged them in a compact, fast-growing configuration resembling the growing suburbs. In about half an hour, the gallery space filled up completely and the members of the audience, pushed against the walls, were finally forced to leave the room.

The article also mentions works marked by a sensitive view of the aftermath of the phenomenon that shapes and defines the living space of millions of ordinary people. These are, for example, Shawn Demarest’s paintings, which show sections of suburbia captured at different times of day and year. Deprived of human figures, seemingly banal scenes, suggest the presence and gaze of a sensitive observer and contain a considerable nostalgic charge. A look at the exurbanization from the “bottom-up” perspective of a suburban resident can be refreshing. Experts and publicists stigmatizing the phenomenon of urban sprawl sometimes seem to forget that many residents are condemned to live in what the former call a “de-humanized space” or even “urban pathology” and that this “pathology” is their everyday life, their home.

Both the nostalgic view of the suburbia and the more critical works directly evoking urban sprawl and stigmatizing its effects involve an encouragement to consider a fuller spectrum of exurbanization issues, at the same time strengthening the need for a relational approach to natural and urbanized space. Certainly, this need has contributed to the emergence of relatively new interdisciplinary fields, which have evolved from traditional

scientific disciplines (such as the fields developing mainly in the last two decades: relational geography, relational ecology and relational theory of spatial planning). In this context, the works referred to in the article are heuristically topical in that they provoke the launch of alternative methods of looking and understanding, help to “see” (and thus understand) the world, in line with Nicholas Mirzoeff’s conviction: “if we are to create new ways of depicting our place and role in the world, we need a new visual way of thinking, adapted to the Anthropocene”¹. ●

» 1 N. Mirzoeff, *Jak zobaczyć świat [How To See the World]*, after the Polish translation by Łukasz Zaremba, *Karakter, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, Kraków-Warszawa*, p. 252.

An art historian and curator, assistant professor at the Department of the Art Science at the Pedagogical University of Kraków. A researcher of neo-avant-garde and contemporary art, conceptualism and its aftermath and the history of exhibitions. A doctor of the humanities; his doctoral dissertation *Krakow-based Artists of the 1970s and Their Participation in the Neo-Avant-Garde Breakthroughs* was accepted by the Faculty of History of the Jagiellonian University in 2017. Former director of Foto-Medium-Art Gallery (2007-2011) and a curator at the Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery (2011-2019). An author of the concept of a few dozen solo and collective shows displaying work by artists such as Carlos Amorales, Graciela Carnevale, Tony Cokes, Tomasz Dobiszewski, Sława Harasymowicz, Gert Jan Kocken, Sarah van Lamsweerde, Louise Lawler, Justyna Mędrala, Adrian Paci, Ewa Partum, Zdzisław Sosnowski, Timm Ulrichs, and Roland Wirtz. Co-organiser of conferences, e.g. *Hide and Seek. Absence, Invisibility and Contemporary Art Practices* (15-16.03.2018, Pedagogical University, Kraków, Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery), *Make no Mistake* (24-25.11.2018 Budapest, Kaposvár University, Pedagogical University, Kraków). An author of a monograph *W kierunku sztuki ukrytej. Historia Janusza Kaczorowskiego* (2019). Editor of the exhibition catalogues for the shows in the Bunkier Sztuki Contemporary Art Gallery in Kraków, e.g. Tomasz Dobiszewski, *Drobne nieobecności* (2014), Roland Wirtz, *immediatus* (2015) and of a monograph *Księga zmian* (2018).

Exhibitions

at the Centre's Periphery

The exhibition and especially its periodic formula contributes in a unique and attractive way to the discourse of contemporary visual arts. I take into consideration projects that have redefined the meaning of the terms “centre” and “periphery”, making this transformation an enhancement of the artistic message. The annexation of places by periodic events and within them by the intentions of artists and their utopias sometimes empowers representatives of society with their pressing problems (*good-place*). Usually, however, splendour and megalomania, both consequences of commoditisation, delineate a no-place¹. *Good-place* and *no-place* coexist and are inseparable vectors of multiple exhibition initiatives.

Documenta 14 in 2017 took place in two cities and two countries: first in Athens, Greece, and then in its usual location in Kassel, Germany. The tense atmosphere in the contacts between Greece and Germany provided an interesting reference frame and the artists' perspective on the issues they addressed was double-coded. Greek became the official language of the event; it is spoken daily by about 15 million people, by no means an insignificant number.

The exhibition explored the institutional and non-institutional levels. It annexed museums, galleries, university buildings, public buildings, squares, and streets. The title *Learning from Athens* and the three attendant intriguing and inspiring questions: *What shifts? What drifts? What remains?* were the essence of the vision of the artistic director Adam Szymczyk. It offered a chance to explore the artists' work process as well as to study and create conditions for the development of shared projects. The need to depart from the effect of spectacle towards exploring the creative potential of everyday reality was highlighted².

» 1 See: Ch. Esche, *Making Art Global: A Good Place or No Place* [in:] *Making Art Global* (Part 1). *The Third Havana Biennial 1989*, London 2011, p. 8-13.

» 2 A. Szymczyk, *Interability and Otherness-Learning and Working from Athens* [in:] *The documenta 14 Reader*, Munich-London-New York 2017. *Documenta 14* created a critical place of an exchange of ideas (*good-place*) or its persuasive appearance, which I believe owes a lot to the philosophy of so-called *Open Form*, developed years before under the supervision of

Athens was the cradle of European civilisation; today, however, the city is beset by an economic, social and political crisis. This drama necessitates joint action. At a time of decline, the city becomes an agora for public debate.

Documenta failed from the point of view of efficiency. The inscriptions on the walls of buildings in Athens made by activist-artists, reading: “the crisis of commodity or the commodity of crisis?” or “learning from capitalism” unequivocally confirmed that an art exhibition in a similar format is entertainment solely for the elites, which make it a spectacle in the era of crisis.

To me, one of the most intriguing reactions to the challenges of contemporary art is the formula of an event with not permanent address: *Manifesta*, the European Nomadic Biennale. Exhibitions are held in cities that are not capitals of contemporary culture, but rather important locations from a historical point of view. Today they are faced with their own problems. It is possible that the *Manifesta* aspires to spark off a revolution in the approach to the geography of contemporary art.

The list of challenges formulated by the organisers of the 12 editions of the *Manifesta* includes those that provide an identity to contemporary Europe. These are the migration crisis, climate change and a reflection on how these factors affect cities and their residents. Palermo is perceived as a place where many influences have intersected in the history of European civilization;³ Palermo is also a legendary city of mafia and corruption.

The event in Palermo was permeated with the need to confront the concepts produced by culture and nature. For centuries, Sicily has experienced political, religious and economic changes. Today it is a space synonymous with the migration crisis. The biennale curators were reminded of an aspect of migration other than a demographic one by Francesco Lojacono's 1875 painting *Veduta di Palermo*. He inspired the exhibition authors to explore the image of the garden as a place of diversity, which develops via movement and transition. The plants shown in the picture are the flora of today's Sicily. They made their way to the island at different times and were cared for and spread as a result of human agrarian policy and climatic factors. They come from almost all over the world. The garden, therefore, is a place of cultivating the coexistence of diversity, which should remind us that we are all descendants of immigrants.

Oskar Hansen, whose mental and material presence was marked with the presentation of the mock-up of *The Road Monument*. The idea envisages a harmonious integration of biological life forms into the space of human activity. Space is a dynamic and socially conditioned phenomenon. Concentration on the creative role of the user of this space makes the function of the artist or architect merely auxiliary. See: *Oskar Hansen. Ku formie otwartej*, ed. J. Gola, Warszawa 2005.

» 3 See: *Why Palermo?* [in:] <http://m12.manifesta.org/why-palermo/> [access: 10.06.2018].

Abandoning the human perspective is the last migration, a migration of thought that I am now paying attention to, and which the last *Manifesta* addressed. Rosie Braidotti, the intellectual patroness of the event, argues that the proper subject of humanities is by no means the human being. She explains: “the post-humanist theory calls for a new vision of the subject, based on processual ontology, which challenges the traditional equation of a subject with rational consciousness, opposing the reduction both to objectivity and linearity”. Braidotti expresses her hope for the development of humanities in the demand of reuniting the diverse branches of philosophy, sciences and arts to form a new alliance.

Places of public debate and knowledge construction (good-place), which are created in the spaces of contemporary exhibitions, especially those whose formats are subject to the need for experimentation – change and migrate - are at the same time centres of affirmation of contemporary humanities. ●

Inside Job (Ula Lucińska / Michał Knychaus)

Inside Job / Ula Lucińska (b. 1992) and Michał Knychaus (b. 1987) work together as The Inside Job duo. Their practice is based on the use of different mediums and materials, which often leads to the creation of specific, multi-layered environments. They focus on the processes of how identities are being constructed, including the identities of places, within the context of dynamic changes such as: climate crisis, technological acceleration, political shifts and growing anxiety towards the unknown future. Many of their projects refer to futuristic and post-catastrophic scenarios.

Combining experiences from various fields, they develop their practice not only in the field of visual art, but also as active researchers.

They presented works during art residencies (FUTURA Center for Contemporary Art, Prague, Czechia; Residency Gurzelen, Biel/Bienne, Switzerland; TestDrive at DriveDrive, Nicosia, Cyprus; Kulturfabrik, Burgdorf, Switzerland), at individual exhibitions (e.g. CAVE Gallery, Wrocław, Poland; Pawilon, Poznań, Poland; :SKALA, Poznań, Poland; 9/10 Gallery, Poznań, Poland; Hot Wheels Projects, Athens, Greece) and collective (e.g. *Body. Gaze. Power. A Cultural History of the Bath*, Kunsthalle Baden-Baden, Germany; *Cała Polska*, BWA Wrocław, Poland; TRAFO – Trafostacja Sztuki, Szczecin, Poland; *The Death of Man*, Warsaw Gallery Weekend, Poland; WallRiss, Fribourg, Switzerland; Sattlekammer, Bern, Switzerland; Athens Digital Arts Festival 2018, Athens, Greece; DuflonRacz, Bern, Switzerland; Ostrale Biennale of Contemporary Arts, Dresden, Germany; Musrara Mix Festival, Jerusalem, Israel; Callegenera Festival, Monterrey, Mexico).

Current *Site-specific* Strategies towards Institutional Gallery Spaces

The text is an analysis of the very latest site-specific activities in the visual arts. Selected practices are considered as an update of the current understanding of this field of art. A review of such activities (over the past few years) is supplemented by outlining their immediate contexts. The examples discussed are related to the intercepting/negation/processing of existing structures and the construction of a new kind of “place”, by evoking in the viewers a sense of “dislocation”. Real spaces are then replaced in this sense by floating, virtual territories that deliberately cut themselves off from their originals. Thus, such artistic actions lead to the definition of a specific, new kind of “non-place”. They are an escape and a quest for such locations, a challenge for both the artists themselves and the audiences. Equally appreciated are temporal projects, focused on a specific moment and situation, which are a kind of speculative game between audiences, artworks and artists.

The first part of the text, focused around the above category of “dislocation”, deals with artistic practices which, still embedded in institutional reality and gallery spaces, begin to evoke in viewers a symbolic impression of displacement. These practices, e.g. through the use of dense smoke, are close to transgressive mystical traditions, in which such smoke was supposed to cut off the participants of the ritual from a specific reality and shift them into the in-between zone. The examples discussed include the *Mademoiselle X* performance by Maria Metsalu, shown during the Les Urbaines Festival in the Arsenic Centre for the Performing Arts, Lausanne (2018) and the installations such as Laure Prouvost’s *A Way To Leak, Lick, Leek* and Dora Budor’s *Preserving Machine*, displayed during the 13th Baltic Triennale in Vilnius (2018). Dora Budor and the video of the Young Boy Dancing Group collective *Fortress Europa* (2018), through overt references to the postapocalyptic narratives, explore “nobody’s” spaces, the left-over ones, related to a hypothetical disaster that occur-

red in the past. This evocation of the speculative images of the vanishing landscape refers to another important category in the text, namely the relocation to new, imagined territories.

The use of the categories of dislocation and relocation, preparing a particular kind of space, as well as physical movement, are more and more frequent artistic strategies that express a specific worldview that contests the existing reality. Obviously, this is not a new trend, yet given that such turns are primarily associated with “mediation of broader cultural, social, economic and political processes organizing life”¹, the current dimension of such activities is a significant update of the understanding of site-specific art.

The second part of the text takes into account the practices of transcending easily accessible locations. The text addresses the attendant methods of mediation, distribution, presentation, and documentation of the image of the action, and thus of a new understanding of the relationship between the viewer/receiver/user and the author. The forms of distribution of photo-video documentation, based on the online circulation of images, make it possible to consider the environment – captured even by momentary interventions in specific places (difficult to see/get, etc.) – as an integral part of the described actions, and thus to extend the work itself by the value of what has previously been the background (the white wall).

In this part, we write, among others, about the exhibitions of the duo Grégoire Blunt and Emma Skensved and the New Scenario collective. Their shows are a clear development of the exploratory tendency resulting from the influence of the previously mentioned categories. These are exhibitions that creatively adapt man-made places and those based on visiting and planning exhibitions in natural locations. These, in turn, are often difficult to access due to weather conditions, being located away from urban centres or other fixed or variable factors independent of the artists. It can be assumed that environmental exploration is also a kind of “wandering” to places where nature still dominates and which may soon turn out to be inaccessible due to inevitable human interference, including accelerating climate change. Interestingly, the exploratory strategies, aimed at locations that are for various reasons often difficult to access are the readings of places outside the dominant narratives. They are thus a critique of authority, which embeds forms of existence of places in authoritarian contexts.

Establishing new connections between a place and an artistic activity is confronted in the text with the notion of *xeno-space* as understood by

» 1 M. Kwon, *One place after another. Site-specific art and locational identity*, The MIT Press, London, p. 3, [after:] E. Urwanowicz-Rojecka, *From site-specific to participatory art. Socially engaged art – an overview of contemporary theories and artistic practices*, „Pogranicze. Studia Społeczne”, 2015, Vol. XXVI, p. 32-33.

by the curatorial and research team of Lietje Bauwens, Wouter De Raeve and Alice Haddad. The prefix “xeno” defines here new paths of marking out space and building a practice capable of speculating on the future. The collective of researchers not only sees the political potential in such activities, but even postulates the necessity of constructing and discussing them. “In the face of persistent impasses—from environmental disasters to the politics of austerity and exclusion—our current cognitive and sensory scope seems insufficient; what is needed is a reorientation that turns away from «what is» towards «what could be» in order to speculate about new constructions that may function as a collective horizon”².

But the point is not to attribute to the above actions the power to further a political or ideological breakthrough. The observed, exploratory trend in visual arts, however, is a kind of *Gedankenexperiment*, a puzzle, a hypothetical scenario that opens up the possibility of constantly shifting the definition of the environment that surrounds us, which, as probably never before, is subject to power relations. Nevertheless, it remains to be seen whether, in the perspective of the pursuit of new forms of participation, the drive for innovation and progressiveness of artistic strategies is in opposition to or rather in the service of a world that accelerates and gets altered through the allied forces of globalization, digitalization and commodification. ●

» 2 Perhaps it is high time for a xeno – architecture (of knowing) to match, <http://www.perhapsitishightimeforaxenoarchitecturetomatch.org> [access: 21.04.2020], por. L. Bauwens, *Accounting for Xeno. (How) Can Speculative Knowledge Productions Actually Produce New Knowledges?* [in:] *The Future of the New. Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*, ed. T. Lijster, Valiz, Amsterdam 2018, p. 100-110.

Kamil Lipiński

Doctor of the humanities in the field of Philosophy. An alumnus of Adam Mickiewicz University, Poznań. Second place in a competition for the best essay in English awarded by the Postcolonial Studies Association. His research interests include the methodology of visual arts, esp. the discourses of space.

Migrations of Images and the Presence of Cinematic Illusion in the Space of Artistic Culture

Expansion of cinema to the “new territories”, noted in earlier years, as “migration of moving images from theaters to the museum” coupled with an increased presence of cinematic projection as both medium and message, have inspired artists and filmmakers in diverse ways. Several conclusions can be drawn from the above claim. Attention should be given to the migration of cinematic illusion to trigger the tensions relied upon sets, often opposing each other freed from aesthetic regimes. What ties the theoreticians of art and film at some point is the attempt to theorize the shift from the screening rooms to the museum. This two-stage process encompasses both the search of new projection territories and the institutionalization of moving images within contemporary art. This orientation can be explained in Jacques Rancière’s terms as the “mutation of spaces” to reflect how the moving images are “what-takes-the-place-of-painting” (*ce-qui-prend-la-place-de-la-peinture*). This “change of sites” makes it possible to redistribute the avant-garde idea of the *correspondance des arts* which brings together the spaces of cinema and art. Accordingly, experimental cinema or video installations of the 1970s enter into the “new territory” of the moving image as a part of vivid manifestations of contemporary art”. Following this line of inquiry, it is interesting to note that artistic cinema seems to be “more and more expanded” - says Raymond Bellour - as “cinema defined according to its traditional system; the other «migratory», whose installation is the artistic mode which elevates cinema to a second dimension (random, deterritorializing, heterogeneous)”¹.

» 1 R. Bellour, *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, P.O.L. Paris 2012, p. 35.

In discussing these shifting configurations of a moving image, Francesco Casetti emphasized that cinema “relocation” means any process that “transmigrates” from one place to another. Relocation implies, in equal measure, “both permanence and transformation: an event or a situation is re-proposed and different functions emerge”. This shift is marked with “symbolic processes that imply a move, a transfer, a restructuring or broadening the field”. Significant features of the appreciation of a moving image in the spaces of the arrangement include an attempt to capture how “cinema and contemporary art jointly entered a new mutual relationship, through which one influences the other”. The mutual influence of both forms of expression reflects an attempt to confuse the order of cinema with contemporary art, blurring the borders set in the tradition of the “Imaginary Museum” by André Malraux. It may invert the relationship between arts in the spirit of Marcel Duchamp’s legacy by finding their artistic legitimacy in museums. Conversely, contemporary films generally intended for display in galleries and museums are screened in a cinema, as evidenced by the film works of James Benning and P  ter Forg  cs. These configurations reflect a broader narrative to transcend the modernist regimes of arts derived from avant-garde interventions of a ready-made object implemented in the spaces of artistic culture.

Beginning from neo-avant-garde, the perception of the film within artistic spaces is re-evaluated in line with a specific attempt to transplant certain solutions from the expanded cinema of both experimental cinema or video installations of the 1960s to reformulate cinema within “new territory” of opened spaces of modern art. A more comprehensive and accurate definition of the cinema in the museum was offered in the mid-1990s in museum spaces by Raymond Bellour, Dominique Pa  ni, and Jean-Christophe Royaux. The last coined the term “exhibition cinema” (*cinéma d’exposition*) to further describe the difficulties of the spatialization in the museum. This “relocation” encompasses both projection and installation and is evaluated here as an attempt to revive and preserve the aesthetic legacy. Shifting emphasis on the relocation to outside the cinema room, the moving image annexes the museum space and enters into relationships with other forms of expression. In Raymond Bellour’s view, such an ambivalent, interrelated presence of film forms in the museum evokes a specific impression of otherness. These relatively unique contextualizations pursue a new language of new arrangements that can be explained, in Philippe Dubois’s terms, as the “cinema effect” (*l’effet du cinéma*) in museums, galleries, and public spaces.

The work of Guy Sherwin is discussed in this article in terms of de-territorialization and reterritorialization of impression in the moving projection presented in the Art Station Gallery in 2005. However, several

artists work in similar areas. Controlled by his hands, the light appeared in manifold projections around the entire room. The above is relevant to an examination of certain predilection being experimental art today. I venture to argue that this tendency reflecting Aby Warburg's idea of wandering images (*Wanderungen*) has been most probably elaborated by Gertrud Koch who stressed that "mediated experience migrates between the arts". This discourse and practice perceived as the subject of mutations and creative transformations can be described as "migratory images", which reflects the broader artistic tendency of *ars combinatoria* being a trigger of new perceptual situations shaped in multi-screen arrangements. This shifted cinematic illusion, therefore, turns to the "spatialization of ideas" – as Bellour points out – in contemporary art, thereby expanding new forms of audiovisual expression. This move beyond the aesthetic regime towards the new arrangements finds their expression in the spaces of art culture by Hans Georg Gadamer called building in (*hineinbilden*). •

Jacek Szymala

A Ph.D., cultural historian, recently dealing with the performative aspect of computer games and the history of Polish polar expeditions. Author of books: *Film – Historia – Turystyka* (2016) and *Powstanie kozackie 1648–1658. Studium z historii wizualnej* (2019). Co-editor of the book *Film a historia. Szkice z dziejów wizualnych* (2019). An author of over ten scholarly articles. He has discovered a film reportage *To Torell Land* directed by Witold Biernawski (1934). A member of the Polish Society for Film and Media Studies and the Polish Society of Game Studies. A lecturer at the Polish Film Academy.

Włodzimierz Puchalski

(1909-1979)

– Naturalist and Artist

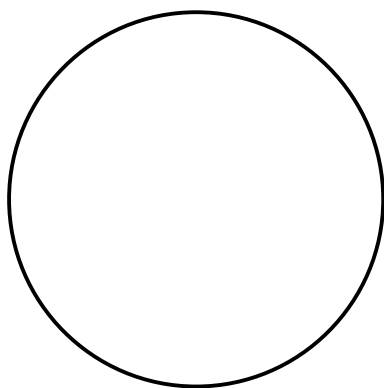
between Lower Silesia

and Svalbard

The author adopted the methodological assumptions of visual history, art history and cultural studies. Another helpful sub-discipline is the history of natural sciences: so far, Włodzimierz Puchalski's work has been dealt with mainly in terms of art or nature (regarding him as the author of nature films). Landscape as a category linking humanities and natural science can also make us familiar with Puchalski's life and legacy. Puchalski was born in the south-eastern borderlands of the Second Polish Republic; he became famous as a photographer even before World War Two. After the war he made mainly nature films, mostly filming birds. Three films connected with Lower Silesia come from the late 1940s: *Ptasia wyspa* [Birds' Island], *Ziemia Kłodzka* [Kłodzko Area] and *Na śnieżnym szlaku Karkonoszy* [On the Snowy Trail of the Giant Mountains]. In the first of them the author reported on the life of birds on one of the islands on lakes near Milicz (in a poetic convention, to the accompaniment of Edward Grieg's music). The other two were screened during the *Exhibition of the Regained Territories* in Wrocław in 1948: they can be interpreted as propaganda reportages, which bring closer the culture, history and tourist attractions of selected places in south-western post-war Poland. In all three of them, one can hear the optimism that heralds socialist realism, also evoking the post-war enthusiasm.

