

Patrycja Pi Pa Piwosz



# Struktury

*Czy dziecko zaczyna odczuwać, kiedy  
w jego bliskości pojawia się odbiorca?*

**Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu**  
**Wydział Rzeźby**  
**2021**

**Promotor przewodu doktorskiego:**  
**prof. dr Janusz Bałdyga**

Copyright © by Patrycja Pi Pa Piwosz 2021

Recenzenci

**dr hab. Aleksandra Knaflewska**

Pracownia Rzeźby i Działań Przestrzennych, Wydział Malarstwa i Nowych Mediów  
Akademia Sztuki w Szczecinie, pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin

**dr hab. Artur Grabowski**

Pracownia Sztuki Performance, Wydział Intermediów  
Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, ul. Piłsudskiego 38/3, 31-111 Kraków

Redakcja **Jolanta Kusiak-Kościelska**

Tłumaczenie **Magdalena Zabagło**

Projekt graficzny i skład **Malina Barwik-Najewski**

## Spis treści

Część I

Czujące Struktury / Instrukcja

1. Poszerzenie ciała: Materialne i metaforyczne doświadczanie ciała	4
1.1. Bio-obiekt	8
1.2. Performance-obiekt	9
1.3. Obiekt aktywny:	12
a. Rola przedmiotów – Obiekt, który pisze scenariusze	14
b. Ruch	20
c. Gość	23
d. Amator_ka / Aktor_ka Model_ka / Tancer(z)_ka	30
e. Doświadczenie	40
f. Miejsce	42
Kurtyna	44
Dom	46
h. (a + b + c + d + e + f + g) > 1.3	49
g. Dźwięk	56
2. Zasady działania / Instrukcja	61
2.1 Regulamin	61
2.2 QR kody	65
2.3 Mapa	70
Część II	
Czujące Struktury. Podróż autopojezy	74
1. Kontekst	
2. Współdziałanie	
3. Wielowymiarowość	
Ad.1 Dzieło nie jest bytem odosobnionym	
Ad.2 Sztuka ma wymiar interdyscyplinarny	
Ad.3 Dzieło jest wielowymiarowe	
Bibliografia	81
Netografia	82



Obiekt aktywny  
*Homo fomes fomentarias*,  
Kijów, 2019,  
tekstylna i wypełniacz z recyklingu

# Pytanie badawcze:

**Czy odczuwanie dzieła związane jest ze zmianą współzależności podmiotu i przedmiotu? Czy dzieło łączy cechy i funkcje podmiotu oraz przedmiotu podobnie jak ciało performerera?**

Można zaryzykować stwierdzenie, że pojęciem *performance* czy w spolszczonej formie *performans* charakteryzować można wiele przejawów sztuki współczesnej. Niektórzy teoretycy i artyści, między innymi Przemysław Kwiek, używają pojęcia chronologicznie najwcześniejszego: *Proto Performance* określającego działania wywodzące się ze sztuki akcji, mające wszelkie cechy performansu, ale tak nienazwane, funkcjonujące jako byty osobne. Z punktu widzenia koncepcji performatywnych niemal każde dzieło poprzez dynamiczny kontakt z widzem i koncepcję obecności widza staje się dziełem performatywnym. Równie popularnym stwierdzeniem jest to, że każde współczesne dzieło jest dziełem performatywnym. Coraz częściej mówimy o mieście jako performansie, rzeźbie czy poezji performatywnej. Wychodząc poza konwencje sztuki *performance art* czy sztuki scenicznej nierzadko mamy do czynienia z dziełem, w którym można odnaleźć cechy performatywne, gdzie użyte zostały różne media i materiały, ale kluczowym elementem pozostaje ciało. Może służyć ono jako żywa rzeźba, może być inicjatorem ruchu, ale nie chodzi tu o konwencjonalny taniec, bo jest on dyscypliną

już zidentyfikowaną, o aspekcie performatywnym możemy mówić dopiero wobec prób przełamania jego granic. Ciało nabiera autonomicznego znaczenia, gdy zostaje ulokowane w intrygującej strefie „pomiędzy” – można wówczas powiedzieć, że jest ono zbyt „statyczne” jak na ciało, ale zbyt dynamiczne jak na rzeźbę.

Agnieszka Sosnowska w artykule do katalogu *Inne tańce, czyli zwrot performatywny po polsku* powołała się na słowa Richarda Schechnera, że „istota zwrotu performatywnego polega na tym, że świat nie jest już postrzegany jako księga, którą się czyta, lecz jako performans, w którym się uczestniczy”<sup>1</sup>. Wspomniała ona również, że w XXI wieku niektórzy zaczęli traktować termin performatywność jako obowiązek. Można go odnaleźć w różnych praktykach artystycznych, takich jak sztuki wizualne, taniec, muzyka, teatr, film czy nawet poezja. Kiedy biorę pod uwagę swoje artystyczne doświadczenie, okazuje się, że performatywność staje się dla mnie niezbędnym elementem pracy artystycznej, właśnie dlatego, że odpowiada zarówno na moje potrzeby, jak i zakładam, na potrzeby odbiorcy.

<sup>1</sup> *Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2019, s. 14.

# Część I

# Czujące Struktury

# / Instrukcja

Nanodram, *Żywy pokój*,  
obiekt aktywny *Miękka Rzeźba*,  
Republika Sztuki Tłusta Langusta, Poznań, 2018,  
fot. M. Zakrzewski

# 1.

## Poszerzenie ciała: Materialne i metaforyczne doświadczanie ciała.

*„Moja twórczość jest jak światło w lodówce – funkcjonuje tylko wtedy, gdy znajdzie się ktoś, kto otworzy drzwi. Bez ludzi nie jest sztuką, ale czymś zupełnie innym: przedmiotem w przestrzeni”<sup>2</sup>.*

Liam Gillick

Przez poszerzanie ciała można rozumieć rozbudowywanie ciała artystycznymi zabiegami, których celem jest zarówno przekraczanie jego granic, jak i nadawanie mu nowych znaczeń. Forma, która powstaje w takiej relacji może być po części anatomicznie podobna, jak i częściowo wymyślona. Podmiot ulokowany w fikcyjnej sytuacji prowokuje tworzenie doświadczeń jak najbardziej prawdziwych.

Kiedy ciało wchodzi w interakcję z obiektem, przestaje być ważna jego fizyczność. Środek ciężkości zostaje przeniesiony na nowy kontekst. Przekraczanie jego granic to nic innego jak badanie możliwości i mnogości zmiennych.

Mit o Dedalu i Ikarze to jeden z piękniejszych – archetypicznych – przykładów, w których spotykamy się z próbą poszerzenia ciała. Ojciec reprezentuje podejście realisty, jest perfekcyjny i praktyczny, Ikar jest uosobieniem drzemiących w człowieku

pragnień i marzeń. I mimo że to właśnie syn poniósł klęskę, to on inspiruje kolejne pokolenia. Sztuka jest niczym innym, jak próbą przekroczenia istniejących limitów, nawet jeżeli dzieje się tylko na płaszczyźnie metaforycznej.

Artystyczne formy – aktywnie używane – rozróżniłam na trzy sposoby. Pierwszy jest najbardziej znany z teatru Kantora i Szajny, określane jako **bio-obiekt**. W sztukach wizualnych dzieło artystyczne o takiej nazwie może wprowadzać początkowo w błąd i kojarzyć się z dziedziną sztuki bio art, związaną głównie z biologią i biotechnologią. Dlatego do kontekstu sztuk wizualnych wprowadziłam określenie **performance-obiekt**, przedmioty wykorzystywane w czasie performance i **obiekt aktywny**, charakterystyczny dla mojej twórczości.

<sup>2</sup> Katalog wystawy Liama Gillicka *Renovation Filter: Recent Past and Near Future* w galerii Arnolfini październik – grudzień 2000, Bristol, s. 16. [cytuję za: <https://mocak.pl/estetyka-relacyjna> (dostęp 04.02.2020)].



Nanodram, *Żywy pokój*,  
obiekt aktywny *Kokon*,  
Republika Sztuki Tłusta Langusta, Poznań, 2018,  
fot. M. Zakrzewski



Fragment wystawy *Jeden Organizm*,  
obiekt aktywny *Kwietnik*,  
BWA Olsztyn, 2019, futro i obiekty z recyklingu,  
fot. P. Markowicz

## 1.1. Bio-obiekt

Obiekty w teatrze Tadeusza Kantora i Józefa Szajny zawsze odgrywały najważniejszą rolę. *Goplana* – element wycięty z blachy w duchu estetyki Bauhausu w spektaklu *Balladyna* (1943 r.) można opisać jako pierwszy obiekt-aktor w twórczości Kantora. *Maszyna aneantyzacyjna w Wariacie i zakonnicy* (1963 r.) jednocześnie pełniła funkcję zarówno scenografii, jak i aktora. Skala, forma i wydobywający się z niej dźwięk wpływały na sposób odgrywania ról. Również kostiumy z tego okresu twórczości artysty nabierały autonomicznego znaczenia. W spektaklu Józefa Szajny *Dante* (1974 r.) na drewnianej szpuli (od kabli elektrycznych) o średnicy około 200 cm zostało rozpięte ciało aktora (Leszka Herdegena). Szpula toczona przez Charona (Antoniego Pszoniaka) stała się fantastyczną metaforą wehikułu zejścia do piekieł. Przedmiot gotowy stał się bio-obiektem.

Kantor użył określenia bio-obiektu w swoim teatrze w latach 60. XX w. W książce *Aktor według Kantora* został on zdefiniowany w następujący sposób: „Bioobiekt – to aktor plus przedmiot. A to nie jest uprzedmiotowienie aktora, tylko ożywienie przedmiotu, który jest niemal dalszym anatomicznym ciągiem żywego aktora”<sup>3</sup>. Drugi opis brzmiał następująco: „bioobiekt (przedmiot, który jest przedłużeniem aktora)”<sup>4</sup>.

W *Encyklopedii teatru* można znaleźć rozwinięcie tego terminu: „Bio-obiekt to przedmiot artystyczny (l'objet d'art) ponad granicami dziedzin sztuki – plastyki i teatru. Jest elementem akcji scenicznej, sytuuje się na przecięciu sztuki przedmiotu oraz elementu plastycznego, będącego częścią spektaklu, przynależy do obiektów scenicznych. Akcentuje materialność przedmiotu artystycznego, pozostaje też w relacji do aktora, będąc według Kantora „anatomicznym przedłużeniem” żywego aktora”.

(...) Koncepcja bio-obiektu stanowi kontynuację nowoczesnej estetyki teatralnej, w której elementem konstrukcji przedstawienia jest plastyczno-przestrzenna forma, a aktor jest traktowany podobnie jak ona. Inspiracje do takiego myślenia o aktorze znaleźć można w pismach i praktyce scenicznej m.in. Adolphe'a Appii, Wsiewołoda Meyerholda, Oskara Schlemmera<sup>5</sup>.

„(...) Bio-obiekty nie były rekwizytami, którymi aktorzy się posługują. Nie były »dekoracjami«, w których się »gra«. Tworzyły z aktorami nierozdzielłą całość. Wydzielały z siebie swoje własne »życie«, autonomiczne, nie odnoszące się do fikcji (treści) dramatu. To »życie« i jego objawy tworzyły istotną treść spektaklu. Nie była to fabuła, a raczej materia spektaklu. Demonstrowanie i manifestowanie »życia« tego bio-obiektu nie było przedstawieniem jakiegoś układu istniejącego poza nim. Było autonomiczne, a więc realne! bio-obiekt – dzieło sztuki”<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> A. Skiba-Lickel, T. Kantor, *Aktor według Kantora*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław 1995, s. 53.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>5</sup> P. Stangret, *bio-obiekt*, w: *ENCYKLOPEDIA TEATRU POLSKIEGO*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/254/bio-obiekt> (dostęp 5.01.2020).

<sup>6</sup> *Tadeusz Kantor. Odslona trzecia. Marioneta*, Cricoteka, <https://www.cricoteka.pl/pl/tadeusz-kantor-odslona-trzecia-marioneta/> (dostęp 5.01.2020).



Obiekt aktywny *Wydal-one*,  
2016, wideo 00:05:52 mov,  
tekstyla z recyklingu



## 1.2. Performance-obiekt

Działania performatywne zawsze wiążą się z ich ulotnością, co jest problematyczne w kontekście kolekcjonowania sztuki. Prowokuje to zadanie pytań: jaka będzie ich przyszłość? Jak zachować ich formę i znaczenie dla przyszłych pokoleń? Czy dzieła, które zostały zredukowane do reliktu, obrazu, filmu, dokumentu lub tylko opowieści, będą w pełni zrozumiałe? Należy również zastanowić się, jaki wpływ na przyszłość swoich prac ma artysta.

Dla Tadeusza Kantora obiekty sceniczne miały szczególne znaczenie. W obawie, że mogłyby one ulec zniszczeniu czy podzielić los zwykłych rekwizytów teatralnych, artysta w 1984 r. powołał Komisję Ocen i Wycen, która opracowała listę przedmiotów autonomicznych, pełniących rolę dzieł sztuki. „Czułość” Kantora wobec przedmiotu ożywiła wykorzystywany

obiekt. Stawał się on ważnym aktorem, z którym trzeba było współpracować. Następnie zyskał miano sztuki, co całkowicie wpłynęło na jego przyszłość.

W cyklu prac *Personal Art* Rebekki Horn odnajduję piękne przykłady myślenia o rzeźbie i jej bliskiej relacji z człowiekiem. Nakładane na ciało obiekty stają się jego przedłużeniem, zarówno w sposób fizyczny: wpływają na ruch, zasięg, możliwości ciała, jak i są według artystki „przedłużeniem” stanów psychicznych, które nie posiadają materialnej formy, ale mają moc oddziaływania na fizyczną sferę życia. Horn przedstawiała wewnętrzne stany na zewnątrz ciała. Wierzyła, że jej rzeźby mogą zawierać cechy terapeutyczne i pomóc widzom zrozumieć trudne emocje. Tak jak na przykład w teatrze Kantora bio-obiekt był przedłużeniem aktora, tak tutaj był on przedłużeniem performerera. Jej prace pokazywane są publiczności w najbardziej tradycyjny sposób – przeważnie prezentowane w szklanej gablocie

(stała ekspozycja w Tate Modern w Londynie). Widz poznaje pełną formę obiektów z *Personal Art* w kontekście z ciałem i jego ruchem dzięki towarzyszącej obok dokumentacji. Mamy tutaj przykład spełnionych potrzeb kolekcjonowania dzieł sztuki, ich dostępności dla widzów, a sam charakter ekspozycji sprowadził prace Horn do muzealnych relikwów.

Anna Borowiec, kuratorka wystawy *Pokrewne* w galerii Curators’LAB w 2019 r., zaprezentowała obiekty, które powstały w czasie wykonywania performance art. W tekście kuratorskim napisała: „Janusz Bałdyga wypracował własny rodzaj performance’u, polegający na rytualnym powtarzaniu działań wykorzystujących właściwości własnego ciała, wchodzącego w dialog z przestrzenią, otoczeniem i tworzywem. Podczas akcji powstają performance-objekty, łączące w sobie efemeryczność właściwą performance’owi z materialnością przedmiotu. Działanie staje się tu rodzajem zapisu, powstającego w wyniku uważnego badania przez artystę właściwości materii. Twórczość tę cechuje szczególnie uwrażliwienie na związek podmiotu z rzeczą, a tworzenie formy jest procesem odstawiającym mechanizm powstawania znaku”<sup>7</sup>. Obiekty narodziły się w czasie performance’u, po którym funkcjonują jako pełnoprawne rzeźby. Jest to porządek odmienny niż ten w pracach Rebekki Horn. Tutaj akcja wpływa na powstanie obiektu, a nie obiekt na przebieg akcji. „*Złamanie otwarte*” forma obiektu uzyskana została podczas performance’u. Artysta stawiał kolejne kroki, wybierając miejsce nadłamywania deski, z której uformował zwój, nałożony następnie na blaszany rdzeń”<sup>8</sup>.

