

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 Sceniczych 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. Choć 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 scenę 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 rzućenie 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 publiczność, która po

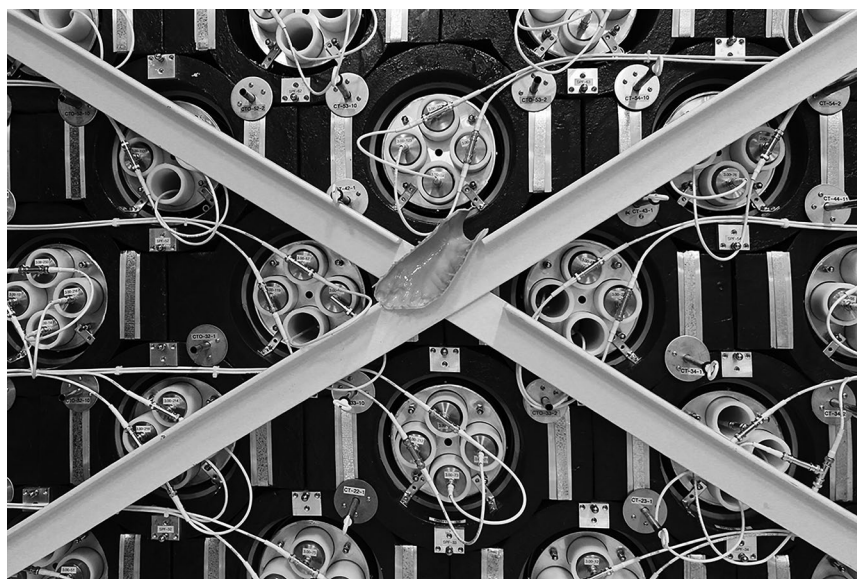
» 8 N. Serkova, *Gazing at the Catastrophe: Monia Ben Hamouda and Michele Gabriele at OJ, Istanbul*, <https://www.ofluxo.net/gazing-at-the-catastrophe-monia-ben-hamouda-and-michele-gabriele-at-oj-istanbul-by-natalya-serkova/> [dostęp: 21.09.2019].

» 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-Rojek, *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 wylania 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-conversation/ [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.



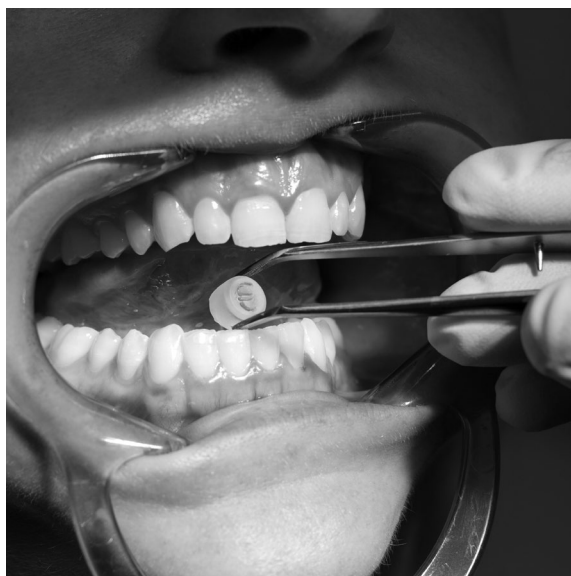
Il. 6.

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 otworne 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>