In 1957-1958 Puchalski went to Spitsbergen: as the leader of a group of filmmakers, he accompanied naturalists on an expedition organized on the occasion of the International Geophysical Year (the second team of filmmakers was led by Jarosław Brzozowski). The trip bore fruit with five

films, three of them colour ones. They were recently released, and the film *Wśród gór i dolin Arktyki* [*Mounts and Vales of the Arctic*], with English subtitles, was screened in February 2020 during the celebrations of the centennial of the Svalbard Treaty in Spitsbergen (along with a pre-war film *Do Ziemi Torella*, [*To Torell Land*] and Jarosław Brzozowski's film *Szpicbergi*). During his stay in Svalbard, Puchalski became friends with a geomorphologist from Wrocław, Professor Alfred Jahn. As a filmmaker working for the Educational Film Studio, he set up the Biology Division there, headed by the Wrocław-based biologist Jan Susłowski. After Puchalski's death (1979), a documentary film about him was made, titled *Polarne wyprawy Włodzimierza Puchalskiego* [*Włodzimierz Puchalski's Polar Expeditions*], with retired professors Alfred Jahn and Stanisław Siedlecki, close friends, as its consultants (the latter led the Polish expedition in 1957-1958 and "starred" in the pre-war film *To Torell Land* as a member of the 1934 Polish expedition). If we add to the above examples of artistic and natural relations the fact that Puchalski was a biologist by education and that he popularized knowledge in this field in accessible publications for children and young people, we can see a smooth transition and the possibility of correspondence of these fields (humanities and natural sciences). Moreover, within the framework of visual history it is possible to trace the above aspects of the history of science. ●



Sonia Rammer

An artist, psychologist, traveller, an academic at the University of the Arts in Poznań, a researcher of psychological aspects of the practice and theory of art. She has taken part in collective exhibitions (e.g. Arsenal Poznań, BWA Bielsko-Biała, Wozownia Toruń, BWA Wrocław, Artists House Jerusalem, Israel; Studio 18 Gallery New York, USA), solo exhibitions (e.g. BWA, Gorzów Wielkopolski; Wieża Ciśnień, Konin; Arsenal Poznań; Art Stations Stary Browar Poznań; Galeria Student Ostrava, Czechia; Baer Art Center, Hofsos, Iceland; Marpha Foundation, Marpha, Nepal) and conferences. An author and co-author of texts on the phenomenon of artistic creativity from the psychoanalytical perspective. In 2019 she earned her post-doctoral degree in the Visual Arts in the discipline of Fine Arts.

The artist's focus is the human being, human existence, emotions, fragility, and memory. She is interested in the ambivalent role played in the world by the individual, who is simultaneously a part of nature and an element invariably conflicted with it. Travelling, also understood in a metaphorical way, is an important inspiration for her.

May You Find Your Inner Yeti

Until recently, I used the geographical names of the countries Nepal and Tibet interchangeably. This kind of unintentional ignorance happens to many Europeans trying to locate distant places on the world map. Why did the Western world want to prove the existence of the yeti? The presence of the yeti in Sherpas' legends is probably connected with taming the fears that accompany mountain hiking and encounters with wild animals. What caused the imaginary snowman to leave the pages of legends and migrate to Europe? Faith in the yeti allows highly developed societies to establish their representation in the natural world. It also allows us to take a safe look at human qualities, though not socially accepted. After all, it is an expression of a longing for a "return to the forest", for something primordial, instinctive and beyond reason. The desire to explore the puzzle of the yeti and to reach the least accessible areas seems to be a complex issue concerning the attitude of the homo sapiens towards wildness per se. The relationship humans adopt towards the wild is at least ambivalent. The desire to know is often accompanied by a desire to domesticate, while fascination is mixed with horror. The desire to discover the yeti is tantamount to the desire to know oneself, sometimes concealed deeply. The yeti as a hybrid being, a bit human and a bit animal. Neither entirely human nor animal, it contains various unwanted and therefore most likely displaced elements of human nature.

In 1957, Wisława Szymborska published a poem entitled *Notes from a Nonexistent Himalayan Expedition*, part of the poetry volume *Calling Out to Yeti*. Already more than fifty years ago, the poet was doubtful about the condition of mankind. An attempt by a lyrical subject to encourage the yeti to return to the orderly human world ends in failure. The yeti remains in the high mountains. Interestingly, the "snowman" does not respond to the cry, there is no dialogue; perhaps it was broken a long time ago and its reconstruction is impossible. The cry to the Yeti accompanied me on my journey to Nepal, and the slightly transformed title of the poem eventually became the name of an art project that started in the small village of Marpha in Lower Mustang. *Calling out to Yeti* is a performative and tran-

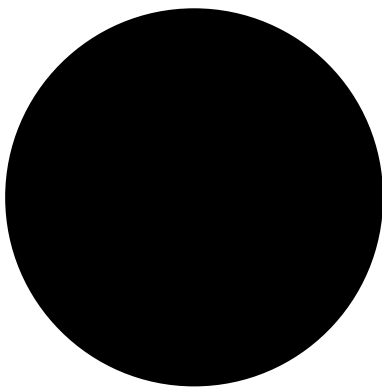
sdisciplinary project. By evoking a creature, the Yeti, I once again tried to define the relationship of contemporary man to nature as well as his sense of connection with the surrounding “uncivilized world”. Taking into account the most important elements of the project, one could consider it from two perspectives. One comes close to introspection, the other is connected with an anthropological attitude. First and foremost, however, *Calling out to Yeti* is a story about obliterating borders: between fiction and reality, nature and culture, east and west, science and crypto-science, *news* and *fake news*. It is likewise a story about the collapse of binary oppositions, which are of no use for the description of the world. Finally, it is a story about a road and a creative process contained in the road. Thanks to the stay in Nepal, the project gained another layer, becoming a story about the environment destroyed by humans, one where the yeti could not live, even if it would. I used the material collected during the residency in my solo exhibition at AT Gallery¹. The film, a mockumentary titled *The Secrets of the Himalayas* screened in the gallery, ushers in a comprehensive project where I will take care of a non-existent species. The sixteen-minute movie transports the viewer into the Himalayas, and the yeti, thanks to the narrative and pictures, becomes a creature out of a nature film. Initially, the recipient is introduced into the character of the Kali Gandaki Valley, but the yeti appears later as a result of a surprising observation. The film, though it may seem funny and light on the first level of reception, has a broader interpretative context. The narrative that builds the image began in my performative Nepalese experience (in the film I appear as a yeti) as well as in my reflection on the role of hybrid (human-animal) beings in building relationships between man and nature and with oneself. The nature of the narrative, seemingly objective and pseudo-documentary, and the voice of the lector allowed me to discretely convey something personal. The film is constructed by blurring the border. It is not entirely clear which information spoken by the narrator is fake news and which is true; whether it is about friendly nature or about loneliness and alienation, which become an experience that transgresses the boundaries of a species. Finally, the film touches upon the problem of the creative possibilities of the word and the relationship between word and image. Funny scenes are accompanied by a serious commentary and it is up to the viewer to decide which message will become paramount. Unjustifiably objective, the text refers to nature films from the 1970s, offering a narrative that the viewer was simply supposed to believe in. At the AT Gallery, there has been one more significant breakthrough of a boundary. The yeti from the film appeared in the exhibition space; he sat down in the far corner of the room and became one of the viewers. He was “reading” a poem by Wisława

» 1 Sonia Rammer, *Calling Out to Yeti (I)*, AT Gallery, Poznań, 19th-29th Nov. 2019.

Szyborska, emblazoned on a wall and translated into Nepali. With his back to the viewers, he was taking care of himself and it was hard to say how much and whether he was alienated at all and whether he was closer to Nepalese peaks or to poetry, or maybe to both? After all, these need not be either-or worlds which are mutually exclusive. ●

Recenzje i komentarze

Izabela Kowalczyk
Justyna Ryczek
Marta Miaskowska



Izabela Kowalczyk

Historyczka sztuki i kulturoznawczyni,
nauczycielka akademicka, krytyczka
i kuratorka wystaw. Profesor
nadzwyczajny Uniwersytetu
Artystycznego w Poznaniu, dziekan
Wydziału Edukacji Artystycznej
i Kuratorstwa UAP.

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki
UAM. W 2001 uzyskała stopień doktora
nauk humanistycznych, promotorem
jej pracy zatytułowanej *Ciało i władza
we współczesnej sztuce polskiej* był
Piotr Piotrowski. W 2012 roku uzyskała
stopień doktora habilitowanego
nauk humanistycznych w zakresie
kulturoznawstwa. Podstawą jej
habilitacji była rozprawa *Podróż do
przeszłości: interpretacje najnowszej
historii w polskiej sztuce krytycznej*,
która omawia wybrane przykłady
z polskiej sztuki krytycznej podejmujące
problemy historii i pamięci.
Autorka książek na temat sztuki
krytycznej, feminizmu oraz
reinterpretacji historii w sztuce
najnowszej, jak również ponad 200
artykułów w zbiorach i czasopismach
naukowych.

Dlaczego Duchamp **nie cesał się** **z przedziałkiem?** **– i co z tego wynika?** **Recenzja książki** **Anny Markowskiej**

Książka Anny Markowskiej *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?*¹ to ważna pozycja na gruncie polskiej historii sztuki. Jest to w zasadzie pierwsza publikacja, która całościowo przedstawia spuściznę Duchampa ze współczesnej perspektywy, a zarazem zwraca uwagę na recepcję jego sztuki w zagranicznej oraz polskiej literaturze oraz w dyskursie wystawienniczym. Napisana z dużą swadą oraz poczuciem humoru książka stara się oddać najważniejsze problemy, które pojawiły się w sztuce wraz z Duchampem. Przedstawia twórcę jako wiecznego ironistę, trickstera, „trefnisia”, „sobieradzika”, pięknoducha, a momentami nawet lenia, który – pomimo to – całkowicie zmienił myślenie o sztuce w wieku XX. Pokazał zarazem, jak ważne są występowanie przeciw schematom, dystans i poczucie humoru. Autorka wskazuje na atrybuty Duchampa: walizkę, szachownicę, dym z cygara, pocięty czepek kąpielowy. Podkreśla jego wybory nastawione na tworzenie oddolnych sieci, a tym samym występowanie przeciwko hierarchiom oraz elitaryzmowi sztuki. Odnosi się także do jego niechęci do wielkich projektów nowoczesności tworzonych przez „smutnych ludzi”. Sztuka w perspektywie Duchampa staje się grą, intelektualnym rebusiem, zabawą, prowokacją, ale też zachętą do działania i myślenia.

» 1 A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?*, Universitas, Kraków, 2019. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z książki.

Interesującym wyborem autorki jest zamieszczenie w książce ilustracji inspirowanych Duchampem prac polskich artystów: Maurycego Gomulickiego, Jerzego Kosalki, Kamila Kuskowskiego, Adama Rzepeckiego oraz Łodzi Kaliskiej. Jak pisze Markowska: „tworzą one osobną narrację o omawianym artyście”, a także „[p]odważają neutralny charakter ilustracji naukowej, a jednocześnie kontestują – w duchu Duchampa – wysokie ceny za reprodukcje jego ‘oryginałów’” (s. 18).

W tytule, jak i w zawartych w książce rozważaniach pojawia się zaskakujące pytanie o to, dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem. Autorka stwierdza, że być może to pytanie jest metodologicznym błędem, ale to właśnie z takich błędów zrodził się „efekt Duchampa” (s. 17). Dlatego też Markowska odważnie stawia to, z pozoru, nieważne pytanie o wygląd artysty i związane z tym znaczenia, próbując wnikać w jego charakter i osobowość. Deklaruje również, że chce, choć trochę, zbliżyć się do rozumowania artysty. I faktycznie, udaje się jej wyczarować w książce obraz Duchampa – człowieka z krwi i kości, pełnego sprzeczności, niekonwencjonalnego, zafascynowanego sferą seksualności, delikatnego, choć zarazem bezczelnego. Wskazuje również na jego dobre serce, chęć niesienia pomocy innym, wspieranie artystów, w których wierzył. „Łączył ludzi mimo kontrowersyjności własnych pomysłów artystycznych, gdyż inni go zwyczajnie obchodzili, poza tym był po prostu dobrze wychowany i uprzejmy” (s. 36).

Autorka wprowadza nas w meandry prywatnego życia Duchampa. Udaje się jej również stworzyć przekonujące interpretacje najbardziej kluczowych prac artysty. Korzysta przy tym obficie z literatury pięknej, m.in. z *Madame Bovary* Gustava Flauberta, *Impressions d'Afrique* Raymonda Roussela czy książek Octavio Paza. I choć Markowska w żadnym miejscu tego jednoznacznie nie deklaruje, można odnieść wrażenie, że książka pisana jest z dużą sympatią dla autora *Fontanny*. Zresztą, jak pisze, poprzez brak przesłania i związaną z tym wieloznaczność kieruje nas Duchamp w stronę lubienia innych. Co istotne, autorka zaraża czytelników swoją sympatią i fascynacją względem jego osoby oraz sztuki.

Ta imponująca praca składa się z piętnastu obszernych rozdziałów, z których część poświęcona jest konkretnym dziełom, takim jak *Wielka szyba* czy *Fontanna*, część analizuje zaplecze kulturowe Duchampa, zaś niektóre poświęcone są recepcji jego sztuki, m.in. w Polsce oraz w Szwecji. Autorka w całej książce podkreśla własną perspektywę badaczki skazanej doświadczeniem życia w PRL-u, i to właśnie z tej pozycji stara się radzić sobie z odległym kulturowo Duchampem. Zresztą właśnie jednymi z najciekawszych są te rozdziały i fragmenty, w których Anna Markowska zwraca uwagę na polskie kłopoty z Duchampem oraz wcześniejsze próby przebadania jego sztuki (za najważniejsze uznaje w zasadzie nieznanne

w Polsce opracowanie Elżbiety Grabskiej). Badaczka wskazuje, w jaki sposób żelazna kurtyna wpływała na niedobór wiedzy oraz materiału wizualnego, zaś niektóre próby odczytania prac artysty wpisywały się w komedię pomyłek, której sam mógłby przyklasnąć (np. odczytanie próbki z paryskim powietrzem *Air de Paris* jako Arii Paryskiej...). Niezwykle ważne jest też pokazanie Duchampa nie tylko jako artysty, ale również jako kuratora wystaw, a także autora aranżacji swoich prac. W kontekście tych rozważań można się zastanawiać, jak bardzo obecnie role kuratora i artysty stały się wymienne, jak sam artysta staje się kuratorem – co można odnieść też do wielu współczesnych praktyk twórczych.

Pod koniec pierwszego rozdziału zatytułowanego „Debiutant” pojawia się błyskotliwy opis swoistego wpływu Duchampa na kulturę popularną. Chodzi o scenę z filmu *Rocky* z Sylvestrem Stallone, gdy główny protagonista wbiega po schodach filadelfijskiego muzeum sztuki, aby ćwiczyć na najwyższym poziomie muzeum – tam, gdzie przechowywane są dzieła Duchampa. I choć *Rocky* nie poświęca czasu na oglądanie sztuki tego twórcy, nie ma to większego znaczenia. Chodzi bowiem o to, według autorki, że scena ta symbolizuje ducha demokratyzacji sztuki oraz potencjał tkwiący w samych pracach Duchampa. Szkoda, że nie został rozwinięty w książce wątek związków sztuki Duchampa z popkulturą, zwłaszcza ze współczesną kulturą internetu. Wszak o współczesnych twórcach działających anonimowo w sieci mówi się, że są idealnymi dziećmi dzieci Duchampa². Niestety autorka nie poświęciła więcej uwagi aktualnej sztuce postprodukcji, która wciąż, jak wskazuje Nicolas Bourriaud, korzysta z metod i tricków wprowadzonych przez Duchampa³. Autorka skupia się przede wszystkim na wątkach podróży, przemieszczania się, zmianie kontekstów kulturowych, głównie francuskich i amerykańskich, akcentując tym samym potrzebę dynamicznego odczytywania znaczeń prac artysty.

Rozdział „Odrażająca doskonałość” poświęcony jest głównie związkom z *Impressions d’Afrique* Raymonda Roussela oraz m.in. obrazowi Duchampa zatytułowanemu *Tu m’*, odnoszącemu się do przeszłych dzieł artysty, gdyż zostały namalowane na nim cienie jego słynnych *ready mades*. Pojawia się tu m.in. kwestia nowego systemu miar, który próbował stworzyć. Chodziło o wykreowanie miary, która odnosiłaby się do świata niebędącego trójwymiarowym, ale czterowymiarowym. W odniesieniu do tych poszukiwań stworzył on pracę odnoszącą się do różnych wzorców metra: *3 standardowe zatrzymania*. Markowska pisze ironicznie:

» 2 E. Wójtowicz, *Recykling martwych mediów. Strategie przetwarzania w kulturze internetu*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2, s. 148.

» 3 N. Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, przeł. J. Herman, New York 2002.

By stać się udanym debiutantem, trzeba zatem wymyślić nowy system miar i podjąć ryzyko; nie jest ono jednak raczej motywowane bohaterstwem i jakąś nadzwyczajną dzielnością, gdyż szczególną rolę w nieprzestrzeganiu decorum odgrywa przede wszystkim narcystyczne przekonanie o własnej wyjątkowości (s. 74).



Projekt okładki: Paweł Sepielak

W obrazie pod tytułem *Tu m'*, jak wskazuje Markowska za Joselitem, każda rzecz jest zarówno mierzalnym przedmiotem, jak i standardem miary, ukazane obiekty zostały poddane anamorfozie, w związku z tym „każdy element jest figurą czegoś innego” (s. 89). Autorka przedstawia tutaj poszukiwania czwartego wymiaru przez Duchampa oraz jego chęć zerwania z wąskim rozumieniem dzieła sztuki, a także przekraczania granic między sztuką i nauką.

Jednym z najbardziej fascynujących jest rozdział zatytułowany „Hodowla kurzu czy odkurzanie?”, odnoszący się do hodowli kurzu na *Wielkiej szybie*, ale też wskazujący na różne kulturowe i płciowe znaczenia kurzu. Przedstawiona zostaje tu również wykreowana przez Duchampa jako jego *alter ego* postać Rose Sélavy, której nazwisko jest kalamburem odwołującym się do francuskiego zwrotu „Eros, c'est la vie” oznaczającego „Eros to życie”. W tym rozdziale autorka porównuje omawianego artystę z Picassem, zwracając uwagę na ich wspólną fascynację kurzem. Tu także szkicuje obraz Duchampa jako nieobciążonego rodziną kawalera (choć był żoną-

ty). Ten kawaler będzie pojawiał się wciąż w następnych rozdziałach, także jako kluczowa figura dla interpretacji dzieł artysty. Autorka wskazuje, że metaforyka Duchampa odnosi się do mechaniczności obyczajów, które zamykają indywidualność w klatce przyzwyczajęń i obowiązków. Jako wieczny kawaler próbował on wciąż z tej klatki uciec. To przesłanie wynikające z prac artysty należy do najważniejszych i do tej kwestii autorka będzie wielokrotnie jeszcze powracać w swoich błyskotliwych analizach.

Znakomity jest także rozdział „Ecole de Sexe”, gdzie tematem są związki seksualności i sztuki Duchampa. Autorka podkreśla tu emancypacyjne nastawienie artysty, a także podkreśla jego dążenie do hybrydycznej tożsamości, bytowanie na sposób jednocześnie męski i żeński. Rozdział pt. „Odmowa pracy i logika deflacji”, odnoszący się do dystansowania się Duchampa wobec pracy, jego pochwały nudy i kawalerskiego życia, jest istotny w kontekście współczesnego przymusu kreatywności i produktywności, wynikających z neoliberalnych reguł rentowności. Ten opór artysty wobec pracy można bowiem odnieść do przymusu, któremu jesteśmy poddawani, aby pracować wciąż więcej i wciąż być bardziej kreatywnymi. Można przy okazji zadać pytanie, który ze współczesnych artystów mógłby pozwolić sobie na to, aby odmawiać pracy twórczej i zrezygnować z pogoni za sukcesem, a mimo to znaleźć się w kanonie?

Następne dwa rozdziały dotyczą kultowej *Fontanny* Duchampa i należą do zdecydowanie najciekawszych w całej książce. O tym dziele Markowska pisze: „*Fontanna* funkcjonuje do dzisiaj jako mit założycielski sztuki współczesnej: jest atrybutem hackera – ‘niezależnego agenta’, który złamał system i założył – kontestując sztywny, hierarchiczny świat sztuki o formie piramidy – horyzontalną matrycę działań cząstkowych, będących w procesie zmian i nieustannego ich indeksowania” (s. 199). Niezwykle interesująca jest analiza fotografii Alfreda Stieglitza – jedynej prezentującej oryginalną *Fontannę*. Autorka podkreśla znaczenie płótna, które pojawia się w tle tego zdjęcia, a mianowicie obrazu Mardsena Hartleya *Wojownicy* z 1913 r., które ewokuje zarówno homoerotyzm, jak i gotowość do walki. Pojawia się tu również problematyczna kwestia autorstwa *Fontanny* i pytanie o to, kto w gruncie rzeczy mógł kryć się pod pseudonimem R. Mutt. Czy ideę dzieła artysta ukradł ekscentrycznej baronessie Elsie von Freytag-Loringhoven? Autorka spory rozstrzyga następująco:

W sprawie *Fontanny* jest faktycznie wiele niejasności: niepokojące jest choćby marginalizowanie przez historię sztuki Elsy von Freytag-Loringhoven, bez względu na to, czy była, czy nie autorką *Fontanny*. Jednak jedną rzecz wiemy na pewno: to Duchamp nadał *Fontannie* widzialność, zanosząc ją do Stieglitza (...). To jemu i Stieglitzowi uda-

ło się przemienienie zwykłego obiektu w dzieło sztuki; a nie udało się to niejakiemu R. Muttowi, kimkolwiek by był (s. 208-209).