Pamięć po performansie zachowana może być w dokumentacji fotograficznej i wideo, czasami w obiekcie, albo w postaci innych pozostałości. Mogą być to przedmioty niczym się niewyróżniające, na przykład te wykorzystywane przez Fluxus, jak teksty czy wskazówki inscenizacyjne. Przedmioty takie zamieniane zostają w dzieła sztuki na potrzeby wystawiennicze.

Te przykłady zostały przywołane po to, aby pokazać w jakim kontekście przedmiot zmienia swój status i jaki wpływ na jego odbiór i funkcję ma nadanie mu tytułu i miejsca prezentacji. Ale co w przypadku, kiedy dla artysty na równi z obiektem, bądź czasami bardziej, ważne jest bezpośrednie doświadczenie dzieła, na znak protestu w mniejszy lub większy sposób przed dominującą koniecznością utraty tych empirii na rzecz ludzkiej potrzeby posiadania rzeczy?

Tino Sehgal to choreograf, który sprzeciwia się wytwarzaniem dzieł sztuki na drodze przekształcania materiałów. Artysta „jako podstawowe tworzywo artystyczne wykorzystuje ludzki ruch, dźwięki mowy i cielesną obecność, często zapraszając odbiorcę do dialogu lub współdziałania”<sup>9</sup>. Sehgal nie pozwala na wykonywanie dokumentacji zarówno fotograficznej, jak i wideo, w obawie, że jego projekty mogłyby zamienić się na potrzeby muzeum w dokumenty, czyli po prostu relikty. Tworzywem w jego projektach są relacje międzyludzkie, performerzy mogą wchodzić w interakcję z odbiorcą, mogą reagować i odpowiadać na ich pytania. Artysta kreuje sytuacje bardzo ubogie w swojej estetyce, „próbując wyeliminować pewne elementy z otoczenia, w którym odbywają się jego akcje (na przykład w Tate Modern usunął tablice informacyjne i skarbonki na datki). Pozwala wykonawcom, by zakładali „zwyčajne” ubrania, choć zwyczajność ma dla niego określoną, pospolitą naturę”<sup>10</sup>. Sehgal odszedł od materialnej formy sztuki. Jest to niewątpliwie radykalne posunięcie, wyeliminowanie całkowite przedmiotu z obiegu muzealnego. Ta bardzo minimalistyczna praktyka artystyczna zawiera w sobie wizję ekologicznej, pozbawionej produkcji dzieł, koncepcję sztuki, która wydaje się bardzo nowatorskim rozwiązaniem.

<sup>7</sup> Anna Borowiec, Tekst kuratorski wystawy *Pokrewne*, Janusz Bałdyga, Galeria Curators’LAB, 15.10- 5.11.2019.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Nic 2 razy / Nothing Twice*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2015, s. 266.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 268.



Obiekt aktywny *Homo fomes fomentarias*,  
Park Sztuki, Biała Podlaska, 2019

### 1.3. Obiekt aktywny

Istotą obiektu aktywnego w sztukach wizualnych jest ożywienie przedmiotu przez kontakt z człowiekiem. Przedmiot artystyczny posiada cechy umożliwiające odbiorcy lub performerowi pewien rodzaj interakcji. Poprzez kształt, funkcję lub znaczenie obiekt staje się anatomicznym przedłużeniem człowieka. W takiej sytuacji rola obiektu aktywnego pociąga za sobą pewną odwrotność, jak w rozumieniu teatru XX w. Przedmiot, który jest tutaj dziełem artystycznym, znajdującym się w centrum, zostaje ożywiony przez działanie np. widza. On dopełnia je swoim ciałem. W takiej sytuacji można powiedzieć, że odbiorca jest przedłużeniem obiektu artystycznego. Co za tym idzie, staje się on (widz) tak samo ważny jak twórca artystyczny. Więzy, która może wytworzyć się między tymi dwoma bytami, ma swój unikatowy i ulotny charakter. Tworzą całość, nie tylko ze względu na fizyczne aspekty. Fizyczność jest tylko punktem wyjścia, początkiem do rozważania na temat naszej duchowości i kondycji psychicznej. Artysta, który daje możliwość współtworzenia obiektu aktywnego, ma swoją rolę do spełnienia. Przygotowuje dzieło i warunki jego spotkania z widzami w odpowiednim kontekście. Symbole, którymi się posługuje, środowisko, które wytwarza, są cechami kształtującymi zachowania widza, ale nie narzucają mu jedyne właściwe scenariusza. Rzeźba otrzymuje swój indywidualny charakter, ściśle powiązany z osobą, która go dopełnia. Sposób, w jaki się rusza, śmiałość interakcji, otwartość na doświadczenie, kształtuje osobowość tego konkretnego obiektu aktywnego. Potrzeba utworzenia intymnej sytuacji między człowiekiem a dziełem może być bezcennym doświadczeniem dla odbiorcy. Może go dowartościować, rozbawić, zaciekać, a przede wszystkim postawić w centralnej sytuacji – jako dzieło sztuki. Nie w rozumieniu uprzedmiotowienia widza, tylko podkreśleniu jego podmiotowości.

Moim zadaniem artystyczno-badawczym jest wypróbowanie różnych sposobów pracy z obiektem aktywnym, tak aby forma jego ekspozycji była żywa, jak w teatrze Kantor, a równocześnie odpowiadała zasadom panującym w wystawiennictwie, przy rezygnacji ze szklanych ekspozycyjnych trumien. Nie interesuje mnie fetyszycacja przedmiotu. Obiekt aktywny wystawiam na

działania zewnętrzne, z pełną świadomością, że może on ulec mniejszej lub większej degradacji. Proces ten jest niezwykle ważny, ponieważ ukazuje żywotność dzieła (mamy technię w postaci inspiracji, bodźca, kiedy to pojawia się idea, następnie jest proces tworzenia, czas istnienia; wędrówki, znajomości, wymiany i okres starzenia się pod wpływem pojawiających się czynników zewnętrznych). Zmienność formy i stanu obiektów aktywnych jest ich wartością, a ulotność ich młodości wpisana jest w ich istnienie. Obiekt aktywny ma swoje indywidualne, śmiertelne życie. Jest to zupełnie inne podejście niż w poprzednich przykładach. Pod względem kolekcjonowania dzieł sztuki jest ono z pewnością nieatrakcyjne, ale gdyby wejrzeć głębiej, śmiertelność dzieł sztuki ma swój osobliwy sens. Mamy możliwość odczuwania tu i teraz, doceniania wspólnie spędzonych chwil. Performance art również w początkowej formie skupiony był na swojej niepowtarzalności i obowiązku uczestniczenia. Jednak obiektami aktywnymi są najczęściej rzeźby wykonane przez artystę, często przy wykorzystaniu pracochłonnej techniki. Ich życie to długi proces powstawania, godziny przygotowań, łączenia rozmaitych technik i materiałów.

Rola obiektu aktywnego nie ogranicza się do zaspokajania potrzeb estetycznych odbiorcy, ale nie można lekceważyć tej sfery wizualnej, bo to właśnie w niej ukryte są wszystkie informacje. Czym ono jest, co zainspirowało/ zmusiło artystę do jego stworzenia, jakie problemy porusza, jak ja – odbiorca – na nie reaguję, czy chcę się z nim bliżej poznać. A jeżeli tak, to na jakie zbliżenie mogę sobie pozwolić w czasie interakcji?

Tak jak Rebecca Horn, uważam, że sztuka może mieć właściwości terapeutyczne, pomaga nam oswoić emocje. Nie tylko nazywa uczucia, ale również nadaje im kształt. Jeżeli pojawia się kształt, oznacza to, że są również fizyczne właściwości, takie jak kolor, ciężar czy faktura. Materialność i haptyczność dzieła poszerza doznania u odbiorcy. Dlaczego więc twórca miałby nie dzielić się tymi doświadczeniami? Dlaczego rezygnować z tworzenia sytuacji, w których widz może poczuć zarówno metaforycznie, jak i fizycznie dzieło sztuki? Nałożyć skrzydła, by zdecydować, czy jest mu bliższa postawa Icara, czy Dedala.



Obiekt aktywny *Kokon*, 2018,  
tekstylnia, sztuczne i prawdziwe futra z recyklingu, sztuczne  
włosy, plastikowa konstrukcja, drut, 80x75x50 cm,  
fot. M. Zakrzewski

## a. Rola przedmiotów - Obiekt, który pisze scenariusze

Opisując relacje człowieka i przedmiotu, nie można pominąć jednej z ciekawszych koncepcji, jaka pojawiła się we współczesnej socjologii. Bruno Latour w swojej książce *Splatając na nowo, to, co społeczne* przedstawia teorię **aktora-sieci**, w skrócie **ANT** (od ang. *actor-network theory*). Latour zwraca uwagę na przedmioty, o których – mimo że są wszechobecne – w kontekście socjologicznym nigdy się o nich nie mówi. Porównuje on przedmioty do niemej służby, wykonującej większość pracy, ale funkcjonującej na marginesie. Latour stara się odczarować tendencje panujące w socjologii, która oddziela „to, co społeczne” od tego, „co materialne”. Zwraca uwagę, że powiązania społeczne rzadko składają się z ludzi-z-ludźmi, czy przedmiotów-z-przedmiotami, zazwyczaj są to hybrydowe połączenia jednych z drugimi. W teorii ANT czynnik działający na inne czynniki nazwano aktant. Aktant to aktor bez postaci, aktor to aktant obdarzony postacią.

Aktant może być przedmiotem, bakterią, teorią, prawem... Aktanci oddziałują na siebie nawzajem, tworząc układ aktorów-sieci. Na przykład: rozmowa telefoniczna nie jest tylko relacją dwóch dzwoniących do siebie osób, ale tkanką różnych akantów jak na przykład: aparat telefoniczny, sieć telefoniczna ale też intencja czy język. Wszystkie te czynniki, które działają w relacji, powinny być odbierane jako całość.

Bruno Latour stara się wykazać, że przedmioty, mimo że działają na zupełnie innych zasadach niż aktorzy-ludzie, również odgrywają jakąś rolę jako aktorzy (powtórzę: aktant to aktor bez postaci). W swojej książce kwestionuje on utarte w tradycyjnej socjologii podziały przedmiotów na dwie części: „materialną” i „społeczną”. „Kiedy rower uderza w skałę, nie jest to czymś społecznym. Ale kiedy rowerzysta przekracza znak <<stopu>>, staje się to społeczne. Kiedy zainstalowana zostaje nowa centrala telefoniczna, nie jest to czymś społecznym. Ale kiedy dyskutuje się o kolorach aparatów telefonicznych, staje się to społeczne, ponieważ istnieje, jak mówią projektanci, <<ludzki wymiar>>

w wyborze takiego elementu wyposażenia. Kiedy młotek uderza w gwóźdź, nie jest to czymś społecznym. Kiedy jednak na obrazku młotek przecina się z sierpem, wtedy przechodzi on do rzeczywistości społecznej, ponieważ wkracza w <<porządek symboliczny>><sup>11</sup>. Autor uważa, że taki podział rzeczy jest sztuczny. „Bycie <<zarówno materialnym, jak i społecznym>> nie jest trybem istnienia przedmiotów: jest to jedynie sposób, w jaki są one sztucznie rozłączane i w jaki ich podmiotowość pozostaje całkowicie tajemnicza”<sup>12</sup>. Latour opisuje, „że może istnieć wiele metafizycznych odcieni pomiędzy pełną przyczynowością a czystym nieistnieniem. Rzeczy, poza <<determinowaniem>> czy służeniem jako <<horyzont ludzkiego działania>>, mogą je autoryzować, pozwalać na nie, umożliwiać je, zachęcać do niego, wyrażać na nie zgodę, sugerować mu je, wpływać na nie, powstrzymywać je, umożliwiać jego wykonanie, zabraniać go i tak dalej”<sup>13</sup>.

Jest to niezwykle interesująca i zastanawiająca koncepcja, ukazująca przedmioty jako aktorów, którzy również mają jakąś istotną rolę do odegrania. Latour opisuje, że przedmioty wpływają na nas zarówno od strony psychologicznej – mogą manipulować naszymi odczuciami, zmuszać do pewnych zachowań – jak i praktycznej. Zawierają w sobie ukryty plan. Wyrażam podobny pogląd, w którym definiuję obiekt aktywny. Jak już wspomniałam wcześniej, kryje on w sobie scenariusz: ten wpisany przez artystę, ten, który jest odkrywany przez człowieka w czasie interakcji, jak również ten, nam nieznan, wyłącznie związany z jego istnieniem jako dzieła. Takie dzieło funkcjonuje jako oddzielny byt, ale że zostało zaprojektowane w sposób umożliwiający „wkomponowanie” w nie ciała, logiczne jest, że narzuca pewne reguły performerowi. Prowokuje określony kształt i zachowanie, sugeruje miejsce działania. W momencie kiedy staje się ono przedłużeniem ciała, wszystko, co jest z nim związane, łączy się z fizycznymi regułami. Między innymi nie może obejść się bez wpływu na ruch osoby występującej. W przypadku mojej instalacji *Miękka Rzeźba* ciało jest spinane z miękkimi formami za pomocą taśm. Te same taśmy utrzymują formy w przypisanej im lokalizacji, ograniczając przemieszczanie się. Całość pobudza gest przytulania puszystych form.

<sup>11</sup> Brunp Latour, tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Universitas: Kraków 2010, s.118.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 101.

W innej mojej pracy pt. *Kwietnik* performer ma z góry określone miejsce; stoi w butach, które są częścią futrzanego dywanu. Artysta nakłada kolejno elementy ceramiczne z instalacji na ciało, dyktując performerowi pewien ruch na następujące po kolei wydarzenia. Nie ma tu miejsca na grę aktorską, raczej jest to reakcja na występujące zewnętrzne czynniki. Jeżeli dodam, że każda praca ma przypisany dla siebie utwór muzyczny, to wiadomo już, że nadaje on rytm całej akcji i staje się dodatkowym bodźcem współtworzącym jedno zjawisko.

Obiekt aktywny może funkcjonować w odmiennych środowiskach, a obserwowanie jego oddziaływania w różnych przestrzeniach i kontekstach jest niezwykle ciekawe. Skupię się na dwóch konkretnych przykładach: wystawa *Jeden organizm* w BWA Olsztyn i nanodram *Żywy pokój* w Republice Sztuki Tłusta Langusta w Poznaniu; biały sześcian galerii i czarne pudełko teatru. Inna publiczność, o określonym zachowaniu i rolach. W obu tych miejscach zostały pokazane te same obiekty aktywne: *Miękka Rzeźba*, *Kwietnik*, *Kokon*. Do obu występów zaproszono różne osoby, i to właśnie one dopełniły dzieła artystycznie, przez nadanie im cech indywidualnych. Na przykład w *Żywym pokoju* wystąpiła profesjonalna modelka. Piękna młoda kobieta, która w czasie spektaklu wykorzystwała ruch z modelingu, czyli taki, który zna najlepiej. Ta konwencja poruszania się pochodzi z jej środowiska pracy, dlatego całość jej występu wyszła bardzo naturalnie. Na wystawie w Olsztynie ten sam obiekt pokazany był z osobą przypadkową, z ogłoszenia, która nie miała nic wspólnego ze światem sztuki. Tutaj raczej pojawiła się potrzeba doświadczenia czegoś nowego, jak i również zmierzenie się ze swoją nieśmiałością poprzez występ przed ludźmi. Różne osoby, których cechy zewnętrzne, osobowość, czy życiowe doświadczenie wpłynęły na oddziaływanie, charakter i ostateczny wygląd tej samej pracy. W jednym przypadku *Miękka Rzeźba* ukazała się jako niedostępna i pewna siebie, aby w kolejnym stać się skrytą, nieśmiałą, szukającą schronienia w miękkim materiale rzeźby. Bardziej interesujące wydaje mi się pobudzenie indywidualnych zachowań i skupienie się na tym, co dzieje się tu i teraz, od dosłownego i powtarzanego, odgórnie narzucanego schematu pracy.

Nanodram, *Żywy pokój*,  
obiekt aktywny *Miękka Rzeźba*,  
Republika Sztuki Tłusta Langusta, Poznań, 2018,  
fot. M. Zakrzewski



Nanodram, *Żywy pokój*,  
obiekt aktywny *Kokon*,  
Republika Sztuki Tłusta Langusta, Poznań, 2018,  
fot. M. Zakrzewski



Nanodram, *Żywy pokój*,  
obiekt aktywny *Kwietnik*,  
Republika Sztuki Tłusta Langusta, Poznań, 2018,  
fot. M. Zakrzewski

## b. Ruch

Obiekt aktywny jest „partnerem”, z którym komunikujemy się w odpowiedni sposób. Jego fizyczność, funkcja, znaczenie w kulturze, umiejscowienie w przestrzeni pociąga za sobą pewne możliwości zachowań. Kiedy wprowadzam w kontekst rzeźby ruch, nie mówię o kreowaniu choreografii zbudowanej wokół nich, ale o współpracy, jaka może zaistnieć dzięki temu spotkaniu. Ruch nie jest traktowany wprost, i nie musi opierać się tylko na umiejętnościach tanecznych performera, a przede wszystkim nie ma polegać na odgrywaniu teatralnych ról. Obiekt aktywny sam w sobie może zawierać scenariusz interakcji, może podpowiadać zakres możliwości partycypacyjnych. To oznacza, że projektując dany przedmiot, projektujemy równocześnie rodzaj wymiennej choreografii. Na przykład w pracy *Miękka Rzeźba* ruch nie jest wyreżyserowany, zależy on od osobowości i umiejętności performera i do pewnego stopnia jego decyzji. Miejsce interakcji jest jednak ściśle określone. Performer odczytuje wskazówki i na nie odpowiada zgodnie z ich i swoimi możliwościami. Całość można przyrównać do gry, zawierającej zasady reakcji i interakcji, panujące w konkretnej strukturze.

Wpisanie ruchu w kontekst wystawy pociąga za sobą konieczność sprecyzowania jego charakteru i funkcji. Ważne jest więc wprowadzenie metody poruszania się po takiej przestrzeni (więcej w rozdziale *Zasady działania / Instrukcja*). Przygotowanie listy zasad oraz wskazówek dla performera nada kierunek jego działaniom, uniemożliwiając lub zmniejszając pojawianie się form czysto tanecznych.

Robert Morris w swojej książce *Uwagi o rzeźbie. Teksty* opisał ciekawy projekt Simone Whitman z 1961 r. Podczas nowojorskiego koncertu zorganizowano wydarzenie, w czasie którego do nachylonej pod kątem 45 stopni płaszczyzny dołożono kilka lin. Zadaniem performerów było wspinanie się po linie. Wolno im było przemieszczać się względem siebie oraz odpoczywać w chwilach kryzysowych. Dzięki użyciu takich środków jak krzywa powierzchnia i sznury powstało interesujące działanie, generujące ruch, daleki od tańca. Reguły tutaj wyznaczały zadanie, a nachylona płaszczyzna nadała strukturę działaniom.

Kantor wymagał od swoich aktorów pozbycia się wszelkich cech indywidualnych. Jego założeniem było, aby aktorzy „działali jak automaty, marionetki, jak ekran projekcyjny dla retorycznych, niemal archetypowych figur i zdarzeń”<sup>14</sup>. Taka koncepcja jest zrozumiała w przestrzeni teatru, jednak mniej atrakcyjna w sztukach wizualnych. Pracując nad formą sztuki, która znajduje się gdzieś pomiędzy tymi dwoma dziedzinami, należy wypracować swój sposób działania. Jest to również pewien proces, którego wcześniejsze założenia mogą się zmieniać i dostosowywać do nowych warunków.

Działanie poza sztywnymi ramami sztuk wizualnych zawsze wiąże się z pytaniami odnośnie do definiowania pojawiających się zjawisk, które mogą być mylnie przypisywane sztuce performance czy teatrowi. Pojawiają się również podszepty i nawiązania do takich praktyk artystycznych jak: postperformans, postteatr lub posttaniec. Czy idąc tym tropem najbardziej adekwatne będzie określenie postwystawa?

<sup>14</sup> *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2006, s.8.



Nanodram, *Żywy pokój*,  
obiekt aktywny *Kwietnik*,  
Republika Sztuki Tłusta Langusta, Poznań, 2018,  
fot. M. Zakrzewski

## c. Gość

„Chcemy przyjrzeć się przemianom zachodzącym w tradycyjnym formacie wystawy, który traci dziś na znaczeniu na rzecz innych, hybrydycznych form, łączących sztuki wizualne ze sztukami performatywnymi, literaturą i muzyką. Interesuje nas odmienna rola widza, który coraz częściej staje się performerem i aktywnym uczestnikiem zdarzenia. Zajmiemy się również kwestią ciała oraz pracy wykonywanej w ramach rozciągniętych w czasie wystaw performatywnych”<sup>15</sup>.

Dzieło performatywne implikuje pozycję odbiorcy. Ma on kluczowe znaczenie dla zastosowania performatywności w dziele. W przeciwieństwie do teatru, w którym widz jest podporządkowany rytmowi widowiska, w galerii staje się on uczestnikiem, gotowym na interakcję z dziełem, może wejść w dialog z artystą lub obiektem, zdecydować o czasie, jaki spędza z daną pracą artystyczną, zgodnie ze swoją wrażliwością i upodobaniami.

Odbiorca zawsze był obok dzieła, mógł je oglądać i komentować, ale nie wiedział za dużo o sposobie jego wytwarzania (odmiennym przykładem są projekty partycypacyjne, w których wiodącym założeniem jest uczestnictwo ludzi niezwiązanych ze sztuką w pracy nad jej tworzeniem, głównie w celu uzyskania jakiegoś wspólnego celu). Umożliwienie aktywnej integracji widza z otoczeniem to samoistny rodzaj zachowań. Mogą mieć miejsce różne działania angażujące gest, ruch, siłę ciała w stosunku do rodzaju i wielkości powierzchni w odmiennym podejściu do wymiaru czasowego. To znaczy, że w chwili ustawienia dzieła w przestrzeni wystawienniczej nie jest ono całkowicie skończone. Artysta przygotowuje twór, zgodnie ze swoją koncepcją, techniką, oryginalnością, ale siła ciężkości jego alter ego ustępuje w chwili, kiedy pojawia się „interpretator”, odnajdujący w nim nową formę. Nie dostrzegam w tych zabiegach antropomorficznych skutków. Umiejscawiam je bardziej w dodatkowych kategoriach artystycznych.

<sup>15</sup> A. Sosnowska, J. Zielińska, *Wprowadzenie | Performans teraz*, „Obieg”, <https://obieg.u-jazdowski.pl/NUMERY/PERFORMANS-TERAZ/performans-teraz>, (dostęp 26.08.2020).

Dzieło można rozpatrywać od strony artysty i od strony widza, i w obu tych relacjach dochodzi do różnych procesów. Pierwszy, od strony artysty, jest na poziomie idei. Powstaje ona często pod wpływem emocjonalnego impulsu lub intelektualnego przymusu, jako reakcja na zewnętrzne i wewnętrzne zjawiska. Kolejnym krokiem, dla mnie niezwykle ważnym, jest etap kreacji. Natura użytego materiału czy technika, to wizytówka artysty, podkreśla jego indywidualność. Zakres czasu i wyrzeczeń, jakie towarzyszą tej pracy, wpływają na wytworzenie się więzi między twórcą a jego dziełem. Następnie jest stadium „dojrzałości”, w którym zostaje podjęta decyzja o gotowości „wypuszczenia swojego dziecka w świat”. Jest ono „ubrane” w bagaż zasad, znaczeń i właściwości, a publiczna ekspozycja to moment, w którym oddziela się ono od swojego twórcy i zaczyna żyć własnym życiem.

Sztuka zawsze i na każdym etapie powinna traktować swoją rolę odpowiedzialnie i nie powinna odchodzić od kontekstu, w jakim powstała. Jednak jako „sztuka odczuwająca” ma prawo ulegać przypadkowi, poszerzać swoją wartość, nabierać nowych cech, będących wynikiem kontaktu z odbiorcą. W latach 60. i 70. XX w. minimaliści zwrócili uwagę na rolę odbiorcy, czasowość i efemeryczność, czyli na główne cechy zjawisk performatywnych. „Minimaliści uważali jednak, że dzieło sztuki nie istnieje bez widza – widz je dopełnia, wchodząc w jego przestrzeń. Dostrzegli też ruch widza wokół pracy – swoisty taniec między rzeźbami”<sup>16</sup>.

W swoich doświadczeniach zaobserwowałam przeróżne relacje odbiorcy z dziełem, od tych najbardziej subtelnych, po te zdecydowanie angażujące zarówno ciało, jak i rzeźbę.

Początki są podobne – widz krąży po przestrzeni galerijnej, zapoznaje się z nią i porównuje z wcześniej wprowadzonymi zasadami. Jest to również etap selekcji, jedne rzeźby bardziej uwodzą, skupiają na sobie całą uwagę, inne mogą nas w ogóle „nie pociągać”. Nawiązujemy kontakt wzrokowy, pojawia się muskanie powierzchni dla lepszego poznania materii. Następny krok to negocjacje: zidentyfikowanie limitów fizycznych obiektu, sprawdzanie jego ciężaru, rozmiaru możliwej interakcji.

<sup>16</sup> *Inne tańce* op. cit., s. 15.



Obiekt aktywny *Kokonmuflaż*,  
*Noc Muzeów*, Nowa Gazownia, Poznań, 2015,  
tekstylnia, sztuczne i prawdziwe futra z recyklingu,  
fot. O. Sokun



W wielu przypadkach zainteresowanie gościa kończy się właśnie w tym miejscu. Jest to i tak, dla niego, duża swoboda działania w tradycyjnym rozumieniu funkcjonowania rzeźb w galerii.

Zakończenie procesu na tym poziomie nie zawsze oznacza zaistnienie dodatkowych walorów artystycznych. Często jest to po prostu element partycypacyjny towarzyszący wystawie. Nieatrakcyjny w moim rozumieniu sztuki.

Ten istotny moment, który może mieć wpływ na poszerzenie profilu sztuki, powstaje kiedy uczestnik wyraża chęć i gotowość zaangażowania się w bliższe relacje z obiektem artystycznym. Świadomość odbiorcy z podjęcia próby kontaktu, rodzaj osobistego gestu, w którym zawiera się bagaż indywidualnych cech, ożywia przedmiot, w konkretny dla tej osoby sposób, w rzeczywistym momencie. Działanie takie jest unikatowe i ma miejsce tylko w teraźniejszości, jak w performance art. Ale to nie twórca jest w centrum, a widz. Artysta musi pogodzić się z faktem, że jego dzieło w takiej sytuacji nabiera nowych cech i znaczeń, i może podążyć w zupełnie inną stronę, której wcześniej nie przewidział. Jest to relacja artysta - obiekt - widz, kiedy w sytuacji spotkania wygląda to tak: artysta = obiekt = widz. Każde ogniwo jest równoprawne w tworzeniu odczuwającej struktury.

„W wąskim znaczeniu performans oznacza efemeryczne działanie wykonane przez artystę- performerę – w obecności widzów, podczas którego performer sam dla siebie jest tworzywem. Współczesne praktyki artystyczne daleko poszerzają znaczenie słowa <<performans>>. Wraz ze sztuką partycypacyjną to widz coraz częściej staje się performerem. Jednym z narzędzi budowania sytuacji performatywnej jest instrukcja, umożliwiająca pracę z amatorami na scenie albo widzami, którzy czynnie współtworzą spektakl”<sup>17</sup>.

Moja praca, która spełnia warunki obiektu aktywnego otwartego na współdziałanie z widzem, to instalacja pt. *Kokonmuflaże* z 2014 roku. Podstawą jej stworzenia były moje osobiste doświadczenia, jednak podobne zjawisko możemy odnaleźć we współczesnym świecie, kryjące się pod nazwą z ang. *cocooning* (zamykane się w domach i światach wirtualnych).

Definicja, czyli opis zjawiska:

***Kokonmuflaż (kokon + kamuflaż = kokonmuflaż) to zmaterializowana powłoka zewnętrzna, która tworzona jest dla naszego bezpieczeństwa. Zamykając się w swoich domach, pokojach przed komputerem, w swoich światach, budujemy ochronny kokon dla obrony, bądź ze strachu przed światem zewnętrznym. Osłona wytwarzana z różnych wydzielin umysłu, w formie indywidualnej, niejednolitej powłoki, izoluje osobnika od otoczenia, chroniąc przed niesprzyjającymi warunkami środowiska.***

**Instrukcja obsługi Kokonmuflaży:**

**MOŻNA DOTYKAĆ. Proszę wchodzić w kokony, wybrać swój ulubiony, zrobić sobie w nim zdjęcie.**

Instalacja została pokazywana po raz pierwszy w czasie *Widm Malingradu* w Republika Sztuki Tłusta Langusta w Poznaniu. Krążyła również po galeriach (m.in.: Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, BWA Olsztyn, Nowa Gazownia, ms44 Świnoujście, Generator Malta w czasie Festiwalu Malta, Galeria Rozruch), wykorzystywana była również w sesjach zdjęciowych (na przykład zespołu Sorry Boys).

*Kokonmuflaże* okazały się bardzo ciekawym badaniem zachowań społecznych, a ich wpływ na odbiorcę okazał się dużo większy, niż mogłam wcześniej przewidzieć.

Była to trzecia edycja *Widm Malingradu*. Pierwsza miała miejsce w Kontener Art w Poznaniu w 2012 r., druga w Znikającym Klubie w Gdańsku w 2013 r. Do zrealizowania idei *Kokonmuflaży* musiałam poszukać odpowiedniego rodzaju działań, adekwatnego do poruszanego problemu. Sam w sobie

performans, w którym widz obserwuje występ artysty, byłby daleki od założonego celu.

Mówi się, że sztuka powinna wyjść z salonów i być bardziej dostępną dla zwykłych zjadaczy chleba. Dla mnie jest to naturalny sposób komunikowania się ze światem, idea partnerstwa, a nie sztucznie nałożone zasady czy instytucjonalne wymogi, kiedy to artysta winien ukłonić się odbiorcy. Sztuka to bardzo indywidualny język, opowiada w osobliwy sposób, co dzieje się zarówno dookoła, jak i w nas samych. Czasami, kiedy trudno jest zwerbalizować to, co czujemy, sztuka pomaga uporządkować świat, nazwać to, czego nie umiemy, otworzyć na zjawiska, o których nie mamy wystarczającej wiedzy. Ale, żeby ją zrozumieć i poczuć, odbiorca musi najpierw otworzyć się na sztukę, chcieć ją poznać. To może wiązać się z jego strony również z poświęceniem.

„Paolo Virno twierdzi na przykład, że postfordyzm zamienia nas wszystkich w wykonawców-wirtuozów, jako że podstawą pracy nie jest już wytwarzanie towaru jako produktu końcowego (jak na fordowskiej linii produkcyjnej), lecz akt komunikacyjny przeznaczony dla określonej widowni; realizacja działania nierozzerwalnie związana z samym działaniem. Według Virno w pracy zarobkowej chodzi o posiadanie (i realizację) preferencji estetycznych, afektów, emocji i – co najważniejsze – o <<współpracę lingwistyczną>>. Dzisiaj wszyscy jesteśmy wykonawcami-wirtuozami”<sup>18</sup>.

Festiwale *Widma Malingradu* opierały się na przedstawieniu najnowszych i najciekawszych form oscylujących wokół sztuki performansu i muzyki elektronicznej. Pojawiło się duże zainteresowanie wydarzeniem, co przyciągnęło zróżnicowane środowisko odbiorców. Zarówno dla nich, jak i dla mnie, reakcja na instalację *Kokonmuflaże* była zaskakująca. Konfrontując artystę introwertyka, który stara się przełamać tendencję zamykania się przed światem zewnętrznym, skontrastowane zostało z żywym zaangażowaniem i chęcią dzielenia się swoimi odczuciami gości wystawy.