W dalszych rozważaniach autorka porównuje *Fontannę z Książniczką X Brâncușiego*, będącą figurą penisa, a także zastanawia się nad kwestią modelu pisuaru, który posłużył do tej pracy, zwracając uwagę na zaskakujący fakt – bardzo trudno ustalić konkretny model urnału. Pojawia się też tu interesujące omówienie samej wystawy Artystów Niezależnych z 1917 r., skonstruowanej na zasadzie *hodge-podge* – antyestetycznego galimatiasu wieszania obrazów alfabetycznie (w dodatku od litery „r”), co było oczywiście pomysłem samego Duchampa. Dalej autorka wskazuje na znaczenie medium fotografii, kuratorskie gesty Duchampa w kontekście jego *ready mades*, a także w odniesieniu do teorii Petera Burgera na prowokacyjny gest artysty wymierzony w mieszczańskie wyniesienie sztuki, jej kultu twórczości indywidualnej oraz zasady autonomii (s. 218). Konkludując autorka pisze o *Fontannie* jako dziele-widmie o niezidentyfikowanym autorstwie, które dokonało rozszczelnienia samego systemu funkcjonowania sztuki. Może trochę szkoda, że w tym rozdziale badaczka nie dokonała porównania między dwoma najważniejszymi dla XX wieku, przełomowymi, a zarazem granicznymi dziełami, jakimi są *Fontanna i Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza. Obydwaj artyści poszukiwali przecież możliwości przedstawienia czwartego wymiaru, oba przełomowe dzieła doczekały się wielu replik oraz interpretacji, z drugiej strony jednak Duchamp wykpił powagę awangardy, którą symbolizuje *Czarny kwadrat*.

Rozdział pt. „Całkowicie skończony” poświęcony jest kwestii *ready mades*. Przy okazji zawartych tu rozważań można wskazać na podstawowy minus książki, jakim jest bardzo obszerne przywoływanie dotychczasowych odczytań Duchampa (tu m.in. Craiga Owensa, Benjamina Buchloha, Luisettiego i Sharpa oraz Hansa Richtera). Chodzi o przywoływanie konstatacji, które z dzisiejszej perspektywy wydają się niewiele już wносить do wiedzy na temat jego sztuki. Sama Markowska stwierdza, że przez niejednoznaczność i niemożność odczytania wszystkich znaczeń zawartych w pracach Duchampa, jego twórczość jest obdarzona chyba największą ilością egzegez, jeśli chodzi o artystów XX wieku. Można jednak przy okazji zapytać, czy z dzisiejszej perspektywy wszystkie te egzegezy są przekonujące? Czy nie wydaje się raczej, że bardzo wielu autorów starało się dorobić Duchampowi Gombrowiczowską „gębę”? Część tych egzegez śmieszy bowiem swoją niezwykle skomplikowaną argumentacją i wyszukiwaniem w pracach głębokich znaczeń. Czy nie jest tak, że niektórzy badacze na siłę próbowali z „trefnisią” zrobić mędrca i filozofa? Dlatego też fragmenty, w których Markowska przywołuje część tych egzegez (zawarte we wskazanym rozdziale, ale też w kilku innych), są momentami nużące

i wydają się niepotrzebne. Można zresztą odnieść wrażenie, że momentami autorka chowa się za innymi autorami oraz że brakuje jej odwagi, aby ich interpretacje bardziej otwarcie skrytykować. Bo przecież jej książka pisana jest z założenia nieco na opak (a może nawet na wspak, na przelaj) dotychczasowym odczytaniom. Dlatego też próbując uchwycić to, co najważniejsze w dziełach Duchampa, stara się ustrzec przed mitologizacją artysty. On sam był przecież demistyfikatorem, zaś demistyfikatorski rys ma także książka Markowskiej. Poza tym właśnie te fragmenty, w których ujawnia ona swoje zdanie na temat artysty i jego prac, wskazuje na ścieżki myślowe, którymi z jego inspiracji podąża, a także stara się osadzić własne rozważania w swojej geograficzno-politycznej perspektywie, należą do najciekawszych.

Głównym celem tej książki wydaje się kontekstualizacja i uwspółcześnienie Duchampa, przepisanie na nowo jego prac, próba wskazania na pewne przeoczone wcześniej lub marginalizowane wątki, jak choćby kwestia gestów kuratorskich artysty. Interesujące są zwłaszcza próby uchwycenia powiązań między działaniami artysty a współczesnością. Tak dzieje się chociażby w rozdziale pt. „Portret kompensacyjny, czyli ja to ktoś inny”, wskazującym na różne wcielenia Duchampa, uciekanie przez niego od jednoznacznego określania tożsamości, a także będącym przyczynkiem do myślenia o współczesnej sztuce apropriaacji. Tu także autorka wskazuje na otwarcie się artysty na zmarginalizowane tożsamości i prekursorskie gesty, które odczytać można jako queerowe.

W rozdziale „Apteka i rozpacz” Markowska przeprowadza egzegezę pracy Duchampa, będącej jednym z jego pierwszych *ready made*s (1914/1941), głównie w kontekście apteki pana Homaisa z *Madame Bovary*. Rozdział pt. „Inna przestrzeń” dotyczy przede wszystkim *Wielkiej szyby*, a także relacji tego dzieła do późniejszego *Étant donnés*. W następnym rozdziale „Max Stirner i wiwat egoiści!” autorka rozważa w kontekście pochwały egoizmu Maxa Stirnera późną twórczość Duchampa, a także reakcję młodszych artystów na jego spuściznę, w tym wystąpienie przeciwko niemu trzech artystów francuskich: Gillesa Aillauda, Eduarda Arroya oraz Antonia Recalcatego w 1965 r., którzy próbowali, jak pisze Markowska, symbolicznie go zabić. „Rewanż malarzy na osobie, która ogłosiła śmierć malarstwa, dotyczył jednak nie tylko przywiązania do tradycyjnego medium, ale przede wszystkim pytań co do aktualnej sztuki i jej patronów” (s. 326). W tym przypadku można jednak postawić pytanie, czy ta zapomniana przez historię sztuki wystawa może nam powiedzieć coś nowego o Duchampie? Przywołany jest tu także Jean Clair, który w książce wydanej w 2000 r., mimo że wcześniej był autorem wystawy tego artysty, wytoczył przeciwko niemu swoiste armaty krytyczne. Oczywiście te rozważania są istotne z perspektywy pytania o to, jak zmieniała się w historii

sztuki recepcja Duchampa. Pojawia się też problem – w odwołaniu do książki Amelii Jones – na ile potwierdzał on swą postawą status wielkiego i jednak męskiego artysty. Duchamp pełni rolę ojca sztuki współczesnej i mimo jego krytyki autorytaryzmu oraz otwarcia na kobiecą tożsamość, z pola rozważań dotyczących spuścizny artysty wykluczone zostały kobiety artystki. Jak pisze Markowska, za Jones, „progresywna sztuka lat 60. i 70. zatrzymała się w obrębie ‘męskiego klubu’, w którym można było już – inaczej niż wcześniej – być kobiecym, jednak pod warunkiem, że się nie było kobietą. Przebieranki i maskarady Duchampa stały się modelem poszerzającym rozumienie męskości, nie zmieniły jednak nic w kwestii wykluczenia kobiet” (s. 332). Na marginesie można zauważyć, że z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku polskiej sztuki po Duchampie, której przykłady ilustrują książkę Markowskiej. Bez wyjątku są to prace artystów mężczyzn. Czyżby więc nie było w Polsce post-duchampistek, czy raczej autorka książki nie była w stanie ich dostrzec?

Rozdział XIII odnosi się do omawianych w polskiej historii sztuki relacji pomiędzy Duchampem a Witkacym. Należy on do najciekawszych, wskazując na odmienne oddziaływanie i odczytanie prac artysty w polskim kontekście, również na jego przemilczanie w epoce PRL-u.

W rozdziale „Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?” Markowska wraca do tytułowego pytania o wygląd artysty, a także o znaczenie włosów. Abiektualne włosy można odczytać także w kontekście kurzu, o którym pisała w rozdziale trzecim. Tutaj wskazuje także na łączący, a nie rozdzielający potencjał sztuki tego artysty.

Rozdział XV pt. „Szwedzki ślad” w fascynujący sposób ukazuje recepcję Duchampa w Szwecji, głównie za sprawą poety i muzyka Ulfa Lindego, który zlecił wykonanie replik jego dzieł, następnie sygnowanych przez artystę. Stały się one „rozrusznikiem powojennej sztuki nowoczesnej w Szwecji” (s. 432). Interpretacja szwedzkich pokazów Duchampa wskazuje też na ogromne różnice kulturowe w podejściu do sztuki, a przede wszystkim na otwarcie jej na „niespecjalistów”. Markowska nie podaje wprost uzasadnienia wyboru akurat Szwecji, sugeruje jednak, że szwedzką praktykę muzealną można uznać za wzorcowy przykład radzenia sobie ze spuścizną Duchampa, tym samym jest to coś w rodzaju zestawu dobrych praktyk.

Książka jest fascynującym przedstawieniem osobowości i dzieł artysty, odkrywa go na nowo, często w sposób niekonwencjonalny i zaskakujący. Bierze pod uwagę codzienność i sprawy z pozoru nieistotne, takie jak fryzura artysty. Akcentuje kwestię przekroczeń, nieoczywistości, uciekania od antynomii. Anna Markowska powiada o Duchampie: „Nie chciał ani oczywistych granic, ani uczesania z przedziałkiem, a na rozstajnych drogach doszedł do wniosku, że musi się trzymać wytyczonych szlaków”

(s. 467). Duchamp łączył krytyczność z optymistyczną afirmacją. Upierał się przy poznawczych, a nie jedynie estetycznych cechach sztuki. Nie miał ochoty na zbawienie, inżynieryjne koncepcje całościowe czy życie według ideałów, a jego sztuka wymaga od widza działania, uczestnictwa oraz wyobraźni (s. 473). Taka postawa wciąż wydaje się aktualna, dlatego też książka Markowskiej jest nie tylko interesującym omówieniem historycznym, ale też projektem krytycznym dotyczącym uczestnictwa i działania we współczesnej kulturze. ●

Izabela Kowalczyk

🔗 <https://orcid.org/0000-0002-9808-2416>

Justyna Ryczek

Pracuje na Wydziale Edukacji
Artystycznej i Kuratorstwa Uniwersytetu
Artystycznego w Poznaniu.

Autorka książki *Piękno w kulturze
ponowoczesnej* (2006) i licznych
tekstów krytycznych. Interesuje się
sztuką współczesną w kontekście: etyki,
przestrzeni publicznej, nowych mediów.
Zajmuje się krytyką artystyczną. Bywa
kuratorką wystaw.

Wystawa jako pretekst do myślenia o świecie. Bóbr a sztuka malarska

Ostatnio często mówimy o naszych relacjach ze zwierzętami. Czytamy Donnę Haraway, rozmyślamy, z kim tworzymy gatunki stowarzyszone, co nas łączy i w jaki sposób realizujemy istotne postulaty. Jednak czy naprawdę współbytuujemy ze sobą we wspólnej przestrzeni? Tak samo akceptujemy wzajemne zależności? Niewielu z nas przenosi przeczytane teorie do życia codziennego. Kochamy zwierzęta, ale z daleka. Na naszych zasadach i najlepiej według ludzkich standardów. Jednak co zrobić, gdy wokół nas inne zwierzęta mają własne plany na zagospodarowanie wspólnego fragmentu ziemi i nie chcą się poddawać naszym porządkującym planom? Na przykład ścinają drzewa, budują tamy, niszczą koryta rzek.

Może wtedy należy zacząć je obserwować, zbierać efekty ich pracy, a potem... zrobić wspólną wystawę.

Piotr C. Kowalski od kilku lat obserwuje działanie bobrów, interesuje się ich życiem, zbiera resztki ich pracy. Nie chce zmieniać i regulować *po ludzku* ich przyzwyczajęń, tylko współpracuje z nimi. Efekt swoich aktywnych obserwacji przedstawił na wystawie w Galerii Bielskiej BWA w Bielsku-Białej. Bobry to nie tylko bohaterowie opowieści, to również współtwórcy przedstawianych prac. Tym samym przestrzeń Galerii wypełniła się ich *produktami*. Kawałek nadjedzonego drzewa wisi pod sufitem, pod nim leżą usypane wióry. Zebrane ścinki i kawałki pni tworzą kopiec, na środku którego stoi dziwna figura bobra. U podnóża kopca artysta położył znalezioną encyklopedię, otwartą na hasło „bóbr”. Przyglądając się zebranych kawałkom drewna zauważamy w nich życie – wędrujące mrówki, małe owady, które mają tutaj swoje domy. To jednocześnie smutne i pocieszające przedstawienie. W innej pracy bobrowe resztki są „typowymi” elementami malarskimi – na wielkim, okrągłym płótnie utworzono z nich swoistą drewnianą rozetę. Drewniane bobrowe słońce. Pod płótnem usypano kolejny kopczyk z wiórów.

Artysta podpisał wystawę – Piotr C. Kowalski i inni. Inni to przede wszystkim nienawiszcząskie bobry, ale także uczestnicy warsztatów, których rysunki znalazły się na ścianie przy wejściu. Tworzą komentarz do naszych tradycyjnych wyobrażeń o tych zwierzętach i ich egzystowaniu z człowiekiem.



Il. 1.

Piotr C. Kowalski i inni, *BARDZO BOBRA WYSTAWA nie bardzo dobrych bobrów i nie tylko*, Galeria Bielska BWA Bielsko-Biała, fot. Krzysztof Morcinek

Zainteresowanie otaczającym światem, wrażliwość na działania natury jest od dawna obecna w twórczości Piotra C. Kowalskiego. Znamy jego obrazy malowane owocami, płótna wkopywane w ziemię czy rozkładane w różnych częściach świata. Artysta od lat realizuje swoje obrazy we współpracy z naturą, korzysta z jej bogactwa i efektów. Nie mówi o ekologii, nie przypina zbędnych etykiet, ale jego prace można interpretować w tym duchu. Od wielu lat dotyka zagadnień, które obecnie znajdują swoje liczne realizacje i o których często dyskutujemy. Wystawa w Bielsku-Białej wpisuje się w ekologiczny klimat, mocno eksponując działanie zwierząt. Jednak „bobrowe” prace to tylko jej część.

Na jednej ze ścian artysta zawiesił obrazy portrety. Płótna o różnych kształtach i wymiarach prezentują rdzawe odbicia pił, narzędzi służących człowiekowi do ścinania drzew. Zestawienie w jednym pomieszczeniu resztek po naturalnym działaniu bobrów i ludzkich narzędzi przemocy wobec przyrody każe przemyśleć stosunek do obu typów działania. Posta-

wić pytanie o ich niszczycielski wpływ na otaczającą zarówno bobry, jak i nas przyrodę. Takie zestawienie zostaje dodatkowo wzmocnione poprzez umieszczenie dwóch pni – nadgryzionego przez bobra i wyciętego przez człowieka oraz – jeszcze silniej – przez obraz, który Piotr C. Kowalski stworzył jako protest przeciwko wycince drzew w Puszczy Białowieskiej. Ale to bóbr jest okropnym szkodnikiem, który zaśmieca nasze rzeki, tamuje swobodny przypływ wody, a ostatnio za tę nieodpowiedzialną działalność i przeszkadzanie człowiekowi (szkody rolnicze) można go w pełni praw w niektórych rejonach i o odpowiednim czasie odstrzelić, chociaż nie można uczynić zwierzyną łowną, nad czym wielu zwolenników polowań ubolewa.



II. 2.

Piotr C. Kowalski i inni, *BARDZO BOBRA WYSTAWA nie bardzo dobrych bobrów i nie tylko*, Galeria Bielska BWA Bielsko-Biała, fot. Krzysztof Morcinek

Przechadzając się po wystawie Piotra C. Kowalskiego, musimy pomyśleć o naszych relacjach i działaniach wobec otaczającego nas świata. To zdecydowanie wielka wartość tej ekspozycji, nawet jeżeli jej żartobliwy tytuł *BARDZO BOBRA WYSTAWA nie bardzo dobrych bobrów i nie tylko* skłania do bajkowego odczytania. Chociaż osobiście nie myślę o bajce, wystawę odbieram jako ciekawy, zdecydowanie praktyczny przegląd codziennego współżycia z tymi zwierzętami. I jak to w codzienności bywa, nie jest to tylko pozytywna i bezkonfliktowa relacja. I nawet jeżeli na wystawie są elementy zabawne czy humorystyczne, to nie ma naiwnego infantylizmu.

Warto także podkreślić wątki edukacyjne towarzyszące wystawie. Odbyły się warsztaty z artystą poświęcone bobrom oraz spotkanie „Dobrze panie Bobrze w Krasnogrudzie” (ścieżka edukacyjna zaprezentowana przez Jacka Bożka z Klubu Gaja).



Il. 3.

Piotr C. Kowalski i inni, *BARDZO BOBRA WYSTAWA nie bardzo dobrych bobrów i nie tylko*, Galeria Bielska BWA Bielsko-Biała, fot. Piotr C. Kowalski

Opisywana wystawa jest jednak wystawą malarską, a co więcej, zawiera refleksje o malarstwie właśnie. Za jednym z filarów artysta umieścił trzy obrazy, również bardzo charakterystyczne dla siebie, odnoszące się do istoty malarstwa. Na płótnach znalazły się cytaty wielkich malarzy, m.in. Pabla Picassa czy Maxa Ernsta, które Kowalski malarsko *przepisuje*, dopowiadając je własnymi realizacjami. Swoiste metawypowiedzi nad nieustannie rozpatrywaną kwestią kondycji sztuki, schowane za filarem, poza głównym traktem oglądania, są usprawiedliwieniem, wytłumaczeniem albo po prostu jedną z propozycji rozumienia malarstwa.

Tutaj malarstwa zrobionego z otaczającego świata i mówiącego o nim. Tym samym o jego mieszkańcach – ludziach i bobrach.

Na koniec drobne wytłumaczenie – celowo pomijam jeszcze jeden cykl prac umieszczonych na wystawie. Uważam bowiem, że był on zupełnie niepotrzebnym elementem dobrze przemyślanej całości. ●



Il. 4.

Obraz bobrowy i ja pozujący do zdjęcia, Piotr C. Kowalski, fot. Jakub Łączny

* * *

Piotr C. Kowalski i inni, *BARDZO BOBRA WYSTAWA nie bardzo dobrych bobrów i nie tylko*, Galeria Bielska BWA Bielsko-Biała, 07.02-01.03.2020

Justyna Ryczek

📄 <https://orcid.org/0000-0003-3757-01222>

Marta Miaszkowska

Doktor sztuki, artystka multimedialna,
adiunkt Politechniki Łódzkiej
gdzie prowadzi pracownię działań
multimedialnych. Przez wiele lat
związana z rynkiem mediów, produkcją
telewizyjną i filmową.

Rzeczywistość

według Robakowskiego.

Przeznaczenie

i przekleństwo.

Analiza metod badawczo-

artystycznych

Józefa Robakowskiego

Czy można fanatycznie obserwować rzeczywistość? Niby wszyscy przyglądamy się jej na co dzień. Co wyróżnia na tym tle obserwacje Józefa Robakowskiego, który sam mówi o sobie: „jestem fanatykiem obserwacji”?¹ Jak właściwie rozumieć ten fanatyzm? Czy można rzeczywistość odkryć więcej niż raz, czy można ją stale odkrywać? Otóż Robakowski przez ponad pół wieku aktywnej twórczości wypracował pewne metody temu służące, które sprawdzają się w różnych okolicznościach. Artysta nie powiela jednego obrazu rzeczywistości, ale stworzone i stale udoskonalane mechanizmy obserwowania nakłada na pryzmat zmieniających się czasów, ludzi i sytuacji.

Reguły te nie polegają jednak na wiernym dokumentowaniu, ale rozszerzają zakres obserwacji o analizę środków kontaktowania się z tą rzeczywistością². Z każdą kolejną obserwacją, niby cały czas tylko rzeczywistości, Robakowski dokonuje nowych odkryć, dostarcza nam nowych danych na jej temat. I to właśnie jego narzędzia obserwowania sprawiają,

» 1 Na podstawie wypowiedzi Józefa Robakowskiego w czasie spotkania w Galerii Wymiany w Łodzi (1.07.2019).

» 2 B. Stokłosa, *WFF, czyli rzecz o Warsztacie w czasie dyskusji o postmodernizmie*, [w:] *W kręgu neoawangardy – Warsztat Formy Filmowej*, red. M. Bomanowska, A. Cichowicz, Muzeum Kinematografii, Łódź 2017, s. 78.

że analiza, jakiej dokonuje artysta, zachęca nas, odbiorców, do refleksji nad tym, czego – choć widzimy – nie zawsze dostrzegamy.

Mechanizmy obserwacji

Żeby zrozumieć, w jaki sposób Robakowski rzeczywistość obserwuje i zapisuje, należy w pierwszej kolejności zwrócić uwagę na to, co ukształtowało jego twórczą postawę. Początkowo związany z fotografią, w latach 60., jeszcze jako student Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, współtworzył grupę artystyczną Zero 61. Jej członków interesowało przede wszystkim burzenie lub deformowanie dotychczasowego porządku fotografii, np. przez wielokrotną ekspozycję czy fotomontaż, a zatem wszystko, co mogło podważyć jej utarte reguły³. To eksperymentalne podejście do fotografii, tworzenie jej „od zera”, stało się dla artysty swoistym treningiem do późniejszego, analitycznego eksplorowania narzędzi filmowych.

Równie istotny wpływ na jego kolejne wybory twórcze miała łódzka awangarda, a dokładnie unistyczna koncepcja Strzezińskiego i Kobro zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie, czego echa wybrzmiewały w działaniach Warsztatu Formy Filmowej, współtworzonego wraz z kolegami z Łódzkiej Szkoły Filmowej w latach 70.

Tak jak Strzeziński w malarstwie odrzucał przedstawieniową formułę⁴, tak samo Warsztat zaprzeczał konieczności narracji w filmie. Z kolei rewolucyjna teoria łańcuchowego rytmu w rzeźbie unistycznej Kobro stała się inspiracją do konstrukcji filmowej prac Robakowskiego. Rzeźbę unistyczną, według Kobro, wyróżnia rytmiczność, uregulowana kolejność postępujących po sobie kształtów⁵, czym Robakowski zastąpił trójaktową dramaturgię w filmie. Jednak poza eksperymentatorskim i analitycznym podejściem do sztuki Robakowski w całej swojej twórczości odnosi się do człowieka, śledzi jego zwyczaje, zachowania i skłonności.

Dokumentalność jest co prawda wpisana w naturę wielu Warsztatowców, ale to Robakowski od samego początku stawia na człowieka. Podaje go podobnej analizie jak formę filmową, coraz to odważniej wkracza w jego przestrzeń. Najpierw zupełnie bezpiecznie, po śmierci swojej cioci analizuje jej przedmioty (*Po człowieku*, 1970); potem już na żywej materii, ale z dystansu, podgląda ludzi przez okno i komentuje ich samych lub sytuacje, w których się znajdują (*Z mojego okna*, 1978-1999); aż w końcu

» 3 A. Cichowicz, *Warsztat Formy Filmowej. Wprowadzenie do twórczości grupy*, [w:] *W kręgu neoawangardy...* op. cit., s. 29.