Rola artysty została tutaj rozszerzona o funkcję psychologa i socjologa. Nie było tak łatwo przewidzieć reakcję uczestników wystawy, który obiekt i dlaczego jest mu najbliższy. Różowy, puszysty kokon był ulubieńcem mężczyzn, bo w nim odnaleźli wspomnienia z dzieciństwa, kojarzył im się z domem rodzinnym. Ile kobiet we współczesnym świecie pragnie być księżniczkami a ile decyduje się na „groźne” i „dzikie” *Kokonmuflaże*, aby z jednej strony pokazać swoją silną osobowość, ale również po to aby zakamuflować swoją fizyczną delikatność? Obiekty dawały poczucie bezpieczeństwa i ciepła. Pomimo ich zamkniętej formy i sporej odległości między nimi, instalacja nie podzieliła ludzi, tylko połączyła potrzebą rozmowy o uczuciach i uczestniczenia w wydarzeniu. Forma *Widm Malingradu* pozwoliła na długą interakcję w rytmie trwającego koncertu.

Tworząc sztuczne środowiska, daję możliwość powstania naturalnych, spersonifikowanych reakcji. Interesujące wydaje mi się wzorowanie na zjawiskach występujących w przyrodzie. Biorę za przykład encyklopedyczne definicje, aby opisać nowy fenomen jak w instalacji; *Kokonmuflaż, Jeden Organizm, Homo fomes fomentarias*, w rzeźbie *Dzikie drzewko*, projekcie *Sztuczne Natury*. Postępując się światem przyrody, łatwiej jest zrozumieć skomplikowane schematy kulturowe wpływające na życie człowieka. Wszystko jest przecież połączone.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 108.

<sup>18</sup> P. Virno, *A Grammar of the Multitude*, Semiotext(e), Los Angeles, 2004, s. 52-65 [cytuję za: *Performans*, red. J. Zielińska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2020, s.38.



Fragment wystawy *Jeden Organizm*,  
obiekt aktywny *Martwica mózgu*,  
BWA Olsztyn, 2019, silikon, sztuczne włosy, 50x38x15 cm,  
fot. K. Zdanowicz

Obiekt aktywny *Cztery Grzechy Główne - Lenistwo*,  
Galeria Szyperska, Poznań, 2008,  
wosk, gips, elementy naturopodobne



## d. Amator\_ka / Aktor\_ka Model\_ka / Tancer(z)\_ka

„W ciągu ostatnich lat w dyskusji wokół definicji nowych praktyk performansu pojawiło się pojęcie *post-performansu*, które rozróżnia tradycję *performance art* (sztuki performans) w znaczeniu historycznym od współczesnych działań. Sztuka *performance* to eksplorowanie granic cielesności performera, działanie z przedmiotem, szereg rytuałów, którym podlega artysta i publiczność. Ciało artysty jest tutaj medium i znajduje się w centrum wydarzeń. Tymczasem *post-performans* obejmuje dużo szersze pole ekspresji, w którym pojawia się ważne pojęcie *performansu delegowanego*, czyli wykonywanego przez amatorów według określonych instrukcji. Rolę performerów często przejmują tutaj również publiczność lub przypadkowe jednostki czy grupy społeczne w określonym kontekście”<sup>19</sup>.

Przykładem performansu delegowanego jest mój dyplom magisterski. Pracowałam wówczas nad tematem grzechów. Pierwszy raz w swojej karierze połączyłam ciało człowieka z rzeźbą (formy naturopodobne, technika własna). Pragnęłam w taki sposób uzyskać fizyczny ciężar popełnianych grzechów. Potrzebowałam czterech osób do prezentacji. Ówczesny promotor polecał mi aktorów i znanych poznańskich tancerzy, aby cały performans wyglądał „profesjonalnie”. Jednak ta metoda odbiegała od celów, jakie pragnęłam uzyskać. Grzech to poważna sprawa, coś intymnego i wstydlivego. To nasze słabości. Nie chodzi o to, żeby je zagrać, ale czuć. Osoby, które zgłosiły się do udziału, same wybrały „grzech”, zgodnie ze swoim sumieniem. Istotne dla mnie jest to, co dzieje się w prywatnej strefie – wyborów, reakcji i osobistych doświadczeń. W taki sposób projekt uzyskał naturalny charakter. Narodziły się pierwsze żywe-rzeźby, czujące, piękne w swojej szczerości i odwadze, ale brutalne i szpetne w swojej fizyczności.



*Niezgrabni, Widma Malingradu, Kontener Art, Poznań, 2012*



Przykładem performansu delegowanego wobec amatorów była również praca *Niezgrabni* przygotowana dla Widm Malingradu w 2012 r., które odbyły się w Kontener Art w Poznaniu. Zaletą wystaw w przestrzeni publicznej jest konkretny charakter tych miejsc. Popularna strefa spotkań i wydarzeń kulturalnych przyciąga tłumy nie tylko młodych ludzi. Modni, „fajni”, rozrywkowi, a między nimi *Niezgrabni*, niby tacy sami, a jednak inni. W strój performerów zostały wkomponowane formy zniekształcające ciało, nie tyle niewygodne, co niekształtne. Obrazowały one brak pewności siebie i kompleksy, które „ubieramy”, „zabieramy” ze sobą wszędzie tam, gdzie jesteśmy konfrontowani z innymi. Performans wyszedł swobodnie, wiązał się z występem osób nieprofesjonalnych, które „wmieszały” się w tłum wraz ze swoimi niedoskonałościami. Obiekto-kostiumy, nakładane przez performerów, tak jak u Rebbekki Horn, ukazywały językiem sztuki skrywane w zakamarkach duszy lęki, prawdziwą naturę naszej osobowości.

Osoby, które wzięły udział w wymienionych projektach, to amatorzy. Zrezygnowałam ze sztuczności; odgrywania ról i czysto estetycznego pokazu z modelami. Obecność modela/modelki powszechnie rozumiemy jako wieszak, manekin rzecz drugoplanowa.

W moich projektach ważny był człowiek, w swojej nieidealnej formie i skomplikowanej psychice.

Inaczej przedstawiają się malarskie instalacje kobiet w twórczości Vanessy Beecroft czy Donny Huanca. Artystki budują swoje performanse jak obrazy, z wrażliwością na kolor i ze starannie przygotowaną kompozycją. Modelki ustawiane są w pewnej relacji do siebie, obiektów i publiczności. Nie jest odczuwalna ich osobowość, lecz ich obecność. Beecroft przeważnie wykorzystuje tłum nagich kobiet, które w efekcie wyglądają jak z modowego magazynu. Jej twórczość pociąga swoim pięknem i chłodem. Prawie dosłownie przenosi schematy i estetykę działającą w świecie mody, aby przeanalizować i przetrwać ją dzięki językowi sztuki. Można powiedzieć, że Vanessa manipuluje odbiorcą. Z jednej strony staje się on świadkiem niesamowitego, zapierającego

dech w piersiach wydarzenia artystycznego, z drugiej strony artystka żeruje na naszych pragnieniach posiadania pięknego wyglądu. Sama Beecroft przyznaje, że ma obsesję szczupłej sylwetki, problemy z akceptacją swojego ciała i olbrzymi strach przed jego eksponowaniem. Te obsesje są mocno odczuwalne w jej pracach. Przygotowywanie tak złożonych projektów daje jej poczucie kontroli, takie samo jak próba kontrolowania swojej diety i formy. Zmieniając jednak kierunek z instalacji doskonałych kobiet na widownię, zaobserwować można dużo ciekawsze zjawiska. Artystka prowadzi ironiczną grę z widzem, bawi się jego słabością do podglądactwa. Wprowadza go do swojej przestrzeni, która jest zaaranżowaną pułapką. Ona tu rządzi, prowokuje odbiorcę, przeciwstawia nagimi ciałami, wprowadza w zawstydzenie. To tutaj widownia jest obserwowana, zarówno przez artystkę, jak i jej dzieło. Uczestnik z jednej strony jest świadkiem pięknej, kuszącej sceny, na którą pragnie patrzeć, ale jednocześnie nie wie, jak się zachować. Beecroft wkłada kij w mrowisko, porusza tabu, bacznie obserwuje zachowanie zarówno mężczyzn, jak i kobiet, dostrzega w nich frustrację i zmieszanie. Widz unika konfrontacji z dziełem i szuka formy ucieczki.

*Niezgrabni, Widma Malingradu, Kontener Art, Poznań, 2012*





*The shape of our bodies,*  
Toronto Business Center, Kijów, 2019

Pozostając w temacie niezręcznych sytuacji związanych z kobiecym ciałem we współczesnym społeczeństwie, nawiążę do eksperymentu, czy przypadkowej akcji, która była częścią przygotowań do mojej wystawy *Handmade changing room* w Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine w Kijowie.

*The shape of our bodies* to jeden z przykładów performansu delegowanego w stosunku do tancerzy. Początkowo miała być to sesja zdjęciowa w nowoczesnej przestrzeni Toronto Business Center w Kijowie, która pod wpływem nieoczekiwanych wydarzeń zamieniła się w pełnoprawny, wielowątkowy performans. Tancerki wystąpiły w specjalnie skonstruowanych ubraniach, które tutaj również pełniły funkcję obiektu aktywnego. Idea opierała się na scenariuszu wpisanym w formę kostiumu. Były to ubrania „źle” skrojone, przez co mocno wpływały na możliwość i jakość ruchów tancerek. Osoby profesjonalnie zajmujące się tańcem mają duże umiejętności i odpowiednie predyspozycje reagowania, a następnie interpretowania czynników zewnętrznych, na jakość poruszania się. To nie był taniec, tylko forma przetrwania, próba „normalnego” funkcjonowania w nienormalnych warunkach. Źle skrojone ubranie jest jak życie w źle działającym społeczeństwie, które narzuca przestrzeganie dysfunkcyjnych zasad. Performans delegowany daje szerokie możliwości wyrazu. Dobór odpowiedniej grupy performerów jest tak samo ważny, jak problem, forma i miejsce akcji, a działania publiczne mogą uruchomić machinę reakcji i interakcji społecznych.

W sobotę 8 września 2019 r. krótka sesja fotograficzna przekształciła się w spektakl zakłócający „naturalne” środowisko codziennego życia Kijowa. Wybrałam tę przestrzeń ze względu na jej czystą w szarości, betonową naturę. Miejsce to można nazwać dalekie od powszechnie rozumianej romantyczności. Paradoksalnie wybierane jest przez wielu nowożeńców na ślubną sesję zdjęciową (zapewne po sakramencie zawarcia małżeństwa w katedrze św. Mikołaja). Pary młode wraz ze swoimi rodzinami i fotografami ustawiały się w kolejce, aby jedna po drugiej mogły pozować na tle korporacyjnego budynku. Toronto Business Center jest również niezwykle popularne wśród licznych spacerowiczów oraz bardziej lub mniej profesjonalnych modelek i fotografów.

*The shape of our bodies,*  
Toronto Business Center, Kijów, 2019





Wszyscy przybywali tam z tym samym zamiarem co my, zrobienia sobie zdjęcia. Performerki zajęły główne schody biznesowego centrum. Ich ciała w specjalnie przygotowanych kostiumach oddziaływały wśród użytkowanej przestrzeni publicznej, pozostając gdzieś „pomiędzy” znormalizowanymi ciałami. Jednak nasza artystyczna akcja po bardzo krótkim czasie została przerwana przez ochroniarza, który zażądał natychmiastowego opuszczenia posesji. Jako przyczynę podał zakaz robienia zdjęć na terenie Toronto Business Center. Gorąca reakcja ukraińskich artystek na taki przebieg wydarzeń rozpoczęła dyskusję, zwracającą uwagę na kwestię normatywności ciała w przestrzeni publicznej (które ciało i jakie zachowania są otwarcie akceptowane) oraz na normatywność przestrzeni publicznej (jak powinna być ona używana, przez kogo, kiedy i czym jest tak naprawdę przestrzeń publiczna?).

Nasuwa się pytanie jak bardzo akceptujemy odmiennych lub kalekich? Kiedy nasze koncepcje szacunku i tolerancji zaczynają się opierać ujawnianym niesprawnościom, które przerywają naszą uporządkowaną ciągłość? Jakie „nieregularności” są rzeczywiście dozwolone? Gdzie jest granica akceptacji w obecnym kapitalistycznym mieście? Kto decyduje o tym, kto może być widoczny, a kto powinien być marginalizowany?

Odnosząc się do normatywności ciał, powinniśmy rozważyć odbicie kobiecego ciała w tym kontekście. Z jednej strony możemy zaobserwować atrakcyjne modelki i panny młode, a gdzieś niedaleko, w tym samym czasie kuśtykające, pełzające, wlokące się tancerki w zdeformowanych ludzkich ciałach, „okaleczonych” przez projekt niefunkcjonalnej odzieży. Moim celem nie była krytyka standardów piękna. Jednak odejście od nich zbyt daleko zostało potraktowane jako działanie niepożądane w znormalizowanym świecie par heteroseksualnych.

Kompozytor Maksymilian Bober, który towarzyszył naszej akcji, zauważył, że w pewnym momencie granica między nami a nimi, performerami i małżeństwami, „kalekami” ciałami i modelkami, obserwatorami i pieszymi stawała się coraz bardziej niewyraźna i nie do odróżnienia. Każdy uczestniczył w różnych performansach odbywających się jednocześnie w tym niepojętym miejscu zwanym *Miasto*. (Dokumentacja fotograficzna i wideo z tego dnia została dołączona do wystawy *Handmade changing room* w Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine w Kijowie).



*The shape of our bodies,*  
Toronto Business Center, Kijów, 2019



Widok wystawy *Jeden Organizm*,  
BWA Olsztyn, 2019,  
fot. K. Zdanowicz

## e. Doświadczenie

**„Widzieć to zupełnie coś innego niż doświadczyć”<sup>20</sup>.**

Można posłużyć się cięciakiem, aby zbadać kondycję współczesnego człowieka. Może ono również być punktem wyjścia do rozważań nad przyszłością człowieka żyjącego w wszechogarniającej technologii. Niezmiennie, mimo rozwoju medycyny i nauki, ciało ma formę analogową. Odbieramy bodźce, tworząc tym samym połączenia między nami i światem. Uprzywilejowanym zmysłem w kulturze obrazkowej jest oczywiście wzrok. Czy powrót do task pozostałych zmysłów, użytych do pełniejszego odbierania sztuki, może być alternatywą dla cyfrowej wizji człowieka? Czy wprowadzenie widza w przestrzeń, którą może „poczuć” na wiele sposobów, doświadczyć fizycznie, stać się jej częścią, wystarczy na niecodzienne doświadczenie otoczenia? Czy pomoże to w stworzeniu więzi z dziełem? Czy da odbiorcy egzystencjalne oparcie w świecie?

„Powiada się – pisze Joseph Campbell – że tym, czego poszukujemy, jest sens życia. Otóż nie sądzę, żebyśmy szukali właśnie tego. Myślę, że tym, o co nam chodzi, jest doświadczenie życia jako takiego, tak by nasze realne przeżycia na płaszczyźnie czysto fizycznej wywołały rezonans w głębi naszej najbardziej wewnętrznej istoty i rzeczywistości, byśmy naprawdę doznali upojenia faktem życia”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Jan Berdyszak, Elżbieta Olinkiewicz, *Teatr ?*, Wrocławska Oficyna Nauczycielska, Wrocław 1996, s. 53.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 9.





## f. Miejsce

W 2019 r. przygotowałam dla BWA w Olsztynie wystawę pt. *Jeden organizm*, której istotą było poruszenie najważniejszych dla mnie zagadnień związanych z budowaniem Czujących Struktur. Zebrałam i umieściłam w jednej przestrzeni przedmioty, które w danym kontekście umożliwiały interakcję na różnych poziomach oraz poruszały istotne problemy zaangażowania odbiorcy w mechanizmie „odczuwania” prac artystycznych. *Jeden Organizm* to 90 metrów kwadratowych grafitowej miękkiej wykładziny i pomalowanych na szaro ścian. Zależało mi, żeby odejść od wrażenia czystej, zimnej galeryjnej sali. Przygaszone, punktowe światła, dawały wrażenie intymności i domowej atmosfery. Każdy przybysz przed wejściem zabierał ze sobą papierową, rozkładaną mapę (patrz rozdział 2.3 Mapa), która odgrywała kluczową rolę w oprowadzaniu po interaktywnej wystawie.