» 4 W. Strzeziński, *Unizm w malarstwie*, Muzeum Sztuki, Łódź 1994, s. 15.

» 5 K. Kobro, W. Strzeziński, *Kompozycja przestrzeni: obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Muzeum Sztuki, Łódź 1931, s. 59.

zupełnie odważnie, a może nawet bezczelnie celuje do nich z obiektywu, żeby sprawdzić ich reakcje (*Tilt, Jarocin i moje oko*, 1986)⁶. Robakowski eksperymentuje na formie i na obiekcie, w materii formalnej łamie możliwe zasady i poszukuje nowych, w materii tematycznej bada granice człowieka jako obiektu, celowo je przekraczając.

Nowa perspektywa

Jak całe to podłoże biograficzne jego twórczości oraz specyficzny sposób obserwacji Robakowskiego mają się do jego najnowszej pracy, w której śledzi on sferę obrazową portali społecznościowych? W pierwszej chwili wydawać by się mogło, że najnowsze media nie mogą mieć wiele wspólnego z twórczymi i formalnymi założeniami sprzed ponad pół wieku.

Dokumentacja *Puls Facebooka* stanowi zbiór różnych materiałów fotograficznych i filmowych, które od 2016 r. Robakowski zapisuje, obserwując tę medialną rzeczywistość przez własny profil społecznościowy na Facebooku⁷. Autor posługuje się sprawdzonymi narzędziami i uruchamiając komputer jednocześnie ustawia z jednej strony swojego monitora kamerę, a z drugiej aparat fotograficzny. Tworzenie tego rodzaju dokumentacji to nie tylko scrollowanie i rejestrowanie, bo taki materiał trzeba przeglądać, wybierać najpopularniejsze, najczęściej pojawiające się obrazy i nagrania, grupować tematycznie i archiwizować. Szybko okazało się, że na facebookowym profilu Robakowskiego pojawiało się najwięcej materiałów komentujących współczesne konflikty społeczno-polityczne, szczególnie te związane ze zmianą obozu rządzącego w Polsce oraz znaczącej w tym kontekście roli Kościoła katolickiego. To właśnie te zagadnienia stały się osią gromadzonej dokumentacji.

Cały ten proces rejestracji i archiwizacji artysta nazywa śledzeniem kultury. Zauważa, że rewolucja kulturowa, która dokonuje się właśnie dzięki mediom społecznościowym, zasługuje na szczególną uwagę. Powstała na bazie nowych narzędzi (komputer, Internet, media społecznościowe) nowa kultura polega na przesunięciu granicy między tym, co profesjonalne, a tym, co amatorskie. Tworzenie nie jest już tylko domeną artystów, których do tej pory uważano za twórców kultury. Aktywni użytkownicy mediów społecznościowych wykształcili trend dokumentalnego rejestrowania interesujących ich zjawisk i dzielenia się tym na swoich profilach lub w grupach tematycznych.

» 6 Większość przytaczanych filmów zamieszczona jest na kanale video artysty, <https://vimeo.com/user59228124> [dostęp: 25.10.2019].

» 7 Wystawa *Co jeszcze może się wydarzyć* prezentująca dokumentację Robakowskiego miała miejsce w Galerii Profile w Warszawie w maju 2019 r.

Robakowski twierdzi, że jest to dobrze znany mu mechanizm, kiedy w środowisku nieartystycznym pojawiają się nowe twórcze jednostki, których status artystyczny zostanie potwierdzony dopiero z czasem. W jego ocenie nowe medium, jakim są portale społecznościowe, to pewnego rodzaju gwarant wolności, czego nie potrafią wykorzystać współcześni artyści. Wobec ich bezradności to użytkownicy Facebooka stają się artystami tych czasów⁸. Ci „nowi” twórcy wydają się dość brutalni w swoich działaniach – w końcu najczęściej rejestrują i publikują najbardziej szokujące ich materiały. To właśnie przyciąga uwagę Robakowskiego, bo przecież on sam nieraz prowokował, próbując rzeczywistość odrzec z powierzchowności i pokazać jej prawdziwe oblicze.

W nowej perspektywie spojrzenia na rzeczywistość, w niebezpośrednim z nią kontakcie, ale poprzez obraz wirtualny, artysta cały czas wykorzystuje ten sam mechanizm obserwacji. Wystarczy przeanalizować kilka dawnych prac Robakowskiego, które bardzo jasno określiły jego metody pracy, i zestawzić je z nowo odkrytą perspektywą obserwacji, jaką dały mu media społecznościowe, żeby dostrzec ewidentne ich pokrewieństwo.

Format z przyszłości

Analityczne DNA warsztatowca oraz awangardowy profil działań Kobro i Strzeмиńskiego sprawiły, że artysta przyjął pewne określone, niemal matematyczne reguły. Powtarzalny rytm tych samych elementów, tak jak w rzeźbie unistycznej, przełożył on na konstrukcję czasu w swoich filmach składkowych.

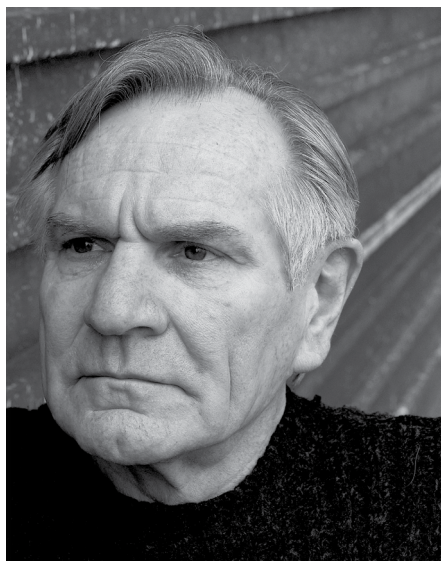
Pierwsze z nich to materiały składane z równych kawałków, które po zestawieniu tworzą pewną całość. Film *22 x* z 1971 to indywidualny zapis 22 uczniów szkoły plastycznej, gdzie każdy mógł w dowolny sposób zagospodarować 20 metrów zaczernionej taśmy filmowej 35 mm⁹. „Wydrapywanki” wszystkich autorów złożone w abstrakcyjną animację okazały się tworzyć całkiem spójną wypowiedź, a jedynie numerki kolejnych fragmentów zwracają uwagę na ten założony z góry podział. Trzeba też wspomnieć o filmie *6 000 000* z 1962 r., zrealizowanym metodą *found footage*¹⁰, który był swego rodzaju preludium do późniejszych filmów składkowych. Powstał głównie z różnych wizualnych dokumentacji, jakie

» 8 Na podstawie wypowiedzi Józefa Robakowskiego podczas spotkania autorskiego w Fundacji Profile w Warszawie, w czasie jego ekspozycji *Co jeszcze może się wydarzyć* (13.06.2019).

» 9 M. Connolly, *To jest miejsce naszych snów. Działalność Warsztatu Formy Filmowej w Szkole Filmowej w Łodzi*, [w:] *Warsztat Formy Filmowej*, red. M. Kuźmicz, Ł. Ronduda, Fundacja Artion, Warszawa 2017, s. 305.

» 10 A. Hirsfeld, *Robić sztukę po swojemu*, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/3875-robic-sztuke-po-swojemu.html> [dostęp: 10.10.2019.]

Robakowski znalazł w szafie Toruńskiego Klubu Filmowego (np. niemieckie kroniki filmowe oraz materiały z pierwszej w Polsce książki o Holokauście). Zupełnie wówczas niedoceniana praca, traktowana nawet przez autora jako rodzaj eksperymentu, dziś, z perspektywy czasu, okazuje się być pierwszym artystycznym filmem o Holokauście, którego pokaz otworzył Jerusalem Film Festival 2019.



Józef Robakowski, fot. Izabela Robakowska. Dzięki uprzejmości artysty

Te kolaże powstałe z obrazów różnego autorstwa zdają się analogią do przestrzeni mediów społecznościowych, na którą obecnie autor zwraca naszą uwagę. Tam również materiały różnych osób scalają się w jeden komunikat. Różnica tkwi jedynie w sposobie opracowania tego kolażu: ponad 50 lat wcześniej twórca musiał zebrać materiały analogowe i ręcznie je opracować, a obecnie kolaż tworzy się poprzez sprofilowanie ustawień konta według tego, „co lubisz, co obserwujesz, co blokujesz”, żeby na indywidualnej tablicy wyświetlały się materiały różnych autorów, ale o spójnym kierunku. Tak jakby Robakowski już w latach 70. przeczuwał przyszłe formaty.

Podobieństwa można też upatrywać w serii portretów wideo zrealizowanych przez artystę w innym filmie składkowym z 1972 jako *Zapis* w czasie imprezy artystycznej *Czyszczenie Sztuki*. Kolejno prezentujące się wówczas osoby w formie kilkusekundowego ujęcia przypominają dzisiejsze

ujęcia typu selfie i jego wszelkie animowane odmiany, w zależności od rodzaju i charakteru portalu społecznościowego, na którym są umieszczane.

Nowa kolekcja Robakowskiego na nowo tworzy taką składkę portretową, tyle że z memów i remiksów, które najczęściej pojawiały się na jego profilu. Bohaterami satyrycznych wizerunków stali się „frontmeni” prawicowej sceny politycznej z Jarosławem Kaczyńskim, Andrzejem Dudą, Antonim Macierewiczem i Bartłomiejem Misiewiczem na czele, których wizerunki wkomponowano w symboliczne obrazy, przywodzące na myśl ich znane powszechnie przywary i afery medialne z ich udziałem¹¹.

Kolejne nawiązanie między dorobkiem twórczym Robakowskiego a standardem internetowym dotyczy czasu. Filmy składkowe i ich ograniczona czasowo konstrukcja to wzór rodem z mediów społecznościowych, gdzie użytkownicy mają odgórnie przyjęty limit co do formatu zapisu i długości zamieszczanych materiałów. Nawet jeśli niektóre portale społecznościowe dopuszczają duże formy wideo, to i tak statystyki ich oglądalności w Internecie jasno wyznaczają granicę do dwóch minut, i czas ten ulega wciąż skracaniu. Robakowski tą metodę zastosował już dawno, kiedy realizował kolejny film składkowy *Galeria Żywa* (1974-1975), prezentujący ówczesnych twórców polskiej sztuki. Każdy z bohaterów sam określał, jak zaprezentuje swój komunikat artystyczny, który miał zostać uwieczniony na taśmie filmowej. Jedynym ograniczeniem był właśnie czas, bo każdy z nich miał do dyspozycji dokładnie po 1,5 minuty. Wszystkie te prezentacje artystyczne zostały złożone w całość, zgodnie ze wspomnianym już wcześniej unistycznym modelem rytmu. Dziś taki czas trwania filmu w Internecie jest standardem, a twórcy ciągle udoskonalają metody treściwego komunikatu. W składce Robakowskiego artyści różnie sobie radzili z takim ograniczeniem. Ci, którzy metodycznie podeszli do tego zadania, świetnie zorganizowali swój przekaz, ale wielu z nich uniemożliwiło to opracowanie filmowej prezentacji ich działań.

Zupełnie odwrotnie sprawa wygląda w dokumentacji *Puls Faceboka*, gdzie wszystkie zebrane materiały wideo oscylują wokół podobnej granicy czasowej, a ich twórcy mają pełną świadomość tego limitu i czynią z niego oś formalną nagrania. Być może ta pogłębiona analiza formalna filmu, której dokonywał twórca wcześniej, sprawiła, że przeczynał pewne rozwiązania i testował je w latach 70., narzucając mechanizmy rodem z przyszłej epoki.

» 11 Więcej informacji na temat dokumentacji Robakowskiego i jego wystawy *Co jeszcze może się wydarzyć*, prezentowanej w Galerii Profile w maju 2019 r., można znaleźć w tekście: M. Miaszkowska, *Obrazy Rzeczywistości w kulturze 2.0. Nowa perspektywa obserwacji w twórczości Józefa Robakowskiego*, „Sztuka i dokumentacja” 2020, nr 21, s.73-85.

Profil bohatera

Formalne pokrewieństwa w dorobku artystycznym Robakowskiego z mechanizmami, które funkcjonują obecnie w przestrzeni mediów społecznościowych, to jedna strona omawianych zbieżności. Inną jest tematyka, która w Internecie ogniskuje się wokół człowieka, czyli kierunku szczególnie upodobanego sobie przez artystę od dawna.

Otóż obserwowany obecnie przez Robakowskiego Facebook zrzesza masowo użytkowników o bardzo schematycznym profilu, na którym widnieją: zdjęcie profilowe, kilka uchwyconych chwil z wakacji lub ważnych życiowo wydarzeń, posty wyrażające poczucie dumy z dzieci lub wnuków, bieżące relacje z dnia codziennego, urodzinowe i świąteczne życzenia itp. Słowem, cały zbiór tematycznie prawie takich samych elementów.

Taką właśnie schematyczność Robakowski obnażył już, za pomocą materii filmowej w 1974 r. w pracy składkowej *Drzwi-okno-fotel*, rejestrując kolejno prezentujących się kandydatów na wydział aktorski. Każdy z nich dostał to samo zadanie: „odegrać” trzy obiekty (drzwi, okno, fotel), żeby komisja rekrutacyjna mogła na tej podstawie wyłonić osoby, które w najciekawszy sposób podeszły do zadania. O dziwo, kandydaci na aktorów wykazali się całkowitym schematyzmem w działaniach i odgrywali niemal te same gesty, uśmiechy, miny, tak jak obecnie zwykli użytkownicy Facebooka.

W tym analogicznym mechanizmie Robakowski odkrywa dzisiaj jednak coś więcej, coś co rozszerza jego narzędzie analizy. Fakt, że użytkowników Facebooka jest nieporównywalnie więcej niż adeptów aktorstwa, oznacza dla artysty nieco inny wymiar obserwacji tych powtarzalnych schematów. Na jego sprofilowanej społeczno-politycznie tablicy facebookowej pojawiają się liczne obrazy protestów, pochodów, ludzkich tłumów, jako stały element dokumentacji wrzucanej przez masowego użytkownika. Jest to wynikiem obserwacji fali przeróżnych manifestacji i zgromadzeń, które w ciągu ostatnich kilku lat przetoczyły się przez Polskę. Siłą rzeczy, na profilach społecznościowych oglądamy protestujące przeciw zaostreżeniu ustawy antyaborcyjnej kobiety, protestujących nauczycieli, manifestujących narodowców, zamieszki w czasie pochodu święta niepodległości itd. Robakowski, wyławiając i zestawiając te materiały, świetnie podkreśla odmienność tych niby podobnych obrazów. Okazuje się, że wśród uczestników wszystkich tych masowych zgromadzeń da się wskazać dwa możliwe przekonania: albo są to zwolennicy obecnej władzy, albo jej przeciwnicy. Całość jest co najwyżej dowodem na to, jak bardzo nasze społeczeństwo jest podzielone, jak bardzo się radykalizujemy w obliczu nowej polityki państwa i kościoła. Zarchiwizowane nagrania prezentują przerażający obraz szwadronów bojowo uzbrojonej policji, która wynosi siłą protestujące

na ulicy, nieuzbrojone kobiety i starsze osoby. Widzimy tam też narodowców podczas prowadzonego przez prezydenta marszu w Dniu Niepodległości, którzy krzyczą do próbujących zatrzymać pochód nienawiści kobiet: „Co to za suki?”, „Wypier...”, „Co za k...!” Ale wściekłość jest widoczna po obu stronach, bo w innym nagraniu, w czasie kolejnych obchodów rocznicy katastrofy smoleńskiej, manifestujący tłum tzw. Obywateli RP zakrzykuje przemówienie Jarosława Kaczyńskiego słowami „Będziesz siedział!” oraz „Kłamca”!

Pozornie podobne, schematyczne dokumentacje tłumnych zgromadzeń dopiero w tak szerokiej skali, jaką umożliwia Facebook, można zatem zróżnicować, a tym przypadku kryterium podziału wyznacza przyjęcie przez ich uczestników dwóch skrajnych stanowisk wobec danego stanu rzeczy. Na wcześniejszej próbie kandydatów do szkoły aktorskiej różnice te nie były możliwe do uchwycenia.

Warto też zwrócić uwagę, że na obecnie archiwizowanych nagraniach obrazowany tłum ludzi zachowuje się dość śmiało. Na jednym z materiałów demonstracyjnie prężący się do obiektywów tłum narodowców, opatrzone symbolami nacjonalistyczno-narodowymi, głównie mężczyzn z nagimi torsami, wykrzykuje rytmicznie „Ole, ole, ja pier...”. Nie krępują ich zupełnie otaczające ich zewsząd telefony w rękach nagrywających całe zdarzenie osób, z obrzeży ulic, które przemierzają paradnym krokiem.

Robakowski podobne obserwacje przeprowadzał w 1986 r. w filmie *Tilt, Jarocin i moje oko*, kiedy wymierzał obiektyw kamery w kierunku tłumy ludzi, po czym przybliżał soczewkę do pojedynczej osoby, bawiącej się pod sceną w czasie koncertu. W odróżnieniu od dumnie prężących nagię piersi narodowców, osoby będące na koncercie czuły się skrępowane i każda z nich na swój sposób próbowała uniknąć namierzania, udając, że tego nie dostrzega albo kokietując reżysera (w przypadku kobiety), czy też po prostu uciekając z kadru.

Inaczej zachowywali się obserwowani przez Robakowskiego bohaterzy jego kolejnej składki filmowej *Koncert Dyletantów* z 2006 r., których to przed nagraniem artysta zapraszał do wystąpienia przed kamerą i nagrywał tylko tych, którzy wyrazili na to zgodę. Propozycja natomiast dotyczyła wystąpienia artystycznego – zaproszony dyletant miał wykonać przed kamerą jakiś utwór, mając do dyspozycji elektryczne klawisze. Co ciekawe, na wieść o tym, że owo wystąpienie zostanie wyemitowane w Telewizji Polskiej S.A. (co faktycznie się stało), bohaterowie chętnie udawali wytrawnych muzyków, pozorując grę na klawiszach pod uruchomiony playback, śpiewając czy improwizując własną kompozycję.

Takich dyletantów, jak się okazuje, nie brak i teraz, a nawet niespecjalnie trzeba ich zapraszać na nagranie. W *Pulsie Facebooka* Robakowski archiwizuje wypowiedź Macieja Modzelewskiego, podającego się za re-

genta Królestwa Polskiego, którego królem jest Jezus Chrystus. Podobny fanatyzm religijny prezentuje uchwycona kobieta w dziwnej szacie z symbolami rycersko-religijnymi, przedstawicielka Rycerzy Chrystusa Króla, która na przystanku tramwajowym wygłasza do nieznanym ludzi nauki Kościoła niczym uliczny kaznodzieja z dawnej epoki.

Z tych wszystkich obserwacji bohaterów nagrań, którymi interesuje się Robakowski, można by wysnuć wniosek, że z czasem oswoiliśmy się z obiektywem, z sytuacją bycia obserwowanym. Nabraliśmy pewnej odwagi, która w skrajnych przypadkach obnaża zupełnie fanatyczne postawy.

Polityczny komentator

Józef Robakowski nie pierwszy też raz w swojej twórczości odwołuje się do napięć społeczno-politycznych, z tą jednak różnicą, że dotychczas bohaterami nagrań byli przeważnie zwykli obywatele. W pracy *Z mojego okna* autor obserwuje ludzi przez okres 20 lat (1978-1999). Z bezpiecznej odległości, z okna swojego mieszkania na dziewiątym piętrze łódzkiego Manhattanu, obserwował wszystko, co dzieje się w zasięgu widoczności¹². Niby zwykle sytuacje i zwykli bohaterowie: żona Małgosia, która zaparkowała na zakazie, sąsiad, co „macha radośnie balonikiem”, czy samochód pana Z. Cała ta rzeczywistość w pierwszej części filmu jest jednak oglądana przez pryzmat socjalistycznego ustroju, w czasach kiedy wymagana była poprawność polityczna, a inwigilacja nikogo nie dziwiła. Zarejestrowaną Małgosię za chwilę zatrzyma tajna służba, sąsiad paraduje w pochodzie pierwszomajowym, demonstrując poparcie polityczne partii, a danych pana Z. nie wolno ujawniać, żeby nie stracić nielegalnych dostaw mięsa.

Od tamtych czasów zmieniły się jednak świat i perspektywa obserwacji Robakowskiego. Dotychczas podglądał on rzeczywistość bezpośrednio na ulicy, z wieży, ze swego okna. Teraz jego oknem staje się monitor komputera. Ze zmianą perspektywy obserwacji artysta może znaleźć się w samym centrum interesujących go konfliktów i przyglądać się już nie tylko obywatelom, na których te napięcia się odbijają, ale również osobom za nie odpowiedzialnym. Kiedy przejrzymy nagrania zarchiwizowanych w dokumentacji wypowiedzi znanych przedstawicieli władz i Kościoła, okazuje się, że to oni są kołem napędowym tych omawianych wcześniej podziałów społecznych i wcale się z tym nie kryją. Znani politycy lub aspiranci polityczni podsycają uprzedzenia względem mniejszości i wzbudzają strach przed „obcymi”. Ludzie, którzy mimo swojej pozycji wyraźnie zapomnieli o etyce i kulturze. Przykład stanowi tu pewien senator, który w swoim przemówieniu na temat uchodźców oświadczył, że w jego ocenie: „tych

» 12 R.W. Kluszczyński, *Obrazy na wolności: studia z historii sztuk medialnych w Polsce*, Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 81.

ludzi nie da się ucywilizować”, lub polityk Michał Kamiński, który obraził osoby homoseksualne nazywając ich „pedałami”.

Taką samą narrację w kolejnych nagraniach prezentują przedstawiciele polskiego Kościoła katolickiego. Ksiądz z Krakowa, proponujący wrócić do średniowiecznych metod i palić homoseksualistów, bo według niego „to choroba, z którą trzeba walczyć”, czy ksiądz Jacek Międlar ze Zgromadzenia Księży Misjonarzy w czasie marszu niepodległości we Wrocławiu, który nawołuje do tłumów z niezwykłą charyzmą: „Nie chcemy w Polsce Allaha”, po czym usprawiedliwia taką postawę: „Będą o was mówić, że jesteście faszystami! Ja często słyszę, że jestem księdzem faszystą. Bzdura! Niech sobie gadają...”.

Zestawiając wcześniejszą pracę Robakowskiego *Z mojego okna* z jego obserwacjami na Facebooku można wnioskować, że współczesna władza (polityczna i religijna) zupełnie nie kryje się ze swoimi ortodoksyjnymi poglądami, otwarcie propaguje homofobię i nietolerancję. Uchwycone przez artystę mechanizmy polityczne we wcześniejszych nagraniach były subtelniejsze, zawoalowane, możliwe do rozszyfrowania tylko w kręgu prywatnym.

Takie zbliżenie obiektywu do samego źródła problemu nie oznacza wcale, że artysta przestaje się interesować pojedynczymi jednostkami. W *Pulsie Facebooka* Robakowski nadal przygląda się codziennemu życiu, nie traci wrażliwości na los społeczeństwa, tyle że zmienia się nieco skala jego obserwacji i zamiast znajomych czy sąsiadów poszkodowanych przez reżim, skupia się teraz na całych grupach. Wśród ofiar obecnej sytuacji politycznej znajdziemy artystów, którzy stali się niewygodni dla współczesnych elit politycznych, co wielokrotnie doprowadzało do afer medialnych wokół wydarzeń artystycznych. Zaświadczają o tym nagrania z manifestacji zorganizowanej pod Muzeum Narodowym w Warszawie na wieść o cenzurowaniu kolekcji współczesnej i ściągnięciu m.in. prac Natalii LL z bananem, lub wyburzanie gdańskiej kamienicy z murałem Mariusza Warsza, przedstawiającym Jarosława Kaczyńskiego jako Cezara. Nie brakuje też przykładów oddolnych inicjatyw, gdzie oburzone środowisko proprawicowe brało sprawy w swoje ręce i po raz kolejny paliło tęczę, lub gdy Krucjata Różańcowa wspólnie z przedstawicielami ONR-u urządziła manifestację przed Teatrem Powszechnym w Warszawie, sprzeciwiając się wystawianiu spektaklu *Kłątwa*, który według nich obraża uczucia religijne.

Szczególną jednak grupą poszkodowanych, na którą zwraca uwagę Robakowski, jest natura, zupełnie bezbronna, która nie może krzyczeć, sprzeciwiać się ani manifestować. Za kontekst polityczny służy tu to, iż partia rządząca wprowadziła w życie drastyczne zarządzenia ułatwiające wycinkę drzew czy odstrzał dzików. Bohaterami zebranych nagrań są głównie zwierzęta, np. osaczone przez psy myśliwskie dziki, szprycowane

antybiotykami kurczęta, tłuczone świnie, zwisające za tylne łapy martwe lisy, psy na zbyt krótkich łańcuchach czy truchła utopionych szczeniaków. Robakowski zapowiada kontynuować tę obserwację, by sprawdzić, czy ofiar będzie przybywać, czy jednak nagłośnienie problemów wywrze jakiś zbawienny wpływ na rzeczywistość.

Materiał do filmu *Z mojego okna* był zbierany przez 20 lat. Miejmy nadzieję, że tym razem opamiętamy się wcześniej i pozwolimy Robakowskiemu wycelować obiektyw gdzie indziej.

Przeznaczenie i przekleństwo

Józef Robakowski ciągle modyfikuje sposoby obserwacji, testuje różne narzędzia, eksploruje nowe media, niewątpliwie jednak pozostając wiernym swoim wartościom i metodom pracy.

Jego dorobek artystyczno-naukowy już teraz może stać się źródłem rozważań nad metodologią analizy nowych mediów w sztuce w szerszym kulturowo kontekście.

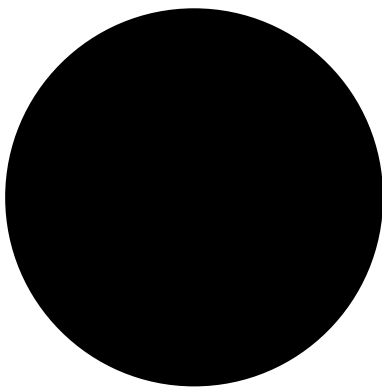
Ta służba, którą Robakowski wypełnia wobec sztuki, polega na stałym filtrowaniu rzeczywistości, która niestety w większości jego obserwacji okazuje się być okrutna. Zdzierając kamuflaż, docierając do trzewi rzeczywistości, demaskując całą prawdę o niej, artysta musi w pierwszej kolejności przetworzyć to wszystko przez siebie samego, żebyśmy mogli dostrzec to i my. W tym ujęciu wielkie przeznaczenie twórcze wydaje się być jednocześnie jego przekleństwem. Robakowski nie może się już tego wyrzec, bo skoro ciągle wszyscy obserwujemy i nie zawsze dostrzegamy, to nie pozostaje mu nic innego, jak wypełniać swoją misję i odkrywać nam rzeczywistość. ●

Marta Miaskowska

🔗 <https://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

Praca konkursowa

VI edycja konkursu
na najlepszą
pracę magisterską teoretyczną



Adrian Szwarc

Grafik, magister sztuki, absolwent
Uniwersytetu Artystycznego
w Poznaniu na Wydziale Sztuki Mediów
(kierunek Intermedia) oraz Studium
Podyplomowego – Projektowanie
Graficzne. Laureat I nagrody w VI edycji
konkursu na najlepszą pracę magisterską
teoretyczną napisaną na Uniwersytecie
Artystycznym w Poznaniu w roku
akademickim 2018/2019.
Jego ulubionymi serialami są *Mad Men*
i *Neon Genesis Evangelion*.

Figura japońskiego idola wobec społeczności rzeczywistości mieszanej*

Wstęp

Współcześnie na półkach polskich księgarni coraz częściej pojawiają się tytuły odwołujące się do kultury japońskiej, w większych miastach otwiera się coraz więcej *rāmen* barów, tym samym znosząc prymat restauracji z *sushi* – utartej już ikony lat dwutysięcznych. To też czas nielimitowanego internetu w telefonie, który stał się naturalnym przedłużeniem naszego życia, zacierając granice pomiędzy rzeczywistością a wirtualnością. To w końcu moment, w którym wytwory popkultury japońskiej po prawie trzydziestu latach obecności na polskim rynku przestały być naznaczone „łatką obciachu”. Na bluzach i czapkach ludzi w różnym wieku, pretendujących do bycia *cool*, widnieją zdania napisane hiraganą¹. Japoński „przepis na dobre życie” zdaje się implementowany do przestrzeni miejskiej, tak prywatnej, jak i tej cyfrowej.

Niniejszy tekst zbudowany jest na podstawie dwóch wybranych rozdziałów większej całości, składających się na teoretyczną część dyplomu magisterskiego pt. *Wybrane zagadnienia popkultury japońskiej wobec sztuki „po internecie”*. Wybór ten argumentuję nie tylko ograniczeniami redakcyjnymi. Konstrukcja pracy umożliwiała dwojaki sposób lektury. Z jednej strony, mogła być potraktowana jako niewymagający czytania „od A do B” zbiór istotnych zagadnień dotyczących estetyki transferu pomiędzy Wschodem a Zachodem. Z drugiej strony, podczas linearnej lektury czytelnik zaznajamiał się z wybranymi wątkami popkultury Japonii w celu odnalezienia źródeł japonizującej estetyki sztuki „po internecie”. Zarówno w tytule pracy, jak i jej układzie strukturalnym nie bez przyczyny większy nacisk został położony na zagadnienia japońskiej popkultury niż na sztukę,

» 1 *Hiragana* – jeden z dwóch japońskich systemów pisma sylabicznego kana.

gdyż przytoczone wątki na obecny moment są zagadnieniami wciąż mało zbadanymi na gruncie polskiego piśmiennictwa.

1. Idolka realna (cielesna)

Idole stanowią główny (endemiczny) motor napędowy japońskiej popkultury oraz spełniają znacznie ważniejszą rolę w Japonii, niż manga czy *anime*, przedstawiane jako główne narzędzia polityki zagranicznej (*Cool Japan*)². To właśnie wewnętrzne aspekty popkultury Japonii i ich nieprzekładalność wobec zachodniego kręgu kulturowego będą przedmiotem poniższej analizy. Jednym z celów artykułu jest podważenie stereotypowego sądu o „dziwnym” charakterze japońskich mediów, których ambasadorami są właśnie idole.

Słowo *aidoru* (jap. idol) zakorzeniło się w świadomości japońskiego społeczeństwa za sprawą francuskiego filmu *Cherchez l'idole* (1964), którego japoński tytuł brzmiał *W poszukiwaniu idola* (*Aidoru o Sagasu*)³. Samo pojęcie „idola” odnosi się natomiast do wytwarzanych i promowanych na szeroką skalę piosenkarzy, modeli i osobistości medialnych. Idolem może być osoba młoda lub podająca się za młodą. Zazwyczaj są to, dobrane przez agencje na zasadzie konkursu, dziewczęta, składające się na grupę piosenkarek, które czynnie występują na scenie, pozują do sesji fotograficznych oraz są aktywne w mediach masowego przekazu. Wpisując się w biopolityczny konstrukt *shōjo*⁴ z okresu Meiji (1868-1912), idolki mają być przedstawiane jako istoty czyste, zdrowe i pełne energii, którym zabrania się nawiązywania relacji miłosnych. Są odpowiedzią na zapotrzebowanie szerokiego spektrum demograficznego. Członkinie grupy AKB48 przedstawiane są jako „narodowe idolki; performerki, które my Japończycy wszyscy znamy i kochamy”⁵. W japońskim systemie medialnym „dla fana-konsumenta, idol to obiekt pragnienia; jest fantazją, idealnym konstrukt, lustrzanym odbiciem, które rezonuje głębokim uczuciowym lub emocjonalnym znaczeniem”⁶. W utrwalonym od wieków systemie idolatrii (polega ono np. na czczeniu cesarza jako bóstwa) Japonia, pomimo globalnej digitalizacji mediów, podtrzymuje znaczenie fizycznych obiektów adoracji. Trzeba jednak pamiętać, iż fenomen „narodowych idolek” z grupy AKB48 wynika nie tyle z ilości fanów, co z ich zaangażowania

» 2 *Cool Japan* – idea promowania kultury na arenie międzynarodowej przez japoński rząd oraz prywatne przedsiębiorstwa (*soft power*).

» 3 P. Galbraith, J. Karlin, *Introduction: The Mirror Of Idols and Celebrity*, [w:] *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, red. idem, University of Tokyo, Tokyo 2012, s. 4.

» 4 *Shōjo* (jap. dziewczyna) – dziewczyna uczęszczająca do żeńskiej szkoły, zawieszona w okresie liminalnym (pomiędzy byciem dzieckiem a wyjściem za mąż).

» 5 P. Galbraith, J. Karlin, *Introduction...*, op. cit., s. 1.

» 6 *Ibidem*, s. 2.

i lojalności odzwierciedlającej się w liczbie kupowanych dóbr. Nazwanie ich mianem narodowej siły jest raczej określeniem narzuconym, niż opisowym⁷. Współczesne ołtarze popkultury, budowane m.in. za pomocą stale zmniejszających się nakładów analogowych nośników audio-wideo, szczególnie omówione zostaną w kolejnej części.

Kult celebrytów narodził się wraz z „nadmuchaniem bańki ekonomicznej” lat 80. XX wieku, gdy Japonia stała się postindustrialnym społeczeństwem, zorganizowanym wokół konsumpcji. Odkąd telewizor stał się powszechnym urządzeniem w co drugim japońskim domu, zacieśniła się relacja między celebrytami a odbiorcami. Wraz ze zwiększeniem czasu antenowego dla gwiazd seriali telewizyjnych (jap. *terebi dorama*) coraz częstszą strategią stosowaną przez korporacje było reklamowanie swoich produktów za pomocą *image songs*⁸ (jap. *imeji songu*), wykonywanych przez idoli i celebrytów. Obecnie rola telewizji zmniejsza się na rzecz internetu i dostępności do natychmiastowej, spersonalizowanej informacji, jednakże japońskie programy telewizyjne wciąż stanowią jedną z głównych punktów w sieci komunikacji na linii fan–idol.

Kategoria idola nakłada się na pojęcie *tarento* (jap. talent) odnoszące się do gwiazd, które funkcjonują symultanicznie w różnych medialnych wersjach. Patrick Galbraith i Jason Karlin tłumaczą *tarento* jako „osobę znaną dzięki temu, że jest znana”⁹, określając ją mianem celebryty-performera. Znaczącą cechą zarówno *aidoru*, jak i *torento* jest obecność w możliwie szerokim spektrum medialnym, w celu zapewnienia intymnej relacji fana z idolem. Począwszy od występów scenicznych, telewizji, internetu, prasy, filmów, *meetupów* kończąc na reklamach w stacji metra, idole muszą być w ciągłym obiegu, stając się niejako spoiwem w sieci kapitalistycznego systemu towarów łączących producentów z konsumentami¹⁰.

Zarówno idole, jak i *tarento* są zależni od działalności agencji, rozporządzających „talentami”, a najwyżej wartościowaną jest osobowość. Wrażenie, że zna się swoich idoli na poziomie osobistym, wynika z doboru osób w dużej mierze przypominających odbiorców. Różnice pomiędzy idolami a ich konsumentami nie mogą być wyraźne. Pozytywny odbiór idoli musi pozostać niezachwiany, stąd ograniczenie ich wolności przez zarządzające nimi agencje – wprowadzenie zakazów spożywania alkoholo-

» 7 P. Galbraith, J. Karlin, *Introduction: At the Crossroads of Media Convergence in Japan*, [w:] *Media Convergence in Japan*, red. idem. Kinema Club, New Haven 2016, s. 4.

» 8 *Image song* – piosenka zebrana najczęściej w składankę wraz z innymi utworami wykonywana przez fikcyjną postać z *anime*, *mangi*, *doramy* czy gry wideo. Celem takiego albumu jest nadanie większej osobowości i głębi fikcyjnym postaciom.

» 9 D. Boorstin, *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* (1961), za: P. Galbraith, J. Karlin, *Introduction: The Mirror Of Idols*, s. 6.

» 10 P. Galbraith, J. Karlin, op. cit., s. 8.

lu, palenia papierosów czy przebywania w towarzystwie płci przeciwnej¹¹. Poprzez szeroką obecność w mediach granica między życiem prywatnym a scenicznym ulega zatarciu.

W 2013 r. na oficjalnym kanale YouTube grupy AKB48 umieszczone zostało przełomowe nagranie jednej z członkiń grupy – Minami Minegishi. Zapłakana idolka z ogoloną głową (tradycyjnym wyrazem skruchy), na przygnębiającym szarym tle, przeprosza widzów, członków zespołu oraz agencję za złamanie zasad – spędzenie nocy ze swoim chłopakiem¹². Wraz z nagłośnieniem sprawy przez zagraniczne media oraz dzięki wstawienictwu lojalnych fanów gwiazda pozostała w zespole. Fani-konsumenci stanęli murem za upokorzoną performerką, przynosząc jeszcze większą popularność i zyski całemu zespołowi.

W tym systemie idole nie tyle sprzedają promowane przez siebie wytwory popkultury, ale sami są niejako „produkowani” poprzez dobra i usługi, które sprzedają¹³. Pomocnym przy zrozumieniu tego paradoksu jest zatem pojęcie intertekstualności japońskich mediów, w obrębie których funkcjonują idole.

Japońska kultura medialna zbudowana jest na zasadzie intertekstualnej sieci znaczeń tworzonej przez *aidoru* i *torento*, którzy łączą poszczególne aspekty mediów, tworząc nowe znaczenia. Idole, jako multimedialni performerzy, zawsze operują specyficznym kodem i systemem znaczeń, odnoszących się do innych dzieł, w których występują. Większa niż na Zachodzie aktywność gwiazd w najróżniejszych japońskich mediach wywołuje u konsumentów nieustanną potrzebę aktualizowania wiedzy o nich. Co więcej, intertekstualność japońskiej kultury medialnej wymusza owo pogłębianie tej wiedzy. Ma to na celu uniknięcie niezrozumienia i wykluczenia z sieci. Idole posiadający nadzwyczajną umiejętność aktywowania odbiorców są fundamentem japońskich mediów¹⁴. Podczas gdy odbiorcy są rozproszeni, mobilni i aktywnie zaangażowani w „kuratorowanie” sceny medialnej, idole tworzą między nimi znajome i intymne połączenia, poprzez występowanie w przestrzeni wielu gatunków i platform medialnych¹⁵.

Producenci wspomnianej wcześniej grupy AKB48 zdają się doskonale rozumieć ten mechanizm, stale powiększając ilość członkiń grupy. Od założenia zespołu (2005) liczba dziewcząt wzrosła z czterdziestu ośmiu do stu trzydziestu. Zmusza to fanów do poszerzania osobistej bazy danych o ko-

» 11 *Ibidem*.

» 12 AKB48 pop star shaves head after breaking band rules, https://www.youtube.com/watch?v=HF2y45Jl_sl [dostęp: 21.04.2019].

» 13 P. Galbraith, J. Karlin, *Introduction: At the Crossroads...*, op. cit., s. 8.

» 14 *Ibidem*, s. 10.

» 15 *Ibidem*, s. 6.

lejne informacje. AKB48 można scharakteryzować jako skonstruowaną w tradycyjny sposób (tj. w duchu rządu ery Meiji) grupę dziewcząt ubranych zazwyczaj w stylu nawiązującym do *shōjo bunka*¹⁶ czy stylu Lolita¹⁷. Twórczość zespołu, jak i innych idoli, wymyka się jednak ramom jednego gatunku muzycznego. W każdym utworze wykonywanym przez nich wyróżnić można nawiązania do kilku gatunków, swobodnie przeskakujących między wersami piosenki. Takie eklektyczne podejście widoczne jest także u tych idoli, którzy na pierwszy rzut oka reprezentują znaną nam i bardzo skonkretyzowaną subkulturę. Będąc nieświadomymi nazwy wykonawcy, słysząc kilka pierwszych taktów utworów zespołu Babymetal, odnosimy wrażenie, że słuchamy koncertu męskiej grupy heavymetalowej z zacięciem satanistycznym. Zespół, w którego skład wchodzi trójka dziewcząt ubranych w stylu uładowanej wersji Gothic Lolity¹⁸, sprawnie przechodzi od mocnego uderzenia w infantylne chórki brzmiące bardzo *kawaii*¹⁹. Babymetal w Japonii pozostaje zespołem niszowym, natomiast na Zachodzie swoją popularnością dorównuje nawet „tradycjnemu” AKB48, pomimo iż powstał jako podgrupa tematyczna dla innego zespołu²⁰.

Nawiązując do wspomnianej wcześniej intertekstualności japońskich mediów, warto podać przykład innej grupy tematycznej o nazwie Kase Tsuka Shojo (ang. *Virtual Currency Girls*), która powstała w celu edukowania społeczeństwa o rynku kryptowalut²¹. Z uwagi na możliwości, jakie niesie za sobą owa intertekstualność, producenci idoli wykorzystują ich do promocji produktów wielkich korporacji czy też mniej oczywistych elementów budujących ekonomię kraju, jak np. kryptowaluty²².

» 16 *Shōjo bunka* (jap. kultura dziewcząt) – kontrkultura młodych dziewcząt z początku XX w. oparta na estetyce sentymentalizmu i czystości.

» 17 Styl Lolita lub moda Lolita (jap. *Rorīta fasshon*) – zapoczątkowana w latach 80. XX wieku w Japonii. Powstała w oparciu o styl z epoki wiktoriańskiej oraz rokoko. Inspiracją dla pierwszych dziewcząt była Alicja w Krainie Czarów. *Rorīta fasshon* jest jednym z wyrazów eskapizmu.

» 18 *Gothic Lolita* (w skrócie *GothLol*) – podkategoria stylu Lolita, również zapoczątkowana w Japonii pod koniec XX wieku. *GothLol* charakteryzuje się mroczną stylistyką, przewagą czerni i nawiązaniami do okultyzmu.

» 19 *Kawaii* – przymiotnik w języku japońskim oznaczający m.in. 'sympatyczny, uroczy, miły'. Jednocześnie jest to określenie japońskiego nurtu kulturowego, polegającego na postrzeganiu i tworzeniu świata jako uroczego, słodkiego, ujmującego.

» 20 Reddit s/BABYMETAL, https://www.reddit.com/r/BABYMETAL/comments/38nzgy/babymetal_are_now_the_3rd_most_popular_japanese/ [dostęp: 21.04.2019].

» 21 A-to-J Connections, <http://a-to-jconnections.com/idol/say-hello-to-the-worlds-first-cryptocurrency-themed-idol-group-kaso-tsuka-shojo/>, <https://cin-academy.co.jp/kasotsuka/> [dostęp: 21.04.2019].

» 22 Kryptowaluta – rozproszony system księgowy bazujący na kryptografii, przechowujący informacje o stanie posiadania w umownych jednostkach.

„Intertekstualność”, termin wprowadzony przez Julię Kristevę, dotyczy badania relacji pomiędzy (ang. *inter*) tekstami kultury²³. Warto jednak zauważyć, iż w samej swojej semantycznej strukturze wskazuje na pewnego rodzaju zamknięcie. Czasownik *to inter* w języku angielskim dosłownie oznacza ‘chować, skrywać’. Takie nawiązanie nie wydaje się bez przyczyny, gdyż zrozumienie kontekstów, wokół których oscylują japońscy idole, wymaga ciągłej, często mimowolnej, partycypacji ze strony odbiorcy. Bez intertekstualnych odnośników do bazy danych, kreowanej przez *aidoru* i *tarento*, wewnętrzna popkultura Japonii nie „tłumaczy się” dobrze poza granicami kraju²⁴.

Japońska koncepcja *wa*, którą rozumieć można jako harmonijne działanie społeczne, przybiera w kontekście omawianej intertekstualności osobliwą formę. Trzy główne filary japońskich mass mediów tworzą obieg zamknięty, stale odwołując się do samych siebie. Są nimi: spektakl, media oraz celebryci. Jason J. Karlin tłumaczy ten proces na przykładzie dwóch następujących po sobie segmentów telewizyjnych²⁵. Pierwszym z nich jest reklama konsoli Nintendo Wii, na której widziani z perspektywy ekranu członkowie grupy *Arashi* grają w grę w domowym zaciszu. Bierny odbiorca uczestniczy w niej, znajdując się jak gdyby po drugiej stronie lustra. Gdy segment reklamowy dobiega końca, fan-konsument ogląda spektakl, w którym te same gwiazdy wykorzystują konsole do prowadzenia własnego programu. Granica pomiędzy reklamą a programem telewizyjnym ulega zatarciu. Widzowie odbierają więc reklamy w tym samym stopniu co programy docelowe, traktując je jako intertekstualny kontekst do poszerzenia bazy danych o danym *aidoru*. Warto zaznaczyć, iż wskazane zależności są fenomenem globalnym, jednakże w Japonii poprzez ich autoreferencyjność i wysokie nasilenie przybierają osobliwą formę. Bez nich nie mielibyśmy do czynienia z idealizowaniem niematerialnych (cyfrowych) celebrytów, którzy swoje początki mają właśnie w Japonii.