Widok wystawy *Jeden Organizm*,  
BWA Olsztyn, 2019,  
fot. K. Zdanowicz



## Kurtyna

Co może się wydarzyć, kiedy gość podejmuje decyzję o wejściu przez drzwi galerii, z których opada zasłona z włosów? Czy nie jest to wyraźny sygnał, że właśnie wkracza on w inną przestrzeń? Można powiedzieć, że jest to kurtyna oddzielająca dwa światy: ten, z którego przyszliśmy i ten, do którego wchodzimy, którego jeszcze nie znamy, i w którym może dojść do niestandardowych działań. Kurtyna z włosów jest istotnym elementem wyznaczającym granicę. Porządkuje dwie różne rzeczywistości. Sygnalizuje, że właśnie wstępujemy do miejsca, w którym trzeba zapomnieć o swoich przyzwyczajeniach, że możliwe są tu zupełnie inne zachowania. Zaprojektowana mapa pomagała odbiorcy lepiej zrozumieć tę przestrzeń, podpowiadała różnorodność możliwych aktywności, kreacji tworzących istotę tego miejsca.

Niewątpliwie włosy posiadają wiele znaczeń. Jest to silny symbol w kulturze ludów z całego świata, z naciskiem na podział społeczny, religijny jak i na płeć. Włosy to również prężnie rozwijająca się gałąź przemysłu. Dla mnie to bardzo ważne tworzywo kryjące w sobie zarówno stygmaty kulturowe, jak i osobiste.

Zasłona z włosów w drzwiach to również forma zabawy z gościem, sygnał, że wchodzi on w intymną przestrzeń. Odbiorca może odczuwać lekki dyskomfort, kiedy cudze włosy dotykają jego twarzy, wplątują mu się w ubranie, przypadkowo wchodzą do ust i oczu. Moment przejścia staje się tutaj bardzo ważny. Zależało mi, żeby pokazać już na samym początku, jak różnorodnie można odczuwać tę przestrzeń, jak ważna jest jej materia i charakter.

Cała wystawa opierała się na planie mieszkania z podziałem na pokoje. Zaznaczone były one dzięki na wpół transparentnym tiulowym zasłonom, które porządkowały poszczególne miejsca, wprowadzały element prywatności, ale nie dzieliły radykalnie przestrzeni. Oprócz kurtyny z włosów w drzwiach, była jeszcze jedna prowadząca do *Futrzanego pokoju*, najbardziej gęsta, oddzielała to miejsce od innych, zasłaniała światło, tworząc półmrok i wrażenie prywatności. Tę kurtynę można traktować również jako osobną instalację; długie, opadające włosy to znak upływającego czasu.



## Dom

*Jeden organizm* składał się ze sfery materialnej: mebli, zastół, dywanów, ubrań, miejsc do odpoczynku, jak i ze sfery osobistych przeżyć: kolekcjonowanych wspomnień, znaków upływającego czasu, rutyny, choroby, potrzeby czułości. Dom to nie tylko użyteczne przedmioty, to żywy organizm, który się zmienia, rozrasta, zachowuje doświadczenia. Reaguje na obecność człowieka. Gość wchodząc do sekretnej przestrzeni ma możliwość stać się jej częścią, stworzyć swój własny performatywny dialog. „Dom – wnętrze, a często również miejsce <<po>> lub miejsce <<w>> stają się przywołaniem pamięci, czasu wyobrażeń, odniesień, wskazaniem miejsca <<na>>, tak jak puste jest <<niepustym>>, lecz wskazaniem na istotę (...) co artysta nazywa <<geografią osobistą>>, łączną wartość tego, co we wnętrzu, co znajduje się poza wnętrzem i w samym człowieku”<sup>22</sup>.

Przejście przez zasłonę z włosów to jak wejście przez lustro w inny świat. Mamy mieszkanie, w którym można rozpoznać poszczególne elementy codziennego użytku, ale w dziwnej formie, tak jakby czas tam płynął inaczej, jakby miejsce to było pozostawione same sobie tak długo, że zaczęło żyć własnym życiem. Panują tu inne prawa, grawitacji, materii, przyzwyczajień. Zupełnie jakby stan; fizyczny, czasowy, emocjonalny połączył się, kształtując tę osobliwą formę. Znajdujące się tam obiekty rosną w jakiś charakterystyczny dla siebie sposób, tracąc swoją funkcję lub zmieniając zastosowanie. *Półka na buty*, która stała tuż przy wejściu, była wypełniona butami już nie do użycia. Wyrastały z nich przedziwne nowe-twory, zupełnie jakby pantofle z samotności zaczęły wytwarzać brakujący element ludzkiej bliskości. Poduszki zamiast leżeć (*Miękka Rzeźba*) wisiły, zachęcając gości do przytulania na stojąco. Dla podróżników poszukujących ciepła i miłości wytworzyło się specjalne miejsce; za ciężką kurtyną z włosów, gdzie w półmroku miękkiego *Futrzanego pokoju*, można było znaleźć oparcie w ramionach *Przytulasków*. Są one tak zaprojektowane, że same kształtują odruch przytulania, a miękka faktura futra zaspokaja potrzebę ciepła.



*Półka na buty*, technika mieszana;  
przedmioty z recyklingu,  
silikon, pakiety lniane, nylon, mąka ziemniaczana  
BWA Olsztyn, 2019, fot. K. Zdanowicz

Ceramiczne obiekty „obrastające” stojak na kwiaty (*Kwietnik*), „ożywiały” się w czasie performansu. Był też pokój zabaw, pełen miękkich, organicznych form: *Kluszków* (można było je zgniatać, przekładać, rozrzucać, podrzucić, gromadzić, na nich siedzieć i leżeć), *Puzzle* do układania i zwierzątko domowe: *Kokon*, które w czasie interakcji zamieniało gościa w futrzaną bliżej nieokreśloną istotę. Ściany (jak to czasami bywa w organizmach), miały miejscami *Choroby skórne*. Zamiast fotografii, przypominających pewne momenty w życiu, postanowiłam zaprojektować rzeźby *Nadłonniki* i *Rozłanie mózgu*, dzięki którym odbiorca mógł osobiście doświadczyć zapisanych w nich wrażeń. Przez dopełnienie obiektów swoim ciałem, stać się żywym wspomnieniem tych zdarzeń. Jan Berdyszak napisał, że „sztuka kieruje uwagę ku miejscom i sytuacjom, każe je doświadczać, być w nich. Tak rozumiane miejsca są <<dotykaniem świata>> (zarówno te, które można nazwać i określić, jak i te, które są możliwe tylko do odczuwania, a zamykają w sobie doświadczenia indywidualne, jak i zbiorowe), są i częścią, i całością przestrzeni zarazem. Artysta myśli o stworzeniu takich konstrukcji, <<w które przestrzeń wnosyłyby nowe wartości, dotychczas przypisywane jedynie przedmiotom, kontekstom, otoczeniu, zdarzeniom, akcjom; stałby się totalnym składnikiem sztuki>>”<sup>23</sup>.

Dom, mieszkanie, pokój to miejsce, w którym możemy odpocząć, schować się od głośnego świata. Przypomnę tu decyzję Martina Heideggera „który szaleństwu epoki, w której żył, przeciwstawił namysł nad byciem. Decyzja taka wymaga skupienia i dystansu wobec spraw bieżących”<sup>24</sup>. Zależało mi na przygotowaniu pomieszczenia, w którym gość pozostawia za kurtyną z włosów świat zewnętrzny. Wkracza do przestrzeni, z którą tworzy sytuację sztuki: jeden organizm. Punktem odniesienia staje się jego obecność. Doświadcza siebie, swoją emocjonalność i ekspresję, wobec reakcji, jakie mają tam miejsce. Nie można tych zachowań oddzielić, one wpływają na kreowanie całości zjawiska sztuki.

<sup>23</sup> Jan Berdyszak, 1970, cytuję za: *ibidem*, s. 79.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s.12.

Według Fritjofa Capry znana przez niemal wszystkich sentencja Kartezjusza *cogito ergo sum* - po dziś dzień ma silny wpływ na sposób myślenia człowieka z Zachodu. Według Capry słynna kartezjańska mądrość „doprowadziła człowieka Zachodu do utożsamienia się z umysłem zamiast z całym organizmem. Konsekwencją kartezjańskiego podziału jest postrzeganie siebie przez większość ludzi jako odizolowanego ego istniejącego <<wewnątrz>> ciała. Oddzielony od ciała umysł otrzymał niewykonalne zadanie kontrolowania go, co skutkowało jawnym konfliktem między świadomą wolą a mimowolnymi instynktami”<sup>25</sup>. Wydaje mi się, że postrzeganie siebie jako elementu jednej wielkiej świadomej całości, bez której zarówno my nie mamy żadnej mocy, a ona bez nas nie ma wartości, jest esencją tego i kolejnych moich projektów.

<sup>25</sup> F. Capra, przełożył P. Macura, *Tao fizyki*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań, 2019, s. 29.

## h. $(a + b + c + d + e + f + g) > 1.3$

Na pytanie czym jest sztuka, Szajna odpowiada:

**„Jest gromadzeniem emocji i na emocje powinna oddziaływać (..) Chciałbym, żeby mój obraz był czymś zmysłowym, by widz mógł stwierdzić, że on żyje wraz z nim”<sup>26</sup>.**

Najlepszym podsumowaniem rozważań na temat roli i funkcji obiektu aktywnego w kontekście budowania Czujących Struktur będzie opisanie audiowizualnej wystawy pt. *Handmade changing room*, która miała miejsce w Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine w Kijowie, przygotowanej na zaproszenie Kyiv Music Fest w 2019 r. Wystawa ta była ciekawa i ważna pod względem artystyczno-badawczym, zawierała elementy: obiektu aktywnego, ruchu, dźwięku, z naciskiem na interakcję, interdyscyplinarność i współpracę. To właśnie transdyscyplinarność występująca w mojej twórczości była powodem włączenia wydarzenia z sztuk wizualnych do festiwalu muzyki współczesnej.

Interesujące wydaje mi się dodanie w tym miejscu artykułu, który zarówno będzie pełnił funkcję podsumowania, jak i wniesie urozmaicenie do tego rozdziału. Ukazał się on na portalu internetowym moderato.in.ua pt. *Immersyjno-interaktywna wystawa Handmade changing room* autorstwa ukraińskiej dziennikarki Yelyzavety Sirenko. Tekst został przetłumaczony przez Magdalenę Zabagło. Pozostawiłam jego porządek, typografię i zdjęcia zgodnie z publikacją, uzupełniając niektóre fragmenty swoimi komentarzami.

<sup>26</sup> A. Pająk, *Szajna Ślady ostatnie*, Wydawnictwo „Carpathia”, Rzeszów, 2008, s. 49.



13 października 2019

## **„Immersyjno-interaktywna wystawa Handmade changing room: «NIE!» zatęchłym eksponatom muzealnym”**

**– „Nie dotykać!”, „Nie oddychać na eksponaty!”, „Nie śpiewać razem z chórem!”, „Nie klaskać do rytmu!”, „Nie domalowywać ucha Van Goghowi!”**

**– Ale dlaczego?! — w tradycyjnych panoptikach sztuki to pytanie pozostaje bez odpowiedzi...**

*Sztuka od wieków walczy o uwagę odbiorców: jednym z głównych celów dzieł sztuki było i nadal jest doprowadzenie człowieka do... katharsis. A katharsis to orgazm duszy, sublimacja i forma, która pozwala poczuć się pełnowartościowym (połączyć się z bytem - zdaniem M. Mamardashvili). Dzieło sztuki zanurza człowieka w alternatywnej rzeczywistości swojej czasoprzestrzeni, prowadzi go drogą umownego lub rzeczywistego dramatu, przekazuje pewien problem, po zrozumieniu którego odbiorca jest uwalniany od powtórzenia tego, co przedstawione, w rzeczywistości. Sztuka to szczepionka: była nią, jest i będzie, poczynawszy od malarstwa jaskiniowego i śpiewu sakralnego po satysfakcję z alternatywnych zakończeń filmów Quentina Tarantino i przesadę w występach stand-up na aktualne tematy. Jednakże próg podatności ludzi na czyste (w porównaniu) środki*

sztuki jest różny. Dlatego od dawna artyści szukają dodatkowych technologii, aby jeszcze bardziej przyciągnąć widza, wystrzyć jego uwagę i stworzyć rzeczywistość wrażeń. Rezultaty w postaci kin 3D-7D i okularów VR są naprawdę imponujące, ale to nie wystarczy!



Poszukiwanie nowych jakości komunikacji między podmiotem a dziełem sztuki prowadzi do powstania **sztuki immersyjnej** (z ang. immersive - „ta, która tworzy efekt obecności”). Ale w takim razie jaka sztuka istniała wcześniej, skoro immersyjność zdaje się być specyfiką każdego dzieła sztuki? Tak, oczywiście, ale na obecnym etapie swojego rozwoju termin immersyjności nabiera specjalnej interpretacji. Dwa główne typy realizacji sztuki immersyjnej – teatr immersyjny i instalacja immersyjna – pozwalają zwiedzającemu przeniknąć w „ciało” dzieła sztuki. Granica pomiędzy podmiotem a przedmiotem zostaje zerwana: zamiast oglądania spektaklu teatralnego, filmu, słuchania muzyki z sali, czy stania obok obrazu lub przedmiotu artystycznego, człowiek otula się wytworem sztuki, porusza się w jego wymiarze przestrzennym i czasowym.

Kolejnym krokiem w rozwoju komunikacji człowieka z dziełem sztuki jest **sztuka interaktywna**. To sztuka na granicy konsumpcji (słuchanie, kontemplacja, odczuwanie itp.) oraz tworzenia. Przeszedłszy długą drogę rozwoju intelektualnego, ludzkość doszła do wniosku, że nie ma lepszego sposobu na otwarcie się na kreatywność, niż samemu stać się twórcą. Jak może to zrobić osoba, która nie ma możliwości realizacji swoich potrzeb w wybranym zawodzie – czy to prawnik, lekarz, czy nauczyciel? Teraz już może! Od dawna istnieją teatry immersyjne, w których gość może przyłączyć się do spektaklu, wpłynąć na rozwój i stać się częścią akcji razem z profesjonalnymi aktorami. Pojawia się coraz więcej wystaw interaktywnych, których eksponaty są żywe i mobilne, przystosowane i stworzone specjalnie z myślą o udziale wszystkich chętnych w ich „twórczym przeznaczeniu”. Dla jednej z takich wystaw otworzył swoje podwoje Kyiv Music Fest 2019. Prawdopodobnie

jubileuszowy festiwal dorósł już do sztuki prawdziwie ultranowoczesnej, syntetycznej: syntetycznej inaczej i w nowy sposób niż zwykła sztuka tańca czy teatru.



Inicjatywa stworzenia **interaktywnej wystawy audiowizualnej Handmade changing room** należy do artystki z Polski – **Patrycji Piwosz**, jest to jej pierwsza indywidualna wystawa na Ukrainie. Aby zrealizować autorską koncepcję, Patrycja zwróciła się do performerki, choreografki **Olgi Kebas** (Ukraina) i projektantki dźwięku **Tetiany Khoroshun** (Ukraina). Efektem ich wspólnych działań był performans otwierający Handmade changing room, który odbył się 2 października na platformie Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine przy wsparciu Instytutu Adama Mickiewicza i Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu. Ogrom wrażeń z syntezy sztuki projektowania, plastyki i muzyki wzbudza także zainteresowanie osobnym zbadaniem elementów składowych projektu.