2. Idolka wirtualna

Jak zauważa Daniel Black w artykule poświęconym fenomenowi wirtualnych idoli: „Produkcja muzyki pop generalnie rozumiana jest jako wysoce sztuczna, nienaturalna (ang. *artificial*)”²⁶. Sztuczność objawia się nie tylko

» 23 M. Alfaro, *Intertextuality: origins and development of the concept*, „Atlantis” nr 18(1/2)/1996, s. 268.

» 24 P. Galbraith, J. Karlin, *Introduction: The Mirror...*, op. cit., s. 12.

» 25 J. Karlin, *Through a Looking Glass Darkly: Television Advertising, Idols and the Making of Fan Audiences*, [w:] *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, red. P. Galbraith, J. Karlin, University of Tokyo, Tokyo 2012, s. 72.

» 26 D. Black, *The Virtual Idol: Producing and Consuming Digital Femininity*, [w:] *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, op. cit., s. 210.

na poziomie tworzenia nagrań muzycznych, ale w całej spirali intertekstualnych zależności, której elementem są idole. Ich ciała poniekąd również są sztuczne, ponieważ podlegają silnej inscenizacji i procesowi „produkcji” życia prywatnego oraz publicznego. Biorąc pod uwagę specyficzny charakter japońskich mass mediów oraz silny eskapizm²⁷ japońskiego społeczeństwa, odcieśnienie idola nie powinno wydawać się aż tak szokujące.

Już pod koniec lat 60. XX wieku powstał cieszący się uznaniem publiczności niematerialny zespół muzyczny²⁸. The Archies była stworzoną na potrzeby serialu fikcyjną grupą, składającą się z animowanych postaci, która przerodziła się w tzw. wirtualny zespół (ang. *virtual band*)²⁹ „z krwi i kości”. Jediną przeszkodą był dźwięk. Sfera wizualna mogła więc podlegać bardzo daleko idącej inscenizacji, natomiast dźwięk uzależniony był od ciała. Aby odbiorcy mogli w pełni zaangażować się w spektakl w wykonaniu wirtualnych idoli, ich producenci musieli zapewnić im możliwość pełnej immersji – uczestnictwo w wygenerowanej sieci intertekstualnych zależności, do której odnoszą się pozbawieni ciała performerzy. „Odłączenie ludzkiego głosu od ciała daje obietnice stworzenia sztucznych, fantazyjnych głosów, które później mogą zostać podłączone do sztucznych, fantazyjnych ciał, nasycając je przy tym życiem i poczuciem autentyczności”³⁰.

Wirtualne idolki są natomiast zazwyczaj urzeczywistnieniem marzenia o idealnym, wiecznie młodym, kobiecym ciele o estetyce *kawaii*. Wynika to z faktu, iż ich docelową grupą odbiorczą są mężczyźni pogrążeni myślami w nieosiągalnej krainie fantazji. Protoplastkami obecnie generowanych cyfrowo idolek są postaci z symulatorów randkowych, przeznaczonych właśnie dla mężczyzn. W 1996 r. agencja talentów Horipro z okazji 35-lecia swojego istnienia przedstawiła publiczności pierwszą wirtualną idolkę, wygenerowaną w technologii komputerowego obrazowania 3D – *aidoru* Kyoko Date³¹. Nie posiadając fizycznego ciała, wciąż jest ona częścią intertekstualnego systemu odniesień, przez co w swojej strukturze nie różni się od fizycznych *aidoru*. Została stworzona tak, aby w swojej biografii imitować pewnego rodzaju *Japanese dream*. Publiczne wystąpienia Kyoko Date w mediach zostały uprzednio nagrane, a syntezą dla jej głosu był *ghostsinging*³² pięćdziesięciu prawdziwych idolek. Wbrew

» 27 Eskapizm – ucieczka od problemów związanych z życiem społecznym, codziennością i rzeczywistością w świat iluzji i wyobrażeń.

» 28 D. Black, *The Virtual Idol...*, op. cit., s. 211.

» 29 W branży rozrywkowej wirtualny zespół (ang. *virtual band*) składający się z animowanych postaci, nie zaś z fizycznych ciał. Pomimo iż postacie są fikcyjne, w rzeczywistości odgrywane są przez prawdziwych ludzi.

» 30 D. Black, *The Virtual Idol...*, op. cit., s. 211.

» 31 *Ibidem*, s. 213.

» 32 *Ghostsinging* (ang. śpiewanie widmowe) – osoba, która za wynagrodzeniem produkuje utwory publikowane następnie pod nazwiskiem zleceńodawcy. Por. *ghostwriter* (ang. pisarz-widmo).

oczekiwaniom producentów okazała się ona niewypałem. Wysokie oczekiwania odbiorców wynikających z mocno rozdmuchanej promocji idolki jako rewolucyjnej technologii, połączone z opóźniającą się datą premiery, spowodowały spadek zainteresowania Kyoko³³. Podobny los spotkał Eguchi Aimi, wirtualną idolkę stworzoną jako syntezę siedmiu członkiń grupy AKB48. Zatajenie wirtualnego rodowodu nowego członka grupy zostało negatywnie przyjęte przez fanów zespołu³⁴. Eguchi Aimi „pożyła” niecały miesiąc.

Aspekt porównywania cielesnego z cyfrowym stanowi główną przyczynę porażki Kyoko Date czy Eguchi Aimi. Istnienie wszystkich idoli (żywych i cyfrowych) polega na fabrykowaniu sztucznych wizerunków publicznych i formowaniu wymaginowanej relacji z publicznością³⁵. To właśnie czyni rzeczywistych idoli równie wirtualnymi co tych wygenerowanych cyfrowo³⁶. Niestety zerojedynkowym idolom błąd zdarza się niezwykle rzadko, a to właśnie popełnianie błędów jest czymś, co odróżnia człowieka od maszyny. Wirtualne idolki wydają się być zbyt przewidywalne i nieautonomiczne, gdyż siła relacji idoli z publicznością w znacznej mierze wynika ze zdarzeń odbiegających od normy, błędów w systemie, takich jak złamanie zasad, skandale, zdrady itp.

Związek fana z idolem opiera się na utrzymywaniu paraintymnej relacji i nieustannej próbie „zdobycia” idola przez fana-konsumenta na własność. Rozwiązaniem w celu przekonania odbiorców do wirtualnych idoli jest więc umożliwienie im ingerencji w samego idola – bycie po części producentem. Taką strategię przyjął mangaka³⁷ Kenichi Kutsugi, udostępniając wykreowaną na potrzebę swojej mangi (pt. *Libido*) idolkę, nazwaną Yuki Terai, stworzoną za pomocą programu do modelowania trójwymiarowego Shade, wydanego przez eFrontier. Promując Terai, eFrontier sprzedawał ją jako nakładkę do programu przeznaczonego do animacji cyfrowych postaci³⁸. Umożliwiło to fanom-konsumentom wprowadzanie znaczących (lecz nie drastycznych) zmian w wyglądzie postaci, bez naruszania przy tym jej pierwotnego rdzenia – każda kolejna odsłona wciąż pozostaje idolką Yuki Terai.

» 33 M. Janik, *Wirtualne piosenkarki z Japonii. Hatsune Miku and Co.*, „Torii” nr 38/2018, s. 56-61.

» 34 *Ibidem*.

» 35 D. Black, *The Virtual Idol...*, op. cit., s. 215.

» 36 Gwoli ścisłości, kwestia wirtualności dotyczy zarówno idoli cyfrowych, jak i tych materialnych. Przymiotnik „wirtualny” w dalszej części pracy będzie opisywać idola nieposiadającego ciała, w celu wyraźnego odróżnienia go od idola cielesnego.

» 37 *Mangaka to twórca mang*; w uproszczeniu są to rysowane, zazwyczaj w czerni i bieli, komiksy pochodzące z Japonii lub charakteryzujące się specyficznym dla Japonii stylem.

» 38 D. Black, *The Virtual Idol...*, op. cit., s. 216.

W 2004 r. firma Yamaha stworzyła program komputerowy³⁹, który pozwalał maszynie przemówić głosem zbliżonym do ludzkiego, umożliwiając też modulowanie ludzkiego głosu, aby brzmiał bardziej „komputerowo”. Trzy lata po wydaniu przez Yamahę owego silnika modulującego dźwięki, firma Crypton Future Media dodała do niego moduł Vocaloid, syntezy, który umożliwia korzystanie z bazy ścieżek dźwiękowych pochodzących od ludzi⁴⁰. Proces powstawania bazy danych Vocaloidu jest podobny jak w przypadku tych wykorzystywanych przy tworzeniu głosów Yuki Terai czy Kyoko Date. Program jest jednak na tyle zaawansowany w zakresie modulowania możliwie najmniejszych fragmentów zarejestrowanych uprzednio dźwięków, że umożliwia użytkownikowi tworzenie nowych wartości, „oderwanych” od swoich właścicieli⁴¹. Obecnie Vocaloid oferuje także bazy głosów posiadających konkretne walory oraz wyposażonych w osobowość, jak np. żeński *vocaloid* o nazwie Meiko, a także awatary⁴² dla wydawanych przez Crypton Future Media nakładek, tzw. Character Vocal Series⁴³.

Flagową postacią z tej serii jest Hatsune Miku (il. 1), co w dosłownym tłumaczeniu oznacza ‘głos przyszłości’. Jej sukces, podobnie jak w przypadku Yuko Terai, wziął się z decyzji o upublicznieniu awatara 3D idolki na zasadzie dozwolonego użytku⁴⁴. Każdy fan-konsument stał się więc zarówno producentem, jak i wykonawcą jednocześnie. Podobnie jak w przypadku realnych idoli, twórczość taka jak teledyski, układy taneczne czy sesje fotograficzne łącznie napędzają sprzedaż samego głosu Hatsune. Znacząca różnica polega jednak na tym, iż cała twórczość idolki jest wynikiem twórczości jej fanów, którzy są prosumentami. W chwili obecnej (2019) Hatsune posiada sześć różnych barw głosu, a sam program Vocaloid4 pozwala na kontrolowanie emocji w głosie czy długości oddechu. „Dzięki temu (...) wirtualna piosenkarka stała się idolką doskonałą, dopasowaną do gustów i oczekiwań każdego z użytkowników osobno”⁴⁵. Miku doczekała się dwóch i pół miliona obserwujących na portalu społecz-

» 39 Pierwszym komputerem, który potrafił „śpiewać”, był The IBM 7094. Program z 1961 r. napisany przez Johna L. Kelly’ego jr. i Carola Lockbauma umożliwił komputerowi odtwarzanie piosenki *Daisy Bell*, skomponowanej przez pioniera muzyki generowanej cyfrowo Maxa Mathewsa. Piosenka ta zaśpiewana została przez fikcyjną SI, HALa 9000 w kulminacyjnym momencie filmu 2001: *Odyseja Kosmiczna* w reżyserii Stanleya Kubricka.

» 40 D. Black, *The Virtual Idol...*, op. cit., s. 222.

» 41 *Ibidem*, s. 223.

» 42 Zob. A. Grzegorzczak, *Paraludzki aspekt postaci wirtualnych*, Wydział Sztuki Mediów, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań, 2019, s. 25.

» 43 M. Janik, *Wirtualne piosenkarki...*, op. cit., s. 59.

» 44 *Fair use* ('dozwolony użytek') – zezwolenie na korzystanie z cudzych utworów chronionych autorskimi prawami majątkowymi bez zgody podmiotu praw autorskich i co do zasady bez wynagrodzenia.

» 45 M. Janik, *Wirtualne piosenkarki...*, op. cit., s. 60.

nościowym Facebook oraz koncertów na dwadzieścia pięć tysięcy osób, występując na nich jako hologram⁴⁶.



Il. 1.

Przedstawienie *Hatsune Miku* w formie figurki z PCV

3. Kobieta wirtualna jako obiekt kultu – na przykładzie *Hatsune Miku*

Atrakcyjność *Hatsune Miku* w dużej mierze polega na tym, iż w niedalekiej przyszłości każdy za pomocą technologii rzeczywistości wirtualnej VR (ang. *virtual reality*) będzie mógł w zaciszu własnego domu zorganizować koncert i być jego uczestnikiem – posiadając pełną kontrolę⁴⁷. Niezależni twórcy, wykorzystując dostępny open source'owo wizerunek idolki, upubliczniają swoje projekty stworzone w technologii VR oraz rzeczywistości rozszerzonej AR (ang. *augmented reality*), dzięki którym możemy wejść z nią w interakcję. Nie musi ograniczać się ona wyłącznie do podstawowych czynności. Wirtualna postać dysponuje znacznie większą możliwością stworzenia intymnej więzi ze swoim fanem niż idolka materialna.

» 46 *Ibidem*.

» 47 Obecnie taki program znajduje się jeszcze w fazie koncepcyjnej, natomiast istnieje już gra komputerowa pt. *iDOLM@STER*, w której gracz wciela się w producenta grupy idolek, czy chociażby *Hatsune Miku: Project Diva*, w której ruchami własnego ciała sterujemy wirtualną idolką.

Wizja hologramu „idealnej kobiety”, czekającej na powrót do domu zmęczonego pracą salarymana⁴⁸, przestała być science fiction.

Minoru Takechi jest twórcą firmy, będącej zarazem instytutem badawczym o nazwie Gatebox Lab, która wydała na świat personalnego asystenta w postaci hologramu zamkniętego w kompaktowej kapsule. Jedną z postaci do wyboru jest właśnie Hatsune Miku, będąca częścią proponowanego „świata, w którym możemy żyć z postaciami”⁴⁹.

Zagadnienie przekraczania granicy pomiędzy tym, co realne, a tym, co cyfrowe, określa się mianem „xR”; gdzie „x” jest zmienną, a „R” stanowi skrót ang. *reality* 'rzeczywistość'. W miejsce „x” podstawiając „A” otrzymujemy AR. MR, od ang. *mixed reality* 'rzeczywistość mieszana', jest natomiast kombinacją rzeczywistości wirtualnej i rozszerzonej⁵⁰.

Koniecznym wydaje się wyróżnienie cech charakteryzujących AR i odróżnienie jej od VR. Jak twierdzi Ronald Azuma: „AR to immersyjne doświadczenie, które polega na nakładaniu wirtualnych obiektów 3D na bezpośredni widok użytkownika, generując złudzenie, że wirtualne obiekty istnieją w tej przestrzeni. (...) VR całkowicie zastępuje widok rzeczywistego świata użytkownika, podczas gdy AR go uzupełnia”⁵¹. Autor cytowanego tekstu optymistycznie traktuje rzeczywistość rozszerzoną, widząc ją jako łącznik pomiędzy technologią a naturalnym otoczeniem. AR ułatwia zrozumienie świata oraz umożliwia interakcję z innymi użytkownikami, podczas gdy VR odcina go od świata zewnętrznego. Rozszerzona rzeczywistość wykorzystuje plusy obydwu stron, tworząc idee przyszłości – interfejsów nie jako odrębnych obiektów, ale paneli wyświetlanych bezpośrednio w polu widzenia użytkownika.

Wnioski autora przytoczonego artykułu zdają się trafnie ujmować problem alienacji i odcięcia od rzeczywistości użytkowników. Podstawą analizowanej technologii jest udział społeczności, dla której xR nie wprowadza elementów zaskoczenia. Aby była ona w pełni użyteczna, musi stać się w pewnym stopniu niewidoczna – być właśnie „naturalnym” rozszerzeniem rzeczywistości. Stąd też Hatsune Miku powinno się więc odbierać jako idolkę, a nie naśladowany ją program komputerowy w hologramowej masce. Społeczność rzeczywistości mieszanej, dla której granica między realnym a wirtualnym nie istnieje, tworzy i udoskonala ową technologię wielkich korporacji, korzystając z niej na co dzień w celu interakcji z dru-

» 48 *Sararīman* – słowo zapożyczone z angielskiego oznaczające 'człowieka żyjącego z pensji'. Określa pracownika korporacji, którego obowiązują ścisły *dress code* i podporządkowanie swojego życia karierze.

» 49 Gateboxlab, <https://gateboxlab.com/profile/> [dostęp: 2.05.2019].

» 50 Zob. A. Grzegorzczak, *Paraludzki aspekt postaci wirtualnych...*, op. cit., rozdział pt. *Przestrzeń wirtualna a wirtualne istoty*.

» 51 R. Azuma, *Making Augmented Reality a Reality*, http://ronaldazuma.com/papers/OSA2017_invited_paper_Azuma.pdf [dostęp: 2.05.2019].

gim człowiekiem, rozwijania swoich umiejętności czy zaspokajania potrzeb natury cielesnej⁵².

4. Obsesja *Otaku*

Kobiece idolki, niezależnie od tego, czy posiadają ciało, czy nie, są w głównej mierze fikcyjnym konstruktym, wykreowanym przez mężczyzn dla mężczyzn. Rozwijając wspomnianą wcześniej teorię intertekstualności japońskich mass mediów, fan-konsument sprowadza idolkę do obrazu, traktowanego zarówno w kategoriach wizerunku, jak i wyobrażenia. „Obraz” idolki koresponduje z innymi „obrazami”, których konsumpcja leży po stronie fana. Fikcja jest kategorią nadrzędną wobec realnej rzeczywistości, a celem idola jest zapewnienie fikcyjnej, intymnej relacji z odbiorcą, m.in. za pomocą produkcji obrazów. Taki sposób recepcji figury idolki jest znamienny dla obsesyjnie jej oddanych fanów w obrębie popkultury japońskiej – tzw. *otaku*⁵³. Warto zaznaczyć, iż *otaku* może być każdy, bez względu na narodowość, a u *fandomu* określenie kogoś mianem *otaku* jest często nacechowane negatywnie.

Obszar zainteresowań *otaku* nie ogranicza się wyłącznie do świata idoli. Swoją uwagę kierują ku całej gamie produktów japońskiej popkultury. Ich obiektem pożądania są wytwory związane z technologią, kobiecością i recyklingiem fragmentów medialnych⁵⁴. Saitō Tamaki charakteryzuje *otaku* jako osobę, dla której bliskie są „fikcyjne konteksty” – jest wyczulona nie tylko na tekst sam w sobie (idąc za pojęciem intertekstualności), ale także na jego związek z innymi tekstami⁵⁵. *Otaku* są świadomi złożoności systemu medialnego japońskiej popkultury i to właśnie „czytanie” warstw ukrytych w niej powiązań stanowi cel prowadzonych przez nich działań. Percepcja rzeczywistości przez *otaku* odbywa się za pomocą mediów. Sama rzeczywistość istnieje dla nich gdzieś pomiędzy obrazami produkowanymi przez ich idoli – fikcja staje się rzeczywistością⁵⁶. Sytuacje graniczne (np. alienacja społeczna, bankructwo) u fanów-konsumentów wynikają z popędu⁵⁷ do osiągnięcia całościowego oglądu rzeczy (*grand narrative*)⁵⁸. *Otaku* zapominają o rzeczywistości realnej w wyniku zaplątywania się w tzw. małe narracje (*small narratives*), jak chociażby wielosezonowe anime

» 52 Zob. A. Grzegorzczak, *Paraludzki aspekt postaci wirtualnych...*, op. cit., podrozdział pt. *Powitalne wyspy i ich rezydenci: VRChat, Second Life*®.

» 53 P. Galbraith, *Idols: Desire in Japanese Consumer Capitalism*, [w:] *Idols and Celebrity...*, op. cit., s. 186.

» 54 D. Black, *The Virtual Idol ...*, op. cit., s. 216.

» 55 P. Galbraith, *Idols: Desire in Japanese Consumer Capitalism...*, op. cit., s. 187.

» 56 *Ibidem*.

» 57 W nawiązaniu do freudowskiego popędu śmierci jako dążenia do autodestrukcji.

» 58 P. Galbraith, *Idols: Desire in Japanese Consumer Capitalism...*, op. cit., s. 189.

czy poznanie detali z życia stu trzydziestej członkini AKB48. „Mężczyzna [otaku to w większości mężczyźni – A.Sz.] podąża za łańcuchem metafor prowadzącym go do pożądanego «obiekta a», którego nie jest w stanie osiąść. W procesie wytwarza on iluzję nazywaną „wiedzą”⁵⁹.

5. Idealizacja i fetyszizacja kobiecego ciała, doskonalenia i ekstrema

Znaczącą rolę u fandomu idoli w Japonii odgrywa konsumpcja dóbr z nimi związanych – tzw. *aidoru guzzu* (towary idoli). Idolka wirtualna jest już z założenia *aidoru guzzu*, podlegając komodyfikacji na masową skalę⁶⁰. Idolki przechodzą przez powiązany z fikcją, zmechanizowany proces reprodukcji obrazów.

Patrick W. Galbraith podaje przykład magazynu typu *shōnen-manga*⁶¹, który stanowi pewnego rodzaju mikrokosmos. W gazecie, która z pozoru przeznaczona jest do czytania rysunkowych historii, zaobserwować można kombinacje szerokiego spektrum obrazów, niekoniecznie z „mangowego” repertuaru. Przedstawienia cielesnych idolek korespondują tam z tymi generowanymi cyfrowo, podkreślając przy tym równorzędny status fikcji realnej i cyfrowej. Magazyn zawiera w sobie przynajmniej jedną charakteryzowaną na intymną sesję fotograficzną, jak chociażby sekcja „lśniaca” (ang. *glossy*), przedstawiającą idolki w mokrych strojach kąpielowych. Kobiety i ich ciała (zarówno cielesne, jak i niematerialne) zostają sfragmentaryzowane, stając się obrazami, które można posiadać, kolekcjonować i kategoryzować⁶². Ten aspekt szczególnie widoczny jest w tzw. *image videos*. Są to kilkuminutowe filmy przedstawiające idolkę z perspektywy oka kamery. Takie inscenizowane na intymne studium postaci, ukazujące ubrane części ciała kobiety, swoje początki miały w nagraniach testowych kandydatek na idolkę. Dzisiaj stanowią już osobny gatunek towaru, który można zakupić, aby osiąść wiedzę o danej idolce. Galbraith po przeprowadzeniu rozmów z osobami korzystającymi z takowej „wiedzy” zauważa, iż bardzo często mężczyźni zaznaczają aspekt „czystości” (ang. *purity*) w *image videos*. „Czysta relacja z idolem jest zachowana dzięki zastępowaniu jej poprzez wymienne obiekty seksualne (...) rozumiane jako *soft-porn*”⁶³. Pomimo iż *image videos* traktowane są w kategoriach miękkiej pornografii, idolki wciąż zachowują niemożliwy do odkrycia atry-

» 59 *Ibidem*, s. 194.

» 60 P. Galbraith, *Idols: Desire in Japanese Consumer Capitalism...*, op. cit., s. 194.

» 61 *Shōnen-manga* – magazyn o mandze skierowany głównie do chłopców. Najbardziej popularny jest *Shūkan Shōnen Magazine*, tygodnik wydawany od 1959 r.

» 62 P. Galbraith, *Idols: Desire in Japanese Consumer Capitalism...*, op. cit., s. 191.

» 63 *Ibidem*, s. 196.

but czystości. „Nie ma punktu kulminacyjnego (...) [istnieje – A.Sz.] tylko nieustający ruch, który wymaga coraz to większej ilości obrazów; ich fragmentów, obiektów i śladów. Ten perwersyjny ruch wydaje się być tożsamy z ruchem konsumpcyjnego kapitalizmu”⁶⁴.

Taki sam schemat działania dotyczy wyobrażenia kobiety cyfrowej. *Otaku*, dla których rzeczywistość wirtualna jest równie realna co materialna, przekształcają kobiece ciało w technologiczny artefakt, włączając je w ich związek bazujący na władzy i kontroli⁶⁵. Cyberpiękno (jap. *saibā bijin*)⁶⁶ wynika m.in. z estetyki gier wideo i anime. Wirtualna kobieta, będąca najczęściej *aidoru* lub *tarento*, potrafi zaspokoić potrzeby fana przede wszystkim dlatego, że istnieje jako cyfrowe dane. Życie wedle zasad kultury cyfrowej, wynikające chociażby z faktu istnienia internetu jako oczywistego, istniejącego już przed ich narodzinami kontekstu kulturowego, jest przyczyną, dla której *otaku* kierują swoje zainteresowanie ku cyfrowym ciałom. Wirtualne kobiece ciało daje możliwość połączenia pewnych aspektów rzeczywistej kobiecości z tymi generowanymi cyfrowo. Umiejętnie i rozważnie wykreowana idolka posiada pożądane przez *otaku* cechy *shōjo* – młodzieńczą niewinność, wrażliwość, czystość i bycie *kawaii*, które zapewniają ich twórcom/odbiorcom poczucie kontroli⁶⁷. Kobieta sprowadzona zostaje do zależnego od ich konstruktora idealnego cyfrowego bytu, który nadaje sens jej egzystencji.

Motoko Kusanagi, cyborg posiadający idealne kobiece ciało z *anime* pt. *Ghost in The Shell*, pod koniec opowieści niemalże ginie, stając się superprogramem w wyniku połączenia męskiej sztucznej inteligencji z kobiecym mózgiem. Po przemianie, posiadając idealny umysł, porzuca swoje dotychczasowe ciało, stając się z pozoru niezależnym zbiorem danych przepływającym w meandrach sieci. Tak z pozoru wygląda zakończenie jednego z największych sukcesów japońskiej animacji na Zachodzie, jednakże najciekawsza w kontekście omawianego problemu wydaje się desperacka próba drugoplanowego bohatera, który uratował bohaterkę przed śmiercią. Idealna kobieta i tak jest zależna od działań mężczyzny, który jako nową powłokę wybrał dla niej ciało małej, niewinnej dziewczynki⁶⁸.

» 64 *Ibidem*.

» 65 D. Black, *The Virtual Idol...*, op. cit., s. 217.

» 66 *Ibidem*.

» 67 *Ibidem*, s. 219.

» 68 A. Kiejziewicz, *Japoński cyberpunk. Od awangardowych transgresji do kina popularnego*, Kirin, Bydgoszcz 2018, s. 35.

Zakończenie

Rok 2019 to czas „po internecie”, wyznaczający transkulturowy zwrot ku nostalgicznej stylistyce przełomu XX i XXI wieku, w którym to okresie, podobnie jak w przypadku adaptacyjnej kultury Japonii, pierwotne znaczenie obrazów miesza się z japońskim *mukokuseki* – poczuciem braku przynależności narodowej. Wybrane zagadnienia poruszone w niniejszym tekście, opisane możliwie zwięźle, stanowią wyłącznie przyczynek do szerszego zbadania obowiązujących obecnie globalnych trendów. Dobór treści nie jest przypadkowy, stanowi selektywny zbiór zagadnień kluczowych celem zdemaskowania powierzchowności popkultury Japonii. Wyróżnienie źródeł pochodzenia estetyki japońskiej popkultury, której najczęściej zdefragmentaryzowane przejawy widoczne są na granicy przestrzeni wirtualnej i materialnej, ma na celu zobrazowanie transferu między Wschodem a Zachodem. Uwzględniając ewolucję figury idola z cielesnego *aidoru* do wirtualnego bytu, niniejszy tekst sygnalizuje, że pomimo ponadstuletniej historii rozszerzania rzeczywistości pewne zachowania i potrzeby człowieka nigdy się nie zmieniają. ●

* Adrian Szwarc jest absolwentem kierunku Intermedia na Wydziale Sztuki Mediów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Dyplom praktyczny pt. *Netsuke* (wraz z Angeliką Grzegorzczak) zrealizował pod kierunkiem dra Daniela Koniusza. Nagrodzona w konkursie praca teoretyczna powstała pod opieką dr hab. Ewy Wójtowicz, prof. UAP. Kuratorami konkursu są: dr Aleksandra Paradowska i dr Marcin Szelaż z Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP. Ocenę prac sporządza trzyosobowe jury, w którego składzie jest dwoje recenzentów zewnętrznych. Jury VI edycji konkursu: dr Dorota Łuczak (UAM w Poznaniu), dr Karolina Sikorska (UMK w Toruniu) i dr hab. Maciej Szymanowicz (UAM w Poznaniu).
● <https://orcid.org/0000-0003-0711-373X>

Bibliografia

Literatura przedmiotu

Black D., *The Virtual Idol: Producing and Consuming Digital Femininity*, [w:] *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, red. P. Galbraith, J. Karlin, University of Tokyo, Tokyo 2012.

Galbraith P., *Idols: Desire in Japanese Consumer Capitalism*, [w:] *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, red. P. Galbraith, J. Karlin, University of Tokyo, Tokyo 2012.

Galbraith P., Karlin Jason, *Introduction: At the Crossroads of Media Convergence in Japan*, [w:] *Media Convergence in Japan*, Kinema Club, New Haven 2016.

Galbraith P., Karlin Jason, *Introduction: The Mirror Of Idols and Celebrity*, [w:] *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, red. P. Galbraith, J. Karlin, University of Tokyo, Tokyo 2012.

Karlin J., *Through a Looking Glass Darkly: Television Advertising, Idols and the Making of Fan Audiences*, [w:] *Idols and Celebrity in Japanese Media Culture*, red. P. Galbraith, J. Karlin, University of Tokyo, Tokyo 2012.

Kiejziewicz A., *Japoński cyberpunk. Od awangardowych transgresji do kina popularnego*, Kirin, Bydgoszcz 2018.

Prace naukowe

Grzegorzczuk A., *Paraludzki aspekt postaci wirtualnych*, Wydział Sztuki Mediów, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, Poznań, 2019.

Artykuły

Alfaro M., *Intertextuality: origins and development of the concept*, „Atlantis” 18(1/2)/1996.

Janik M., *Wirtualne piosenkarki z Japonii. Hatsune Miku and Co.*, „Torii” nr 38/2018.

Źródła internetowe

A-to-J Connections, <http://a-to-jconnections.com/idol/say-hello-to-the-worlds-first-cryptocurrency-themed-idol-group-kaso-tsuka-shojo>) <https://cin-academy.co.jp/kasotsuka/> [dostęp: 21.04.2019].

AKB48 pop star shaves head after breaking band rules, https://www.youtube.com/watch?v=HF2y45Jl_sI [dostęp: 21.04.2019].

Azuma Ronald, *Making Augmented Reality a Reality*, http://ronaldazuma.com/papers/OSA2017_invited_paper_Azuma.pdf [dostęp: 2.05.2019].

Dozwolony użytek, https://pl.wikipedia.org/wiki/Dozwolony_u%C5%BCytek [dostęp: 10.05.2019].

Eskapizm, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/eskapizm.html> [dostęp: 21.04.2019].

Fandom, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Fandom> [dostęp: 21.04.2019].

Fandom/Fatalframe, https://fatalframe.fandom.com/wiki/Miku_Hinasaki [dostęp: 2.04.2019].

Gateboxlab, <https://gateboxlab.com/profile/> [dostęp: 2.05.2019].

Ghostwriter, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Ghostwriter> [dostęp: 21.04.2019].

Gothic Lolita, https://pl.wikipedia.org/wiki/Gothic_Lolita [dostęp: 12.05.2019].

Hiragana, <https://sjp.pl/hiragana> [dostęp: 02.05.2019].

Historyofinformation, <http://www.historyofinformation.com/detail.php?entryid=4445> [dostęp 2.05.2019].

Image song, https://en.wikipedia.org/wiki/Image_song [dostęp: 21.04.2019].

Kryptowaluta, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Kryptowaluta> [dostęp: 21.04.2019].

Lolita (moda), [https://pl.wikipedia.org/wiki/Lolita_\(moda\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Lolita_(moda)) [dostęp: 12.05.2019].

Reddit s/BABYMETAL, https://www.reddit.com/r/BABYMETAL/comments/38nzgy/babymetal_are_now_the_3rd_most_popular_japanese/ [dostęp: 21.04.2019].

Rp/Salaryman, <https://www.rp.pl/artykul/322470-Salaryman.html> [dostęp: 21.04.2019].

Shōnen-manga, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Sh%C5%8Dnen-manga> [dostęp: 09.05.2019].

Kronika WEaIK

styczeń

(14.01)

Wykład otwarty Briana Kavanaugha

Facilitating Artists That Absorb the World Differently Than Me

Organizacja: dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP

•

(14–15.01)

Warsztaty Briana Kavanaugha

Introduction to the Studio Matrix System:

Practices and Principles for Facilitating Artists with Disabilities

dla studentek i studentów WEAiK

luty/marzec

(12.02)

Dr Marcin Szelaąg wygłosił referat na seminarium naukowym

Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

pt. *Władysław Strzemiński i El Lissitzky –*

współtwórcy wizjonerskich przestrzeni muzealnych

•

(13.02)

Inauguracja programu edukacyjnego dla szkół

do wystawy Andrzeja Bednarczyka *Dziennik Minotaura 2020*

w Galerii im. Jana Tarasina w Kaliszu przygotowanego przez studentki

II roku studiów magisterskich kierunku Kuratorstwo i Teorie Sztuki

na Wydziale Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

pod opieką dr. Marcina Szelaąga

•

(17.02–30.03)

Ze sztuką współczesną na Ty, warsztaty artystyczne dla młodzieży

ze szkół średnich prowadzone przez pedagogów i studentów

Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa, Dom Tramwajarza

w Poznaniu

(17.02)

Nie taka straszna sztuka, jak ją malują – od pisuaru Duchampa do

Michaela Jacksona, dr hab. Izabela Kowalczyk, prof. UAP

(24.02)

Obrazy można malować wszystkim, nawet farbami (Max Ernst),
prof. Piotr C. Kowalski

(2.03)

Ostrzeżenie przed globalnym ociepleniem. Sztuka recyklingu,
dr hab. Sonia Rammer, prof. UAP

(9.03)

Warsztat z podstaw komunikacji wizualnej.
Tworzenie własnych komunikatów wizualnych, dr Marcin Szelaǵ

•

(18.02)

Wykład dr. hab. Rafała Łubowskiego w Państwowym Liceum Sztuk
Plastycznych im. Piotra Potworowskiego w Poznaniu
pt. *Sztuka o Sztuce*, zorganizowany w ramach projektu
Twórczy Dialog. Spotkania z Artystami Uniwersytetu Artystycznego
w Poznaniu (organizacja z ramienia PLSP: mgr Wawrzyniec Reichstein)

•

(19–28.02)

wystawa *HOW DARE YOU!*

Uczestnicy i uczestniczki:

Weizhi Chen, Piotr Dombrowski, Kristína Holecová,
Estera Jaroszevska, Natalia Sealy, Emanuel Soopaya, Julia Soroko,
Karolina Świdorska, Wenting Tseng, Nina Węsierska.
Kurator wystawy: mgr Aleksander Radziszewski.

Wernisaż wystawy:

19.02.2020, Galeria Scena Otwarta, ul. Ratajczaka 20

•

(20.02)

Dr Marcin Szelaǵ jako ekspert w zakresie edukacji kulturowej
został Ambasadorem EPALE Polska
(Elektronicznej platformy na rzecz uczenia się dorosłych w Europie)

•

(24–25.02)

Warsztaty kuratorskie Katarzyny Nowak z Humboldt Forum
w Berlinie, dotyczące organizacji wystaw w dużych instytucjach kultury.
Organizacja: dr hab. Marta Smolińska, prof. UAP

(27.02–27.03)

W Galerii Działań w Warszawie odbyła się wystawa *KSIĄŻKA I CO DALEJ* – pokaz prac studentów i absolwentów Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, którzy studiowali w Pracowni Książki Artystycznej. Zaprezentowano książki artystyczne, unikatowe obiekty książkowe, animacje liternicze, filmy wideo. Większość prac pochodziła z kolekcji Pracowni Książki Artystycznej. Uczestnicy wystawy:

Joanna Adamczewska, Julia Deptuła, Maria Dybek, Sonia Bober, Magdalena Bielawska, Katarzyna Bogusz, Daria Grabowska, Soňa Hudoková, Aleksandra Jurek, Evgienia Klemba, Daria Kruska, Karolina Lorek, Mani Mehrvarz, Barbara Melnyk, Viktoriya Pidhurska, Grigorij Popov, Alicja Rybkowska, Michał Strychowski, Katarzyna Śpikowska, Michalina Targosz, Katarzyna Wąsowska, Antonina Weber, Tomasz Wilmański, Weronika Wronecka.



Wystawa *KSIĄŻKA I CO DALEJ*, Galeria Działań, fot. Paweł Gutowski

Kurator wystawy: dr hab. Tomasz Wilmański, prof. UAP
Współpraca: Joanna Adamczewska, Grzegorz Borkowski

•

(11.03)

Zaplanowano wernisaż wystawy
ZNANE/ NIEZNANE II / 2020 –

pokaz prac studentów z Pracowni Otwartych Interpretacji Sztuki;
Galeria Jerzego Piotrowicza Pod Koroną;

Kurator: dr hab. Rafał Boettner-Łubowski, prof. UAP

Współpraca: mgr Aleksander Radziszewski

W związku z zarządzeniem Rektora UAP o odwołaniu działań uczelnianych galerii z powodu zagrożenia koronawirusem COVID-19, wernisaż się nie odbył, natomiast wystawa została udostępniona publiczności i przedłużono czas jej trwania do 17.05.2020.

* * *

Ryzosfera. Grzyby i bakterie w sieci sztuki i kultury.

Nowa publikacja Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa

W ostatnich dniach roku 2019 nakładem UAP (WEAiK) ukazała się monografia wieloautorska pod redakcją dr hab. Marty Smolińskiej, prof. UAP, pt. *Ryzosfera. Grzyby i bakterie w sieci sztuki i kultury*. Autorkami i autorami z WEAiK są: Joanna Hoffmann-Dietrich, Izabela Kowalczyk, Tomasz Misiak, Karolina Rosiejka, Justyna Ryczek, Marta



Projekt okładki: Marcin Dzbanuszek

Smolińska, Jan Wasiewicz. Głównymi autorkami i autorami dopełniającymi: Małgorzata Jankowska, Dorota Koczanowicz, Anna Markowska, Andrzej Marzec i Władysław Polcyn. Książka jest rezultatem międzyuczelnianego seminarium naukowego zorganizowanego jesienią 2018 roku przez dr hab. Martę Smolińską, prof. UAP, w powiązaniu z interdyscyplinarnym projektem edukacyjno-artystyczno-badawczym *Ryzosfera. Wielka sieć małych światów*, prowadzonym przez dr hab. Joannę Hoffman-Dietrich, prof. UAP i mgr. Piotra Słomczewskiego w Pracowni Projektów i Badań Transdyscyplinarnych w Katedrze Interdyscyplinarnej WEAiK.

To, co łączy teksty zawarte w niniejszym tomie, to z pewnością potraktowanie różnych typów relacji – od symbiotycznych po pasożytnicze – w jakie wchodzi grzyby wraz ze swoim otoczeniem jako spekulatywnych modeli pozwalających uruchomić niehierarchiczne sposoby wytwarzania wiedzy. W książce przewijają się wątki filozofii postmodernistycznej (jak np. Deleuze, Guattari, Derrida, Lyotard, Bauman, Baudrillard) i posthumanistycznej (m.in. Haraway, Parikka, Tsing, Braidotti), jak też pojawiają się dogłębne analizy projektów artystycznych, które dotyczą w różny sposób zagadnień związanych z rizomatyką i ryzosferą (np. Marcela Duchampa, Elvina Flamingo, Anny Dimitru, Carstena Höllera, Marlene i innych). Jest to konstelacja analiz i interpretacji wykonanych zarówno z perspektywy makropoziomu, a więc filozofii, kultury, antropologii, czy biologii tworzących wspólne sieci zależności, jak też mikropoziomu – pojedynczych projektów, prac, artystów. Całość tworzy swoistą otwartą «grzybnię» będącą wyrazem współczesnych form i struktur uprawiania nauki, sztuki i kultury. Monografia, będąca projektem wieloautorskim, jest interesującym i wielowątkowym podejściem do tematyki ryzosfery jako spekulatywnego modelu uprawiania kultury, sztuki, kształtowania otwartych modeli wytwarzania i komunikowania wiedzy.

Z recenzji wydawniczej dr hab. Agnieszki Jelewskiej, prof. UAM

Działania zaplanowane od połowy marca 2020 do końca semestru letniego roku akademickiego 2019/2020 zostały odwołane z powodu pandemii COVID-19.

Kalendarium

Galeria AT
Galeria Aula UAP
Galeria Atrium UAP
Galeria Curators'LAB
Galeria Design UAP
Galeria Duża Scena UAP
Galeria Magiel – Galeria Sztuki
Galeria Sztuki w Mosinie
Galeria Rotunda
Galeria Scena Otwarta
Galeria :SKALA
Galeria Szewska 16

Galeria AT

ul. Solna 4, Poznań
 Kontakt: galeriaat@wp.pl
 www.galeria-at.siteor.pl
 Dyrektor galerii: Tomasz Wilmański

luty

Struktura pamięci, Andrzej Leśnik
 (10–21.02)

•

Oracle, Przemysław Jasielski
 (9.03–planowana do 20.03)

W związku z Zarządzeniem Rektora Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu z 11.03.2020 Galeria AT została zamknięta do odwołania.



Andrzej Leśnik, *Struktura pamięci*, fot. Archiwum Galerii AT

Galeria Aula UAP

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

styczeń

5. Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej
im. prof. Józefa Kopczyńskiego 2019 (10.01)

Studenci i studentki oraz absolwenci i absolwentki:

Mateusz Aftanas, Dawid Bartoń, Karolina Bojarska, Agata Bujnicka,
Magdalena Czapiewska, Marianna Drozdowska, Katarzyna Gliwa,
Paulina Górniak, Magdalena Grabiec, Natalia Gwiazdowska,
Barbara Jakubasz, Jan Jaworski, Aleksandra Kalinowska,
Weronika Karska, Kaja Koster, Marlena Kostrzewa, Daria Alicja
Kowalewska, Dorota Król, Janina Kudlaszyk, Bartosz Ługowski,
Natalia Magalska, Konrad Makowski, Iga Martin, Marta Milej,
Wiktoria Morawska, Jolanta Mroczek, Klaudia Nachumeniuk,
Aleksandra Pokojewska, Żaneta Psiuk, Magdalena Rębisz,
Patrycja Sępioło, Maria Sikora, Magdalena Siwec, Łukasz Stec,
Edyta Szalewska, Marta Szawel, Ewa Szymańska, Justyna Szymusiak,
Aleksandra Śmietana, Elżbieta Urban, Katarzyna Grażyna Wcisło,
Barbara Wojewoda, Klaudia Woźniak, Albert Wrotnowski,
Gabriela Zajac, Alicja Zaradkiewicz, Irena Zieniewicz

Kategoria „licea plastyczne”:

Urszula Blachnierek, Zuzanna Kuć, Joanna Urbańska

Kuratorzy, komisarze 5. SBMFR 2019:

Jarosław Bogucki, Igor Mikoda, Dawid Szafrąński

Koordynatorka: Martyna Pająk

Koordynatorzy pomocniczy:

Izabela Grudzińska, Michał Wielopolski

luty

Konferencja *JĘZYK NARRACJI W RYSUNKU* (26.02)

Michał Traczyk, Wojciech Łowicki,

José Manuel Jiménez Muñoz, Jacek Fedorowicz



5. Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej
im. prof. Józefa Kopczyńskiego 2019 (10.01), fot. Archiwum Galerii



5. Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej
im. prof. Józefa Kopczyńskiego 2019 (10.01), fot. Archiwum Galerii

Galeria Atrium UAP

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Al. Marcinkowskiego 29, Poznań
Prowadzący: Piotr Grzywacz
Kontakt: piotr.grzywacz@uap.edu.pl

styczeń

Spotkanie autorskie,
Łukasz Ronduda (10.01)

•

Facilitating Artists
That Absorb the World Differently Than Me,
Brian Kavanaugh (14.01)

•

Kolekcja jako zbiór otwarty,
Monika Szewczyk (15.01)

Spotkanie w ramach Uniwersyteckich Wykładów Otwartych,
których kuratorem jest prof. Stefan Ficner.

luty

To co fotograficzne?,
Marek Domański (21.02)
Spotkanie autorskie

marzec

Prace wspólne,
Jarosław Modzelewski (4.03)

Spotkanie w ramach Uniwersyteckich Wykładów Otwartych,
których kuratorem jest prof. Stefan Ficner.

maj

Przestrzeń w ruchu,
Kaya Kołodziejczyk (27.05)

Wystawa jako spektakl. „Krzycząc: Polska!”
w Muzeum Narodowym w Warszawie,
Piotr Rypson (28.05)

Specjalne wykłady online w ramach Uniwersyteckich Wykładów
Otwartych, których kuratorem jest prof. Stefan Ficner.