„Sztuka pomaga nam nazwać nasze problemy i lęki” – powiedziała **Patrycja Piwosz**, z którą miałam szczęście porozmawiać dzięki pomocy tłumaczki z języka polskiego Svitlany Homeniuk. Problemy, które zwróciły uwagę autorki i skłoniły do myślenia zwiedzających wystawę, nakreśliła w swego rodzaju manifestacji: „(...) Chciałabym pokazać społeczeństwo, które istnieje w „nienormalnych” warunkach. Czynniki zewnętrzne mają ogromny wpływ na nasze życie. Trudno się właściwie rozwijać, gdy jesteśmy zmuszeni przestrzegać źle skonstruowanych zasad (...)”. „Źle skonstruowane zasady” projektantka przedstawiła jako niezgrabnie zaprojektowane kostiumy, które ograniczają ruchy „noszącym” i nie dają im możliwości naturalnego zachowania. „Ubrania są uszyte w sposób, który wpływa na kształt ciała, wymusza ustawienie go w określonej pozycji, ogranicza ruchy i naszą wygodę. W tej sytuacji nie możemy w pełni wykorzystać naszych możliwości, nie jesteśmy w pełni sprawni” – wyjaśnia w tekście Patrycja. Te kostiumy są niewygodne, ale mają niesamowicie ekscytujący, estetyczny wygląd. Chociaż projektantka uważa je za „ohydne

*i obrzydliwe, których nikt nie zechce nosić". Owszem, są kolorowe, trochę niezrozumiałe ze względu na niewłaściwy krój, ale bardzo oryginalne i ciekawe. Jeśli taki argument nie przekonuje o ich urodzie, to dzięki zdjęciom wykonanym przez samą Patrycję Piwosz (<http://www.piwosz-patrycja.com/>), a także niezastąpioną fotoreporterkę Kyiv Music Fest Elżę Zherebchuk, można samemu wyciągnąć własne wnioski.*



*Artystka podkreśliła, że pracuje w dwóch płaszczyznach performatywnych. Z jednej strony jej kostiumy noszone przez gości wystawy stają się „żywymi rzeźbami”, które nie przypominają skamieniałych eksponatów muzealnych. Z drugiej zaś strony gość, który nosi kostium, staje się performerem i dołącza się do współtworzenia wystawy razem z autorkami”.*

Mimo że kostium głównie wiąże się z projektowaniem, dekoracją czy teatrem, w sztuce silnie ukierunkowanej na interakcję, ma on specjalną rolę. Charakter, w jakim jest skonstruowany każdy kostium, ściśle wiąże się z poruszonym problemem. Najistotniejsza jest forma ubrania blisko ciała, która zarówno wpływa na jego ruch i wygląd, a także jest bardziej od wolnostojącej rzeźby otwarta na interakcję. Dzięki temu możliwe jest przygotowanie wydarzenia artystycznego, w którym występuje ciągła zmiana. Na wystawie *Handmade changing room*, widownia wchodziła w przestrzeń, w której znajdowały się różne elementy, a między nimi performerzy w obiektach aktywnych jako żywe rzeźby. Kiedy publiczność rozproszyła się po wystawie, po kilkunastu minutach część z nich zaczęła przejawiać bardziej śmiałą interakcję ze znajdującymi się tam przedmiotami. Swoją uwagę zwracały zarówno wprowadzone w ruch żywe rzeźby, jak i część widowni, która zamieniła się w performerów przy użyciu znajdujących się na wystawie kostiumów. W czasie trwania wydarzenia sam akt przyklejania zdjęć na ścianę miał formę performansu, a performer po wykonaniu działania mieszał się z publicznością. Tą osobą byłem ja, wykonałam na swojej wystawie jedną z wielu aktywności, po czym zmieniłam się w obserwatora i tak jak inni, wędrowałam po sali, odkrywając i nagrywając telefonem pojawiające się tam czynności. Chciałam zwrócić uwagę na konstruowanie wystawy, w której nie ma oczywistych na pierwszy rzut oka ról i funkcji, kiedy wszyscy i wszystko są w ciągłym ruchu, bezustannie się zmieniają i przenikają. „We wszechświecie panuje nieustanny ruch i działanie, które przebiegają w ciągłym procesie kosmicznym, zwanym u Chińczyków *tao*, czyli Droga. W filozofii chińskiej niemal zupełnie nie występuje pojęcie absolutnego spoczynku, całkowitej nieaktywności”<sup>27</sup>. Już wielokrotnie zwracałam uwagę na drogę, jaką przebywa dzieło w trakcie swojej egzystencji. Jest dla mnie absolutnie ważne podkreślenie procesu twórczego jako medytacji i czasu rozwoju duchowego, a następnie stwarzanie sytuacji, gdzie praca artystyczna nabiera swojego autonomicznego charakteru, jest w ciągłym procesie „nieprzerwanego przebiegu i zmian”.

(...) Główną cechą *tao* jest cykliczny charakter nieustannego ruchu; wszystkie zjawiska w przyrodzie – zachodzące zarówno w świecie fizycznym, jak i w sferze psychologicznej i społecznej – wykazują cykliczną prawidłowość<sup>28</sup>. Cała idea wiążąca się z obiektem aktywnym ma na celu odejście od zachodniego sposobu myślenia, w którym rzeźba jest stała i niezmienna, na rzecz kreowania świata inspirowanego filozofią Wschodu, która moim zdaniem jest bliższa naturze człowieka.

„Zademonstrowanie przykładu ucieleśnienia woli artystki w plastycznej, tanecznej części wystawy, było zadaniem choreografki **Olgi Kebas** i jej zespołu performerów w składzie: Ania Zur, Oksana Leuta, Sofia Yevmina, Mariia Koltunik, Yevheniia Kranina, Alona Yanovska, Tetiana Kornieieva i Olha Holoborodko. Artyści ubrani w kostiumy w statycznych pozach witali gości w dość przestronnej sali. Z biegiem czasu i rozwojem muzyki zaczęli się przemieszczać i zmieniać swoje pozycje, przebierać się w inne kostiumy. Wśród widzów tłoczyli się performerzy w neutralnych body, którzy później również przyłączyli się do wypróbowania na sobie „zasad”. Ich wspólna improwizacja stopniowo objęła całą salę, po obu stronach której gromadzili się wstydliwi widzowie. Ich spokój od czasu do czasu zakłócały jeszcze ruchy performerów, którzy bezskutecznie starali się zachęcić tę część publiczności do współtworzenia i stworzenia poczucia immersyjności. Inna, bardziej progresywna i doświadczona w tego typu wydarzeniach publiczność miała wewnętrzną i zewnętrzną swobodę poruszania się po sali, a pod koniec akcji niektórzy próbowali swoich sił nawet jako performerzy i wprowadzili element interaktywny, wpisany w ideę wystawy. Powszechne są różne reakcje na takiego typu wydarzenia. Zwiedzający tradycyjnie podzieleni są na publiczność domyślającą się „z czym to się je”, osoby, które chcą to zrozumieć, a także tych, którzy w zasadzie próbują uzmysłwić sobie cel swojego pobytu na wystawie i trafili tam przypadkowo. Widzów można było również podzielić ze względu na wiek, z których większość stanowiły osoby młode i w średnim wieku (w przybliżeniu w przedziale 21-45 lat), jedynymi wyjątkami było starsze małżeństwo i postępową mamę z na oko 10-letnim dzieckiem (osobiście zawsze podziwiam takich nowoczesnych rodziców!). Powierzchnie informacje o widowni można było otrzymać także dzięki wyglądowi zewnętrznemu, własnym ubraniom gości – od strojów codziennych, biznesowych, po ekstrawagancki, ultranowoczesny look. Jednak wszystkich widzów performansu połączyła chęć zrozumienia idei i przesłania uczestników projektu”.



## g. Dźwięk

„Kostiumy zachwycały oryginalnym, jaskrawym wyglądem, nienaturalne plastyczne ruchy w takich ubraniach jednoznacznie oddawały problematykę wystawy, ale byłby tylko akcjonizm, gdyby nie jeszcze bardziej ekscytująca muzyka, która stanowiła nieodzowny element Handmade changing room. Kompozytorka i projektantka dźwięku **Tetiana Khoroshun** posiada doświadczenie w akompaniamencie muzycznym dla wystaw interaktywnych (w szczególności „Porynaiuchy v / Polyshaiuchy Utopiiu” [tłum. „Zanurzając się w / Zostawiając Utopię”] w budynku Przemysłu Państwowego w Charkowie), a nawet w tworzeniu interaktywnej instalacji dźwiękowej „VERBOVA”, której współautorką jest Yana Shliabanska (która, nawiasem mówiąc, pomogła przy udźwiękowieniu wystawy 2 października). W osobistym dialogu Tetiana opowiedziała o tym, jak ważna jest „umiejętność zachowania równowagi [w połączeniu muzyki i innych rodzajów sztuki - YS], ponieważ to wciąż nie jest tylko Twoje własne dzieło. W sytuacjach, w których ludzie są zaangażowani i potrzebują się w pewnym stopniu odprężyć, dźwięk bardzo temu sprzyja, bezpośrednio pobudza wyobraźnię. Muzyka, dzięki swoim praprawnym właściwościom, wprowadza w pewien medytacyjny, transowy stan. To Twoja podświadomość i możesz się z nią skontaktować. Kiedy zdarza się coś takiego, ma to niesamowity wpływ na światopogląd, czasem nawet tworzy nowy. Dlatego dla mnie sztuka dźwięków jest jedną z najbardziej immersyjnych”. Naprawdę dyskretny elektroakustyczny akompaniament muzyczny wystawy dotykał najskrytszych neuronów zmysłów. Za materiał do jego powstania posłużyły odnalezione i nagrane przez kompozytorkę konkretne i zsyntetyzowane dźwięki, zapis których składa się na wielogigabajtową bibliotekę i stanowi zagrożenie dla zagospodarowania mieszkania realizatorki dźwięku. 50-minutowy utwór stopniowo przyciągał uwagę ludzi, poczynawszy od ledwie słyszalnego szelestu, szumów wewnątrzmacicznych, zgrzytania i szeptu dochodzącego z echa, po bardziej wyraźne uderzenia, grzmoty, dźwięki bicia, szum autostrady, a nawet odgłosy słonia. I nie, to wcale nie był quiz. Niezwykły zestaw źródeł dźwięku nie przeszkadzał, a tworzył dźwięk bardzo organiczny. Całościowy akompaniament dźwiękowy, ze względu na dość cichą, ledwo zauważalną dla słuchaczy dynamikę, stworzył muzyczny kontekst, prowadził ich wewnętrzny stan emocjonalny poprzez czujność, strach, napięcie, aż do uspokojenia i zrelaksowania się. Ciche zwieńczenie fortepianowego solo z niesamowitymi pomrukami „ma-ma” na tle szelestu różnych dźwięków z rzadkimi kamertonowymi uderzeniami zbiegło się z ledwie zauważalnymi ruchami zmęczonych „zasadami” performerów na podłodze i ostentacyjnie nieświadomym i niedorzecznym kolorem ust modelki na tle światła projektora”.



Z rozmysłem podpunkt *g*. *Dźwięk* został umieszczony w punkcie *h*.  $(a + b + c + d + e + f + g) > 1.3$  ponieważ ważne było dla mnie przedstawienie rozdziału dotyczącego dźwięku razem z artykułem o *Handmade changing room*, aby wzbogacić moją perspektywę o komentarz osób profesjonalnie zajmujących się muzyką: Tetiana Khoroshun jest kompozytorką, a Yelyzaveta Sirenko dziennikarką muzyczną. Od 2014 r. współpracuję z kompozytorami na różnych płaszczyznach: mogła być to zarówno instalacja dźwiękowa do wystawy, muzyka na żywo w czasie spektaklu, mój performans w czasie koncertu muzyki klasycznej. I choć akompaniament w teatrze czy w wideo jest całkiem zrozumiały, mogą pojawić się wątpliwości, po co rzeźbie utwór muzyczny? Często nawet współczesny taniec rezygnuje z jakiegokolwiek muzyki!

Obiekty, których głównym budulcem jest tkanina, są prawie bezdźwięczne. „Nie da się na nich grać”, jak powiedział wybitny performer i kompozytor pochodzenia francuskiego *Antez*. Zatem, czy odpowiednim zabiegiem jest przypisywanie dźwięku czemuś, co go prawie w ogóle nie wytwarza? Nie mam słuchu i talentu muzycznego. Melodia nie wypływa z mojego wnętrza w sposób dosłowny, a kulawy rytm zachowuję dla siebie. Ale otacza mnie głośnie i różnorodna w swojej dźwiękowej ekspresji rzeczywistość. Moje obiekty nie są od niej oderwane, mają przypisane z zewnątrz płynące brzmienie, które wprowadza odbiorcę w pewien nastrój, nadaje mu rytm działania i reakcji. Może trochę nim manipulować, zachęcać lub odpychać. Nie musi być przyjemna. Różne odgłosy budują w wyobraźni najrozmaitsze skojarzenia, mogą przypominać bit wytwarzany przez zmywarkę naczyń połączony z odgłosem mlaskania, lub zapętłona w stylu techno melodia harmonijki. Poza tym w takim wielodźwiękowym środowisku pojawienie się ciszy nabiera dodatkowego wyrazu. Cisza może stać się dużo „głośniejsza” i bardziej nachalna od 15-minutowej solówki gitarowej. Wszystko są to subiektywne doznania, istotne z punktu widzenia Czujących Struktur jako całości.



*„To właśnie muzyka, jej charakter i wibracje stały się regulatorem ludzkich uczuć w Handmade changing room. Jednak dla kompletności i siły uświadomienia sobie przez publiczność problematyki wystawy potrzebne są także podstawy materialne w postaci kostiumów, które stanowią odrębną formę sztuki. Z kolei plastyczność performerów powinna pomagać człowiekowi wyzwolić własny potencjał twórczy do wykazania się charyzmą, wolnością twórczą na wystawie i swobodą działania poza nią, pomimo pewnych formalnych purytańskich norm społecznych. Czyli synteza dizajnu, plastyczności i muzyki we współtworzeniu artystek Patrycji Piwosz, Olgi Kebas i Tetiany Khoroshun w instalacji poruszyła palący problem wolności człowieka, a także jego siły woli do przewyciężenia presji standardów społecznych. „W poszukiwaniu najbardziej adekwatnego języka poznawczego, jakim jest zmysłowe postrzeganie sztuki, Handmade changing room zachęca widza do udziału w interakcji” (czytamy w manifeście), tworząc immersyjno-interaktywną przestrzeń dla odbiorcy i współtwórcy sztuki”<sup>29</sup>.*

*Tekst: Yelyzaveta Sirenko*

*Przetłumaczyła: Magdalena Zabagło*

<sup>29</sup> Y. Sirenko, *Immersyjno-interaktywna wystawa Handmade changing room*, [https://moderato.in.ua/events/imersivno-interaktivna-vistavka-handmade-changing-room-ni-zamshilim-muzeynim-eksponatam.html?fbclid=IwAR3QjPWUOq48I06itLXv47jfwP0gSfMIZwueCnZPz8\\_wZk3WNBGeZGkk7wU](https://moderato.in.ua/events/imersivno-interaktivna-vistavka-handmade-changing-room-ni-zamshilim-muzeynim-eksponatam.html?fbclid=IwAR3QjPWUOq48I06itLXv47jfwP0gSfMIZwueCnZPz8_wZk3WNBGeZGkk7wU) (dostęp 3.01.2021).

Znajdujące się w jednej przestrzeni wielorakie elementy, dziedziny sztuki i aktywności, nie powinny być rozpatrywane jako oddzielne „cegiełki”, które wpływają na budowanie wydarzenia, tylko jako sieć zachodzących w niej zróżnicowanych zależności. Jak wyraził to Heisenberg, „świat jest niczym skomplikowana tkanka zdarzeń, w której powiązania różnego rodzaju zmieniają się, nakładają na siebie lub łączą, określając tym samym strukturę całości”<sup>30</sup>.

„...istnieją różne sfery odczuć. Jedna – obejmująca wszystko, co człowiek widzi, słyszy. Druga – intuicyjna, odczuwana, domniemana. Ta druga przestrzeń szelestów, szmerów, kroków itp. daje często szersze możliwości kontaktu poprzez uruchomienie wyobraźni widza”<sup>31</sup>. Poza inspirowaniem odbiorcy, istotne jest dla mnie zachęcenie go do działania, kontaktu z dziełem, współtworzenie wydarzenia. Rozbudzenie w nim zaniedbanych, stłumionych potrzeb wyrażania się poprzez działanie: gest, ruch, reakcję, interakcję. Przekraczanie naszych przyzwyczajzeń, wewnętrznych barier i wygodnej bierności, może być właśnie jednym z ważniejszych celów sztuki. Alternatywny polski zespół Pidżama Porno w piosence *Outsider* śpiewał „Artyści poszukują swojego ja”. Myślę, że obecnie twórcy rozumieją bardzo dobrze potrzeby współczesnego człowieka, który dzięki kontaktowi ze sztuką ma możliwość poszukiwania i zrozumienia samego siebie.



<sup>30</sup> Fritjof Capra, *Punkt zwrotny: nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1987 s. 117.

<sup>31</sup> J. Berdyszak, E. Olinkiewicz, op. cit. s. 53.

# 2.

## Zasady działania

### /Instrukcja

#### 2.1 Regulamin

Myśląc o wystawach interaktywnych, trzeba pamiętać, że są one jak żywe organizmy. Aby zachować równowagę między artystycznym bytem dzieła a wolnością w doświadczaniu widza, należy wyznaczyć jasne reguły. Powszechnie wiadomo, że pomiędzy wolnością a terrorem jest bardzo cienka granica. Wbrew pozorom, przygotowanie tego typu instrukcji nie ogranicza możliwości partycypacyjnych odbiorcy, a wręcz przeciwnie, ten znając wachlarz możliwych zachowań, może pełniej brać udział w wystawie.

Opracowanie reguł kierowanych do widza lub performerów odgrywa istotną rolę w projektowaniu przestrzeni lub sytuacji, w której pozwalamy na pojawienie się działań ponadnormatywnych, wychodzących poza ogólne ustalenia lub przyzwyczajenia. Wprowadzenie określonych norm jest generalnie bardzo pomocne w każdej zaplanowanej aktywności, która łączy się z zaangażowaniem człowieka. Vanessa Beecroft zauważyła, że w jej pierwszych żywych instalacjach brak wystarczająco jasno sprecyzowanych reguł zachowań skutkowało chaosem, a całe przedsięwzięcie traciło na wartości. Dlatego artystka zaczęła układać instrukcje zarówno dla zaangażowanych w projekt osób, jak i dla odwiedzających. Główne zasady dla performerek: 1. Nie rozmawiaj; 2. Nie graj, nie udawaj; 3. Nie poruszaj się zbyt gwałtownie; 4. Zachowuj się tak, jakbyś była sama; 5. Nie staraj się wyglądać sexy; 6. Utrzymuj dystans; 7. Utrzymuj swoją pozycję do momentu, aż będziesz zmęczona, wtedy możesz usiąść. Beecroft stara się wyważyć liczbę narzucanych

zasad, wymaga tylko tyle, ile potrzebne jest do utrzymania odpowiedniej formy widowiska. Lubi utrzymywać w modelkach uczucie dezorientacji. Uważa, że ich zmieszanie jest ważnym elementem całości, ponieważ oddala widza od postrzegania dziewczyn pod kątem ich osobowości. W czasie wystawy VB 55, która miała miejsce w Nowej Galerii Narodowej w Berlinie (Neue Nationalgalerie) w 2005 r., każdy widz otrzymywał wytyczne odnośnie do prawidłowego oraz niepożądanego zachowania w czasie performansu. Dla Beecroft ważne jest, żeby widz przychodząc na wydarzenie ubrany był elegancko, ponieważ jest to okazanie szacunku performerkom, które są nagie i w stanie napięcia. Na liście zasad można było znaleźć również wytyczne: \*Proszę zachowuj się przyzwoicie, \*nie rób zdjęć, \*bądź świadomy, że tobie będą robione zdjęcia, \*zachowaj ciszę, \*utrzymuj odległość do modelek...

Zupełnie innego rodzaju instrukcji użył Wolf Kahlen w jednej ze swoich wystaw. Przestrzeń galerijna składała się z punktów zapachowych ukrytych pod białą ścianą. Instrukcję artysta zastąpił psem, a alternatywą regulaminu było wydrukowane na zaproszeniu hasło KONIECZNIE PRZYJDZ ZE SWOIM PSEM. Niewypełnienie tego jedynego warunku dyskwalifikowało odbiorcę w procesie uczestnictwa w wystawie, gdyż to właśnie wspomniany czworonóg był tym najważniejszym przewodnikiem, który oprowadzał po wystawie.

W 2018 r. w Muzeum Narodowym w Poznaniu przeprowadziłam zajęcia dydaktyczne dla studentów Pracowni Sztuki Performance. Studenci w ramach zadania mieli wykonać performans w stosunku do wybranego dzieła lub w odniesieniu do charakteru instytucji. Chciałabym zwrócić uwagę, że z mojej strony nie było konieczne przedstawienie regulaminu Muzeum Narodowego oraz pouczenie studentów jak należy zachowywać się w muzeum. Założyłam, że student zna zasady kulturalnego przebywania w uporządkowanej przestrzeni. Świadomość wielu reguł i ograniczeń nie przeszkodziła jednak w powstaniu wartościowych i zaskakujących działań, które już same w sobie, odchodziły od przyjętych zachowań w tego typu instytucjach. Można więc powiedzieć, że *Lekcja muzealna* była doświadczeniem, w którym pojawiły się aktywności badające granice możliwych zachowań w rygorystycznie traktowanym i kontrolowanym miejscu.

W czasie pandemii Covid-19 w 2020 r. teatry, które zostały zmuszone do przedstawień w przestrzeni wirtualnej stosowały przeróżne sposoby, aby zaangażować widza w swoim wydarzeniu. Ciekawym przykładem był wznowiony spektakl *Ambasada 2.0*. Teatru Usta Usta Republika. Uczestnik, aby wziąć udział w produkcji internetowej, musiał spełnić wiele stawianych mu wymagań: wypełnić skrupulatnie formularz zawierający kilka mniej i bardziej prywatnych pytań, odesłać na podany adres mailowy czekając na kolejne wskazówki. Obowiązkiem było posiadanie odpowiedniego programu i włączonej kamery. W cenie jednego biletu w wydarzeniu mogła brać udział tylko jedna osoba. Uczestnik, aby otrzymać azyl, musiał przejść przez wiele pokoi (na platformie Zoom), był przepytany przez „pracowników ambasady”, miał prawo wyboru, ale też za udzielenie niesatysfakcjonującej odpowiedzi bądź niespełnienie powyższych wymagań, mógł zostać usunięty ze spotkania. *Ambasada 2.0* to najbardziej znany mi interaktywny spektakl-eksperyment, który wymagał od odbiorcy pełnego zaangażowania i podporządkowania regułom panującym w tejże ambasadzie.

Warto tutaj zwrócić uwagę na kody kulturowe, które porządkują nasze zachowania. Bilet do teatru czy kina zawiera kod liczbowy rzędu i miejsca, który pozwala na wytyczenie właściwej drogi

do spersonalizowanego celu TO MOJE MIEJSCE, błąd powoduje kolizję z innym uczestnikiem zdarzenia.

W kinach mamy wyznaczony „tor” przemieszczania się: jednymi drzwiami wchodzimy, drugimi wychodzimy, a do opery staramy się ubrać raczej elegancko, ulegając niepisanej tradycji. Trzeba wspomnieć o wyjątkowej sytuacji jaka pojawiła się w 2020 r. w czasie pandemii Covid-19. Na instytucje zostały nałożone kolejne wytyczne związane z reżimem sanitarnym, co wiązało się ze zgodą widza na podporządkowanie się nowym obowiązkom; wypełnienie formularza osobowościowego, podanie swoich danych i kontaktu. Warunkiem uczestnictwa w wydarzeniu było wykonanie wszystkich rytuałów: dezynfekcja rąk, zachowanie odstępu i bezwzględna konieczność przebywania w maseczce.

Jak może rozwinąć się ta sytuacja? Czy już zawsze wyjście do opery będzie wiązało się z dbałością o wybór eleganckiej maseczki do stroju? Czy interaktywność sztuki współczesnej będzie możliwa tylko przy użyciu prywatnego smartfonu? A może podstawowym warunkiem angażowania się w wydarzenia artystyczne będzie ciągłe podłączenie do Internetu? Czy brak telefonu lub jego przestarzała wersja może wykluczyć nas z życia kulturalnego i społecznego? Wszystko wskazuje na to, że od roku 2020 kulturalne spędzanie czasu wiązać się będzie z długą listą reguł.

*Grzybnia niebieska*, obiekty ceramiczne,  
lustro, wąż ledowy, plastelina,  
BWA Olsztyn, 2019,  
fot. K. Zdanowicz



## 2.2 QR kody

Kody QR (z ang. QR Code czyli *Quick Response Code*) to kody kreskowe pozwalające na zapisanie dużej ilości danych. Aby odczytać informację zawartą w QR kodzie, należy mieć urządzenie mobilne oraz podłączenie do Internetu. Jest to współcześnie popularny środek pozyskiwania informacji za pomocą małego znaku graficznego.

Obecnie nikogo już nie zaskakuje wykorzystywanie QR kodów na wystawach jak na przykład w *Bezwzględne cechy podobieństwa* Izabelli Gustowskiej w Centrum Kultury Zamek w Poznaniu w 2020 r. Jednak moim zdaniem kwintesencją zastosowania QR kodów jest wykorzystanie ich w przestrzeni publicznej. Niektóre państwa lub regiony wprowadziły fotokody na przystankach autobusowych, całkowicie rezygnując z drukowanych tabel odjazdów/przyjazdów. Coraz więcej restauracji umieszcza je na stolikach (zwłaszcza tych zewnętrznych), aby każdy klient miał bezpośredni i natychmiastowy dostęp do karty dań. Wędrując po niemieckim mieście Münster w czasie Skulptur Projekte 2017 (wystawa rzeźb w przestrzeni publicznej), można było oglądać najróżniejsze wideo, słuchać muzyki lub sprawdzić aktualne wydarzenia bezpośrednio w swoim smartfonie. Wystarczyło tylko w topografii miasta odnaleźć ten mały i pojemny znak graficzny, który daje tak dużą swobodę ekspozycji. Są one ekonomiczne i ekologiczne, nie wymagają montażu drogich sprzętów jak telewizory czy monitory, redukują duże ilości wydruków i umożliwiają szybkie aktualizowanie danych.

Mój projekt pt. *Sztuczne Natury*, przygotowany został w czasie pandemii Covid-19 w 2020 r., i jak wiele w tym czasie działań artystycznych, miał miejsce w rzeczywistości wirtualnej. Wykorzystując typowe internetowe narzędzia, mogłam pozwolić sobie na łączenie rzeźby z tekstem, pozostawiając miejsce na interakcję, czyli komentarze internautów. Przeniesienie tego pomysłu do realnej rzeczywistości w formie wystawy, przy zachowaniu wszystkich koniecznych środków bezpieczeństwa, wymagało skonstruowania wystawy w trochę inny niż dotychczas sposób. Obiekty zostały wyeksponowane

w witrynie okna Inkubator Kultury Pireus w sierpniu 2020 r. wraz z umieszczonymi obok QR kodami. Każdy „okaz” miał znak, który kierował widza do konkretnej definicji. Ponieważ istotą tego projektu nie były rzeźby same w sobie, ale łączenie ich z fragmentami tekstów z książki Roberta Hofrichtera *Tajemnicze życie grzybów*, wzbogacone błyskotliwymi komentarzami gości bloga. Te wszystkie elementy nadawały wydarzeniu charakter artystyczno-edukacyjny, który uczył, bawił oraz inspirował, wychodząc poza czysto estetyczną wystawę w oknie galerii. Przypadkowy przechodzień bądź zainteresowany wydarzeniem widz, miał całodobowy dostęp zarówno do oglądania rzeźb, jak i zagłębienia się w ich historię, dzięki umieszczonym QR kodom. Widz mógł więc przychodzić i odchodzić, a nawet wracać wielokrotnie, w wygodnym dla niego momencie i towarzystwie. *Sztuczne Natury* to przykład na to, jak te pojemne fotokody umożliwiają w sposób łatwy, ekonomiczny i estetyczny dzielenie się różnymi informacjami. W przestrzeni miejskiej jest to również ciekawy aspekt odbioru dzieła sztuki.

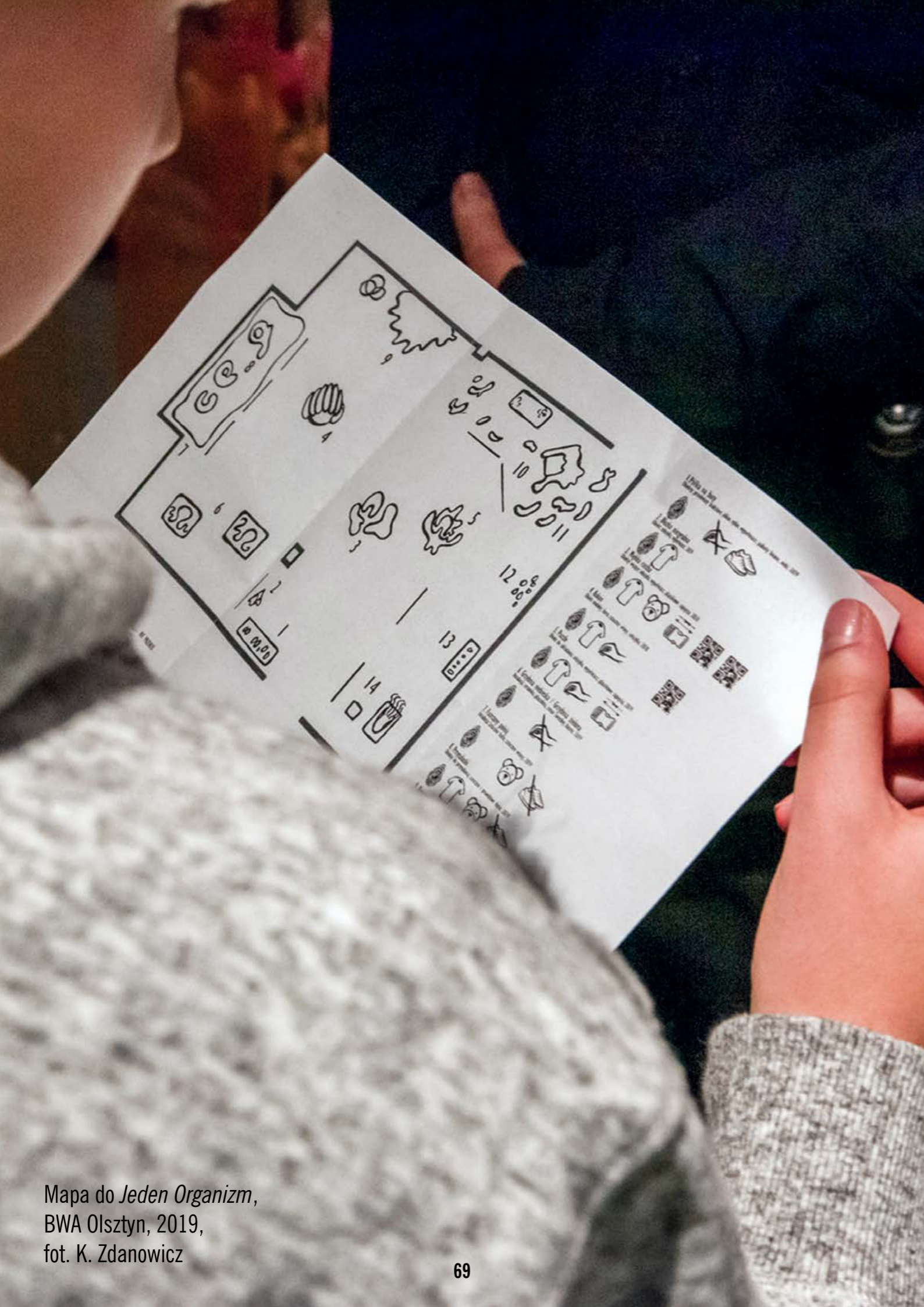
„*Abstinenzzeitung*» (Gazeta abstynencyjna) to niezwykle interesujący projekt artystyczny, który powstał w Berlinie w listopadzie 2020 r. w odpowiedzi na decyzję dotyczącą całkowitego zakazu organizowania wydarzeń kulturalnych. Berlin uznawany za stolicę sztuki Europy, zamieszkiwany jest przez olbrzymią liczbę artystów z całego świata. Trudna sytuacja związana z kwarantanną dotknęła miasto nadzwyczaj mocno, zabierając zarówno możliwość pracy, jak i kontaktu z kulturą wyższą. Grupa artystów postanowiła potraktować tę sytuację jako szansę na stworzenie takiej formy komunikacji, która będzie dostępna i legalna w czasie izolacji, aby przynieść duchowe wsparcie jego mieszkańcom. Przygotowany przez nich cykl plakatów można było znaleźć w witrynach zamkniętych instytucji kulturalnych. Każdy zawierał QR kod, prowadzący do kilkuminutowych nagrań; audioportretów reprezentantów różnych twórczych dziedzin, którzy mieszkają w Berlinie. Autorzy projektu nie narzucali filtra słuszności wypowiedzi swoich gości, starali się stworzyć polifonię postaw oraz idei. W swoim manifestie napisali, że zależało im na wykreowaniu „miejsc spotkań”, wymianie doświadczeń i dzieleniem się swoimi przemyśleniami na temat pracy artystycznej, osobistych doświadczeń czy przemyśleń związanych z obecną sytuacją. Aby odnaleźć plakaty z QR kodami, można było