Prace wspólne – wykład Jarosława Modzelewskiego (4.03)
fot. Sonia Bober

Galeria Curators'LAB

ul. Nowowiejskiego 12, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń

LOADING, Dawid Marszewski

(17.12.2019–17.01.2020)

•

FLIP FLOP, wystawa wokół VII Pracowni Rzeźby

i Działań Przestrzennych – Performance

(23.01–9.02)

Uczestnicy wystawy:

Grzegorz Bożek, Weining Cai, Pedro Costa, Şeref Arda Erbaş,
Bartosz Ługowski, Iga Martin, Joanna Pietrowicz, Sebastian Prusaczyk,
Monika Skibińska, Olga Skliarska, Oliwia Szepietowska,
Agata Sznurkowska, Rudger / Kuligowska-Bernatowicz,
Xinye Zhang & Yujia Shi

Koordynatorzy:

Marta Bosowska, Janusz Bałdyga

luty

Nomadism. Bridge Over Troubled Water

(13.02–15.03)

Uczestnicy wystawy:

Patrick Huber, Ute Lindner, Marek Pisarsky, Anne Peschken,
Karsten Wittke, Sławomir Brzoska, Grzegorz Hańderek,
Lesław Tetla, Rafał Górczyński, Mariusz Sołtysik

Kuratorzy:

Patrick Huber, Sławomir Brzoska

maj

PRZESTRZEŃ ZINE#2 DYSLOKACJE

[wystawa online]

Uczestnicy:

Borys Szadkowski, Ewelina Figarska, Kamila Lukaszczyk,
Jaśmina Kamińska, Aleksandra Skorupka, Konrad Smela,
Damian Cisek, Natalia Klimala, Jędrzej Borkiewicz, Julia Filip,
Julia Woronowicz, Żaneta Psiuk, Katarzyna Oleśkiewicz,
Iga Martin, Paulina Grzełińska

Projekt graficzny: Eliza Golska

Wstęp: Kaja Koster

Organizacja: Koło Naukowe Rzeźby UAP

●

RE: Medium, Tomasz Bogusławski

(26.05–21.06.2020)

Kurator: Mateusz Bieczyński



LOADING, Dawid Marszewski (17.12.2019–17.01.2020)

Od lewej: prorektor Mateusz Bieczyński, Dawid Marszewski

fot. Archiwum Galerii



Nomadism. Bridge Over Troubled Water (13.02–15.03)
 fot. Archiwum Galerii



PRZESTRZEŃ ZINE#2 DYSLOKACJE
 [wystawa online]

Galeria Design UAP

ul. Wolnica 9, Poznań
 www.poznangalleries.com
 Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń

Side by Side,
 Beny Au & Eric Zhu Decai
 (17.12.2019–5.01.2020)

•

bądźmy w kontakcie / keep in touch
 WYSTAWA – SPOTKANIE
 (7–20.01)

Organizacja:
 studentki i studenci I roku
 studiów magisterskich KiTS (WEAiK):
 Ola Staśkiewicz, Julianna Kulczyńska,
 Katarzyna Sinoracka, Jarosław Rusiński, Jakub Kosecki

Projekt powstał w ramach zajęć
 Projekty kuratorskie
 prowadzonych przez Ewę Mrozikiewicz

luty

Projekty wewnątrz,
 Dominika Zawajska-Kuriata
 (4–21.02)

•

KATEDRA DESIGNU UAP:
wdrożeniowo i studyjnie_2
 (27.02–15.03)

Uczestnicy:

Bartłomiej Pawlak, Łukasz Stawarski, Marzena Wolińska,
Magdalena Grenda, Michał Filipiak, Magda Jugo,
Małgorzata Paruch-Piotrowska, Bogumiła Jung,
Mateusz Sipiora, Paulina Anna Buczyńska

czerwiec

Wystawa prac, Piotr Szwiec

Kurator: Maciej Kurak



Side by Side, Beny Au & Eric Zhu Decai (17.12.2019–5.01.2020)
fot. Sonia Bober



Kilka obrazków i może jakieś przemyślenia, Zuzanna Kamińska (24.01–2.02)
 fot. Archiwum Galerii



Projekty wnętrz, Dominika Zawajska-Kuriata (4-21.02)
 fot. Archiwum Galerii

Galeria Duża Scena UAP

ul. Wodna 24, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń

B1, Eugeniusz Skorwider (16–31.01)

luty

5. Studenckie Biennale Małej Formy Rzeźbiarskiej
im. prof. Józefa Kopczyńskiego 2019 (12–23.02)

Artystki i artyści:

Natalia Gwiazdowska, Barbara Jakubasz, Kaja Koster,
Janina Kudlaszyk, Natalia Magalska, Iga Martin, Łukasz Stec,
Edyta Szalewska, Elżbieta Urban, Joanna Urbańska

Kuratorzy:

Jarosław Bogucki, Igor Mikoda, Dawid Szafrąński

Koordynatorka: Martyna Pająk

Koordynatorzy pomocniczy:

Izabela Grudzińska, Michał Wielopolski

•

OD ŚRODKA,

Koło Naukowe Architektury Wnętrz Insider (6–13.02)

Uczestnicy wystawy:

Studenci Koła Naukowego Architektury Wnętrz Insider,
Laura Adamczyk, Joanna Albrychowicz, Natalia Andrzejewska,
Karen Ataman, Patrycja Białek, Patryk Górczewski,
Zuzanna Koluch, Katarzyna Kołodziejczyk, Alina Krupińska,
Joanna Kulpa, Katarzyna Marciniak, Angelika Matecka,
Karolina Miś, Paulina Młynarska, Maria Mulczyńska,
Katarzyna Orłowska, Maria Niedźwiecka, Julia Popiół, Illya Popyk,

Gabriela Sarnowska, Sandra Szymańska, Paulina Teclaw,
Alicja Wawrzyniak, Justyna Wojterska, Zuzanna Wróbel

Kurator wystawy: dr Emilia Cieśla

Współpraca: Paulina Teclaw, Illya Popyk, Alicja Wawrzyniak,
Sandra Szymańska

•

Poza Monadę, Józefina Kowalczyk
(26.02–8.03)

Wyróżnienie w kategorii artystycznej podczas
39. edycji Konkursu im. Marii Dokowicz na najlepszy dyplom
Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu

maj

Obszary Sztuki
(21.05–30.06.2020)

Wystawa zbiorowa towarzysząca wystawie konkursowej
Obszary Sztuki podczas 39. edycji konkursu im. Marii Dokowicz

Kurator: Maciej Kurak

Artyści i artystki:

Andrzej Bobrowski, Agnieszka Maćkowiak, Milena Hościłło,
Maciej Kurak, Radosław Włodarski, Maciej Kozłowski,
Ula Szkudlarek, Martyna Pakuła, Piotr Szurek, Maryna Mazur,
Aleksandra Kosior, Stefan Ficner, Maksymilian Skorwider,
Dorota Jonkajtis, Grzegorz Nowicki, Krzysztof Balcerowiak,
Michał Tatarkiewicz, Witold Modrzejewski, Jarosław Janas,
Tomasz Jurek, Piotr Macha, Jakub Czystoń, Zbigniew Taszycki,
Sławomir Toman (prace dzięki uprzejmości ABC Gallery),
Monika Pich, Oskar Dawicki (prace dzięki uprzejmości Galerii Raster,
Warszawa), Mariusz Libel, Twożywo, Łukasz Wyśmierski



B1, Eugeniusz Skorwider (16–31.01)
 fot. Archiwum Galerii



Poza Monadę, Józefina Kowalczyk (26.02–8.03)
 fot. Sonia Bober

Galeria Magiel

Magiel – Galeria Sztuki Współczesnej, Wielichowo
ul. Farna 2a, 64-050 Wielichowo
Prowadzący: Dawid Szafrński

styczeń

Okolica, Filip Fornalik (7.12.2019–10.01.2020)

maj

Potencjał zła w pięknie / rzeźba_obiekt_hologram/
Szymon Zwoliński (30.05–26.06)

Wystawa w galerii / [wystawa online]



Okolica, Filip Fornalik (7.12.2019–10.01.2020)
fot. Archiwum Galerii



Potencjał zła w pięknie z cyklu *Demony* (2017-2018), Szymon Zwoliński
fot. Archiwum Galerii



Kurator Galerii Magiel Dawid Szafrąński podczas wernisażu online wystawy Szymona Zwolińskiego *Potencjał zła w pięknie* (30.05), fot. Danuta Ilmer

Galeria Sztuki w Mosinie

ul. Niezłomnych 1, Mosina
 www.galeriamosina.pl
 Kierownik artystyczny galerii: Dorota Strzelecka

styczeń

Obrazy scenograficzne Piotra Tetlaka,
 Piotr Tetlak (11.01–4.02)

luty

Infantki. Szkice, Izabella Rybacka
 (8.02–8.03)

Od 12.03.2020 Galeria Sztuki w Mosinie została zamknięta dla publiczności ze względu na zagrożenie związane z koronawirusem.

marzec

Materia, Maria Targońska (18.03–4.04)

Po zamknięciu galerii wystawa była dostępna online poprzez dokumentację fotograficzną.

kwiecień

Ilustracje, Paweł Kuczyński (8.04–9.05)
 [wystawa online]

maj

Igor Mikoda (11–24.05)
 [wystawa online]

•

Józef Walczak, malarstwo (od 29.05)
 [wystawa online]

czerwiec

IN SITU – notatki podróże z Rzymu, Piotr Barłóg (od 20.06)



Obrazy scenograficzne Piotra Tetlaka, Piotr Tetlak (11.01–4.02)
 fot. Agnieszka Bereta



Infantki Szkice, Izabella Rybacka (8.02–8.03)
 fot. Archiwum Galerii

Galeria Rotunda

Al. Marcinkowskiego 29, Poznań

www.poznangalleries.com

Prowadzący: Mateusz Bieczyński, Maciej Kurak

styczeń

Ars Moriendi, Miłosz Margański

(30.12.2019–3.01.2020)

•

Włoski styl, Natalia Rozmus (6–12.01)

•

Płynąca przestrzeń, Sławoj Dreszer

(13–19.01)

•

Miasta, Patrycja Mikołajczak (20–26.01)

•

Autoportret w Porządku Niealfabetycznym,

Mateusz Wróblewski (27.01–2.02)

luty

Miedzioryt i Rysunki Konferencyjne,

Grzegorz Keczmerski (3–7.02)

•

<360, Mikołaj Garstecki (10–14.02)

•

Na Horyzoncie Widnieją

*Majaki Pozornie Sprzecznych Wysp**

Natalia Czarcińska (24–28.02)

*Jarosław Mikołajewski,
Cień w cień. Za cieniem Zuzanny Ginczanki

marzec

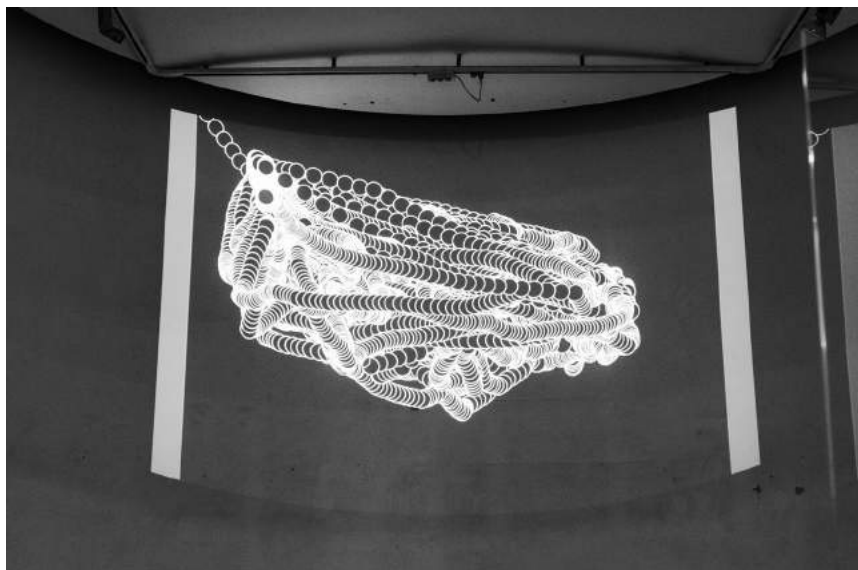
Trzeciego dnia, Piotr Słomczewski
(2–6.03)

•

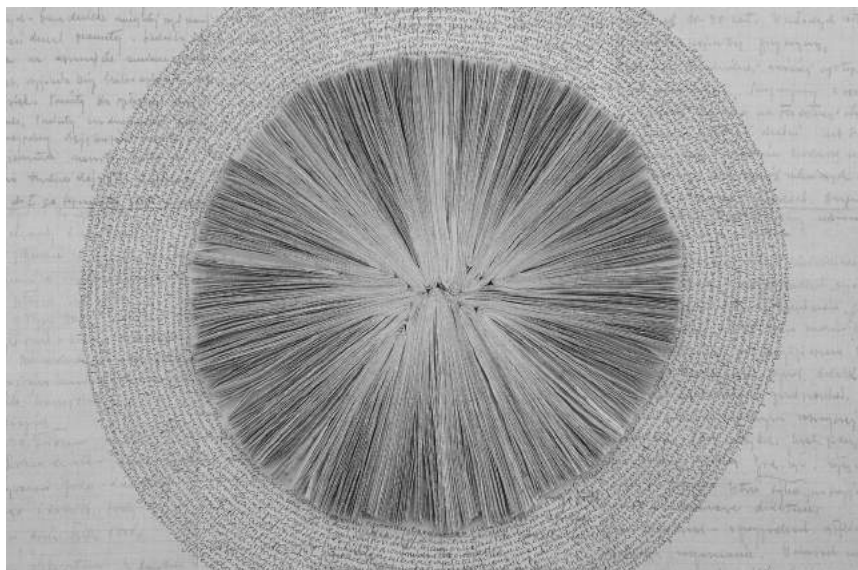
Archeologia z mojej szuflady,
Joanna Imielska (9–13.03)



Włoski styl, Natalia Rozmus (6–12.01)
fot. Archiwum Galerii



Trzeciego dnia, Piotr Słomczewski (2–6.03)
 fot. Katarzyna Czerniak



Joanna Imielska, *W kółko to samo* z cyklu *Zapiski Jana K. 10 /1953/*, 2019, praca z wystawy *Archeologia z mojej szuflady*, fot. Szymon Kałmuczak

Galeria Scena Otwarta

ul. Franciszka Ratajczaka 20, Poznań
www.poznangalleries.com

styczeń

Exhibition in the Making (7–11.01)

Kuratorka: Agnieszka Paluszyńska
Współpraca kuratorska: Natalia Saja

•

Powikłania (14–18.01)

Artyści: Agnieszka Hinc, Wojciech Ilenda,
Kaja Koster, Marta Sawoni

Kuratorka: Natalia Saja
Współpraca kuratorska: Agnieszka Paluszyńska

•

Progi, Marta Sucherska (22–23.01)

•

Poza ramy,
studenci Kierunku Architektura Wnętrz UAP
(28.01–02.02)

Uczestnicy wystawy:

Marika Baczmańska, Aleksandra Białek, Paula Błoch,
Michał Bobiński, Aleksandra Buca, Anna Dobrzyńska-Pieprzyk,
Paulina Dudziak, Sonia Draber, Katarzyna Dziel, Klaudia Grabas,
Agnieszka Grodecka, Ada Grzybowska, Karolina Kaczmarek,
Magdalena Kaczor, Martyna Karnaś, Adam Kłos, Oktawia Kołodziejek,
Marta Kosznicka, Patrycja Łajs, Tymon Maćkowiak,
Katarzyna Marciniak, Aleksandra Nikorowska, Aleksandra Opłowska,
Agata Perz, Paulina Pietrak, Aleksandra Puk, Daria Raszevska,
Liliana Ryczek, Alicja Serwotka, Justyna Skalska, Kinga Strzelczyk,

Dorota Szafrńska, Natalia Szreder, Paulina Teodorczyk,
 Maria Urbaniak, Maciej Wachowski, Nika Wieczerek,
 Łukasz Wojciechowski, Kinga Wojcieszak, Andrzej Wróblewski,
 Joanna Załęska, Monika Ziemiańska

Kuratorzy wystawy:
 dr hab. Piotr Machowiak, dr Emilia Cieśla
 Koordynator: mgr Marcin Waszak

luty

HOW DARE YOU! (20–28.02)

Uczestnicy wystawy:
 Weizhi Chen, Piotr Dombrowski, Kristína Holecová,
 Estera Jaroszevska, Natalia Sealy, Emanuel Soopaya, Julia Soroko,
 Karolina Świdorska, Wenting Tseng, Nina Węsierska

Kurator: Aleksander Radziszewski

marzec

*I *** nie wyszło* (3–8.03)

Artyści i artystki:
 Dagmara Barańska-Morzy, Maria Dutkiewicz, Akis Giousmis,
 Wojciech Ilenda, Aleksander Korczak, Roxana Lewandowska,
 Marion Marionowicz, Patrycja Pi Pa Piwosz, Mithu Sen,
 Borys Szadkowski, Oliwia Maria Szepietowska, Dominik Szyga,
 Damian Wiśniewski

Zespół kuratorski:
 Dominika Kaszewska, Magdalena Kłosowska,
 Natalia Saja, Jagoda Witkowska

maj

PRZESTRZEŃ ZINE #2 DYSLOKACJE

[wystawa online]

Uczestnicy:
 Ewelina Figarska, Karolina Goździewicz, Jaśmina Kamińska,
 Natalia Klimala, Kaja Koster, Iga Martin, Katarzyna Oleśkiewicz,
 Ksenia Pyza, Żaneta Psiuk, Agata Sznurkowska,
 Julia Woronowicz, Marcin Zonenberg

Projekt graficzny: Eliza Golska

Projekt 3D: Mikołaj Chomacki

•

Zaplanowane na 11.03.2020 otwarcie wystawy *In Between/Pomiędzy* przygotowanej w wyniku open call i mającej trwać do 15.03.2020 zostało odwołane w związku z zagrożeniem koronawirusem COVID-19 i zarządzeniem Rektora UAP.

Uczestnicy i uczestniczki wystawy:

Marcin Salwin, Zuzanna Nowak, Klaudia Figura,

Borys Szadkowski, Kinga Nowak, Maria Rey, Aleksandra Wawrzyniak,

Anna Tomczyk, Maria Broniewska, Kamila Lukaszczyk,

Olga Gawrońska, Wiktoria Młynarczyk



Wystawa *Powikłania* (14–18.01)

fot. Natalia Saja



Wystawa *Powikłania* (14–18.01)
fot. Tomasz Kleiner



Exhibition in the Making (7–11.01)
fot. Archiwum Galerii



HOW DARE YOU! (20–28.02)
fot. Archiwum Galerii



Wernisaż wystawy *I *** nie wyszło* (3.03)
fot. Jadwiga Subczyńska

Galeria :SKALA

ul. Święty Marcin 49a, Poznań

styczeń

Przez żebra, Piotr Łakomy, Frederick Kiesler
(9.01–14.02)

Kuratorka: Agnieszka Paluszyńska
Współpraca kuratorska: Natalia Saja

luty

The Movie, Piotr Kurka (20–29.02)

kwiecień

Ashes to Ashes, Øleg&Kaśka (17.04–15.05)
[wystawa online] / oleg-and-kaska.tumblr.com



Przez żebra, Piotr Łakomy, Frederick Kiesler
fot. Tomasz Koszewnik



The Movie, Piotr Kurka (20–29.02)
 fot. Archiwum Galerii



Ashes to Ashes, Øleg&Kaśka (17.04–15.05)
 fot. Tomasz Koszewnik

Galeria Szewska 16

ul. Szewska 16, Poznań

opieka artystyczna:

Rada Programowa Wydziału Malarstwa i Rysunku

zespół kuratorski:

Natalia Czarcińska, Dawid Marszewski,

Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak

luty

OBIEG, Natalia Bażowska

(12.02–3.03)

Kuratorzy:

Natalia Czarcińska, Dawid Marszewski,

Jerzy Muszyński, Dorota Tarnowska-Urbaniak

•

Poznającycy, poznawane

i proces poznawania w tradycji Jogaczary

– wykład dr. Tomasza Szczygieskiego (13.02)

marzec

Wyciszenie (6–27.03)

Artystki:

Maria Barańczyk, Naila Ibupoto, Marta Kupsch

* * *

W związku z zagrożeniem związanym z koronawirusem COVID-19 i decyzją Prezesa Rady Ministrów, działalność Miejskich Galerii Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu została zawieszona zarządzeniem Rektora od 11 marca 2020 do odwołania. Niektóre galerie wznowiły działalność z początkiem maja, częściowo w trybie online.

Kalendarium zaktualizowano w dniu zamknięcia numeru: 31 maja 2020.



OBIEG, Natalia Bażowska (12.02–3.03)
fot. Archiwum Galerii



Wernisaż wystawy *Wyciszenie* (6.03)
fot. Sonia Bober





Zeszyty Artystyczne

#37 / 2020 / rok XXIX

Rada programowa

„Zeszytów Artystycznych”

Izabella Gustowska

Marek Krajewski

Mária Orišková

Jörg Scheller

Miško Šuvaković

Redaktor naczelna

Justyna Ryzek

Zastępca redaktor naczelnej

Ewa Wójtowicz

Redaktor prowadząca

Ewa Wójtowicz

Redaktor graficzny

Bartosz Mamak

Redaktor tematyczna

Izabela Kowalczyk

Redaktor statystyczna

Alicja Szuman

Redaktor językowa

Agata Rosochacka

Sekretarz redakcji

Magdalena Kleszyńska

Korekta

Joanna Fifielska, Filologos

Tłumaczenia

Marcin Turski

Kontakt

zeszyty.artystyczne@uap.edu.pl

ISSN 1232-6682

© Copyright by Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu 2020

Wersją pierwotną czasopisma
jest wersja drukowana.

Wydawca

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Wydział Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa
Aleje Marcinkowskiego 29
60-967 Poznań 9

tel. +48 61 855 25 21

fax +48 61 852 80 91

e-mail: office@uap.edu.pl

www.uap.edu.pl

Druk

VMG Print

Unii Lubelskiej 1

61-249 Poznań



Polskie Towarzystwo
Badań nad Filmem i Mediami

UAP | POZNAN



100-lecie UAP



WYDZIAŁ EDUKACJI
ARTYSTYCZNEJ I KURATORSTWA

nakład 150 egz.

ISSN 1232-6682