posłużyć się stroną internetową lub Instagramem, gdzie znajdowały się wskazówki z zaznaczonymi lokalizacjami. Artysty przygotowując *Abstinenzzeitung* zainspirowali się formą festiwalu muzycznego *Sound Circuits 2020: Berlin*, który miał miejsce w październiku 2020 r. Ze względu na odgórną decyzję zakazującą publicznych koncertów, festiwal ten przyjął zupełnie nową formę. Organizatorzy wraz z zaproszonymi artystami stworzyli wirtualną sieć utworów dźwiękowych. Tematem wydarzenia było zaprojektowanie surrealistycznej muzycznej podróży po dzielnicach Berlina. Artysty interpretowali miasto w połączeniu do swoich aktualnych odczuć, nawiązywali do strachu, wolności, zdrowia czy samotności. Turysta kulturalny odnajdywał QR kody dzięki mapie w telefonie (konstrukcja podobna jak w aplikacji rowerów czy hulajnóg miejskich). Przenosiły go one do różnorodnych muzycznie interpretacji, ale również zawierały informacje o twórcach oraz ich inspiracjach. Taka konstrukcja festiwalu muzycznego nie zastąpi koncertów na żywo, ale może być alternatywną propozycją w czasach, kiedy wydarzenia kulturalne są ograniczone w życiu publicznym. Jest to interesująca idea odkrywania miasta poprzez dźwięk.

2020 rok nie był najszcześniejszym okresem dla czynnego udziału w kulturze. Ministerialne i miejskie dotacje zachęcały artystów do przeniesienia swojej twórczości do Internetu, co poskutkowało powodzią niemożliwych do obejrzenia danych. Tym bardziej doceniam poszukiwania artystów różnego rodzaju form ekspozycji. Zwłaszcza takich, które mobilizują ludzi do pozostania chociaż w jakiejś części w kontakcie ze światem zewnętrznym. Mimo że często spotykam się z niechęcią związaną z powtarzaniem idei QR kodów w różnych artystycznych przedsięwzięciach, to doceniam ich siłę wyrazu w przestrzeni miejskiej. Nadają one charakter gry, rozpalają wspomnienia i romantyczną potrzebę odkrywania skarbów.



*Sztuczne Natury*, Inkubator Kultury Pireus,  
Poznań, 2020,  
tekstylnia i obiekty z recyklingu, QR kody,  
fot. P. Sołoducha



## 2.3 Mapa

Postępowanie się mapą w urządzeniu mobilnym jest już stałym elementem w naszym codziennym życiu. Dzięki niej znajdujemy drogę do celu, sprawdzamy zatóczenie ulic, przebudowę dróg, numer i godziny odjazdu komunikacji publicznej. Posiadając odpowiednie aplikacje, mamy dostęp do lokalizacji wszelkich jedno- lub dwuśladowych wehikułów na wynajem. Dzięki mapie szybko wyszukamy interesujące nas miejsce, lokal, instytucję wraz ze wszystkimi związanymi z nią ważnymi informacjami. Mapy są niezwykle praktyczne, zwłaszcza dla zabieganych mieszkańców dużych miast. Ich zaletą jest szybka aktualizacja oraz interaktywność. Okazały się również niezwykle pomocnym narzędziem w projektowaniu wydarzeń artystycznych, których akcja rozsypana jest w strukturze miasta.

Dostrzegam niezwykle możliwości w wykorzystywaniu map, zarówno tych w Internecie, jak i tych, w formie drukowanej, do oprowadzania uczestnika po wydarzeniach interaktywnych. Odchodziłabym jednak od ich dostownego wyglądu, na rzecz spersonalizowanej estetyki odpowiadającej tematowi wydarzenia. Konstruowanie wizualnego szyfru jest artystycznym zabiegiem samym w sobie i wydaje się dużo bardziej atrakcyjne od rzeki słów i punktów, jakie występują zazwyczaj w regulaminach, których i tak często nie mamy ochoty czytać.

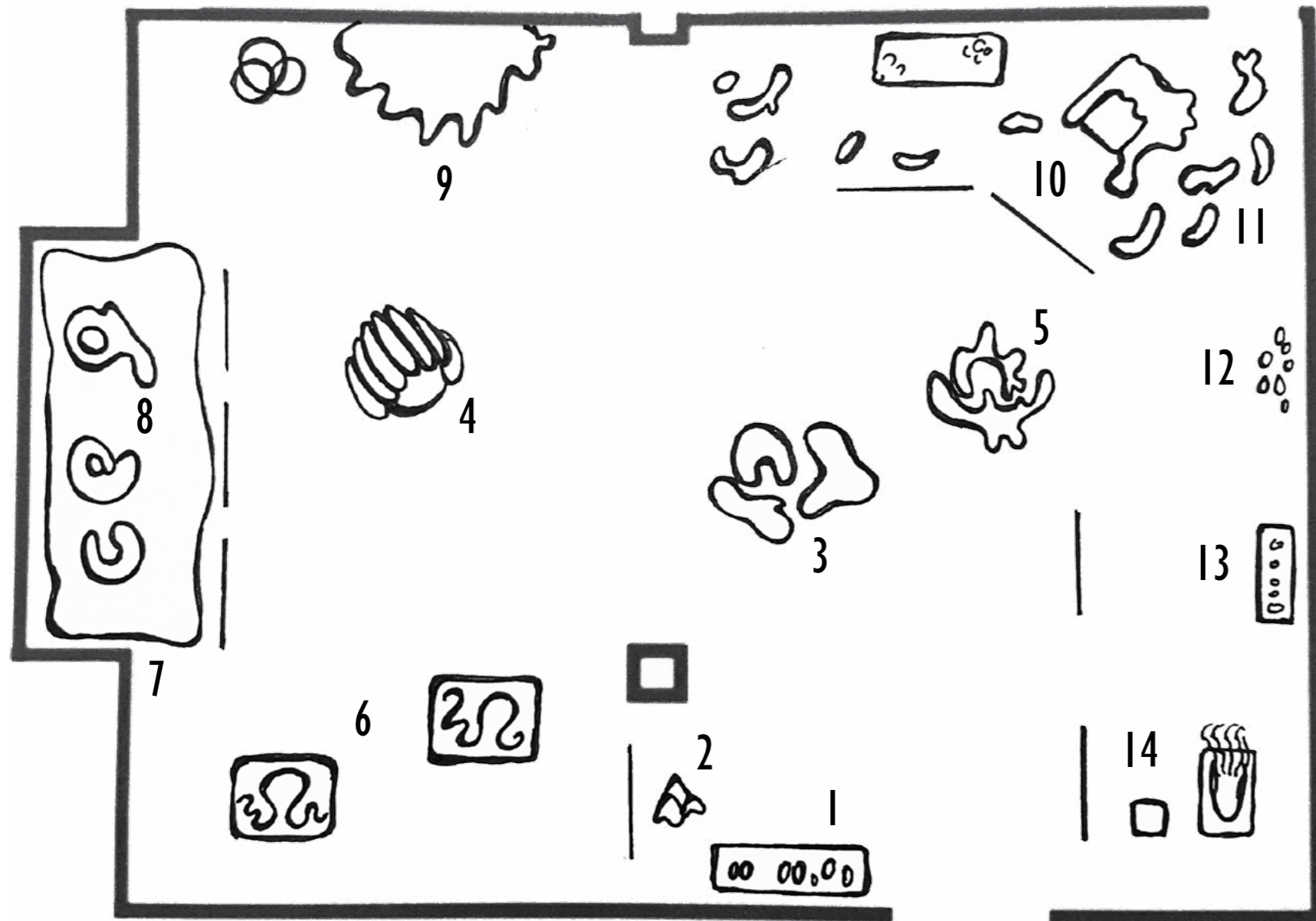
Projektowanie wystaw o charakterze interaktywnym pociąga za sobą wiele przygotowań ze strony artysty, tak aby zarówno goszcząca instytucja, jak i widzowie, czuli się bezpiecznie i komfortowo. Dlatego alternatywą dla przydługich regulaminów może być przygotowanie dużo ciekawszych wizualnie map. Całkiem oczywiste jest, że powinny być one skonstruowane pod konkretną przestrzeń, uwzględniając indywidualny charakter wystawy. W Galerii BWA w Olsztynie przygotowałam papierową mapę przestrzeni galerijnej z rysunkami elementów ekspozycji wraz z piktogramami odpowiadającymi za możliwości interakcji. Znaki zaprojektowane były intuicyjnie, aby z łatwością rozpoznawać kolejne działania, piktogramy

zaś krótko i jasno opisane: „dotknij / przymierz / przenoś / przytul / dopasuj” ...


Warto również zadbać, aby styl intuicyjnego znaku graficznego był przyjazny i zrozumiały dla odpowiedniej grupy odbiorców: na przykład dla najmłodszych, którzy jeszcze nie potrafią czytać, i dla seniorów – lepiej zamiast maleńkiego tekstu użyć wyraźnego symbolu.

Celem stworzenia takiej mapy było oczywiście zachęcenie odbiorcy do podjęcia gry. Oznaczało to przyzwolenie na interakcje z obiektami, czyli na pojawienie się aktywności niestandardowych, uznawanych za niewłaściwe w galerijnej przestrzeni.

Słowa zamienione w piktogramy, a tekst w mapę ma bardziej elastyczny charakter i pozostawia większy margines swobodnych działań, co jest oczywiście zaletą, jednak może również oznaczać niekontrolowane zachowania. Czytanie mapy i przekładanie jej informacji „w terenie” nie musi wiązać się z respektowaniem wszystkich poleceń. Mapa staje się odrębną pracą niekoniecznie związaną z wystawą. Jeżeli jest powiedziane, że na wystawie można dotykać niektórych obiektów, większość odwiedzających dotyka wszystkich, nawet tych opisanych inaczej. Spontaniczność gości szybko może stać się opresyjna, a ekspozycja zostaje zamieniona w plac zabaw. Nie jest to upragniony efekt. Preferuję kontrolowaną wolność w sensorycznym doświadczaniu dzieł sztuki. Większe skupienie po stronie odbiorcy ułatwi mu zrozumienie i odnalezienie sensu wystawy, w przeciwieństwie do jej mechanicznego traktowania.



**LEGENDA**

-  DOTKNIJ
-  PRZYMIERZ
-  ZESKANUJ QR CODE
-  DOPASUJ SIĘ DO OBIEKTU
-  MOŻESZ PRZENOŚĆ
-  NIE PRZENOŚ
-  ZAPINAJ / ROZPINAJ
-  USIĄDŹ
-  PRZYTUL
-  ZDEJMIJ BUTY PRZED WEJŚCIEM
-  TU MOŻESZ ZOSTAWIĆ BUTY

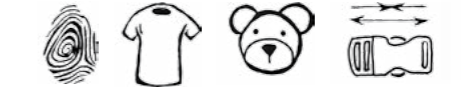
1. Półka na buty  
 Obiekty; przedmioty znalezione, silikon, nylon, wypełniacz, pakuły lniane, nitki; 2019



2. Bluzka niezgrabna  
 Obiekt; tekstylia, wypełniacz; 2019



3. Miękka rzeźba  
 Obiekty wiszące; tekstylia, wypełniacz, plastikowe zapięcia; 2018



4. Kokon  
 Obiekt mobilny; futro, sztuczne włosy, tekstylia; 2018



5. Puzzle  
 Obiekt do układania; tekstylia, wypełniacz, plastikowe zapięcia; 2019



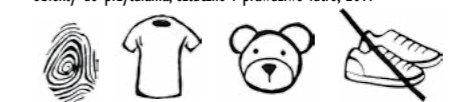
6. Grzybnia niebieska / Grzybnia zielona  
 Instalacja; ceramika, plastelina, sznur świetlny, lustro; 2019



7. Futrzany pokój  
 Instalacja; Sztuczne futro, sztuczne włosy; 2019



8. Przytulaski  
 Obiekty do przytulania; sztuczne i prawdziwe futro; 2019



9. Kwietnik  
 Instalacja; ceramika, stojak metalowy, futro, obiekty znalezione; 2018



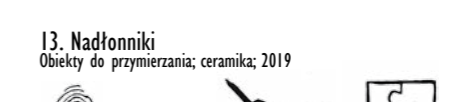
10. Fotel  
 Obiekt do siedzenia; przedmiot znaleziony, tekstylia, nitki, wypełniacz; 2018



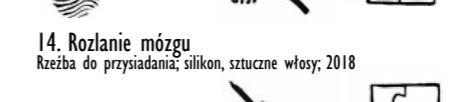
11. Kluzaki  
 Obiekty mobilne; tekstylia, wypełniacz; 2013



12. Choroby skórne  
 Obiekty; silikon; 2019



13. Nadłonniki  
 Obiekty do przymierzania; ceramika; 2019



14. Rozlanie mózgu  
 Rzeźba do przysiadania; silikon, sztuczne włosy; 2018



Mapa do *Jeden Organizm*,  
 BWA Olsztyn, 2019,  
 fot. K. Zdanowicz



## Część II

# Czujące Struktury.

## Podróż autopojezy



1. Ściągnij darmową aplikację *Artivive*  
(dostępna jest w *Sklepie Play* lub *App Store*)
2. Podłącz słuchawki do swojego smartfonu
3. Otwórz aplikację, najedź na zdjęcie

Budowanie Czujących Struktur odbywa się na płaszczyźnie zabiegów formalnych oraz intelektualnych. To znaczy, że forma jest istotna ze względu na zawierającą w sobie ideę. Artystyczne decyzje staną się bardziej zrozumiałe, kiedy nawiążą do źródeł swoich zainteresowań.

Warto zacząć od już wcześniej wspomnianego Kartezjusza. Jego niezwykle popularna metoda redukcjonizmu w nauce wciąż silnie oddziałuje na nasze myślenie. Jest to pogląd przedstawiający organizmy żywe jako dobrze działające maszyny. W kontrze do filozofii mechanistycznej jest nowoczesny światopogląd traktujący świat jako jeden organizm.

Przyglądając się temu, jak działa maszyna, można wymienić, że jest ona uzależniona od swojej konstrukcji, za to struktura organizmu jest związana z zachodzącymi w nim procesami. Mechanizmy opierają się na montażu poszczególnych elementów, „organizmy natomiast wykazują wysoki stopień zmienności i plastyczności”<sup>32</sup>, dzięki którym organizmy mogą przystosowywać się do nowych okoliczności. Maszyny działają według linearnych łańcuchów przyczyn i skutków. Na przykład podejście mechanistyczne w medycynie opiera się na naprawie jednego „zepsutego” elementu, przy lekceważeniu całego organizmu i zachodzących w nim procesów. Według myśli kartezjańskiej każde złożone zagadnienie można rozwiązać przez sprowadzenie go do części składowych. Wracając do *cogito ergo sum* – filozof twierdził, że „nic, co mieści się w pojęciu ciała, nie należy do ducha; i nic, co należy do ducha, nie mieści się w pojęciu ciała”<sup>33</sup>. Skutki dualizmu zauważamy w sposobie leczenia dolegliwości fizycznych, przy bagatelizowaniu poważnych psychologicznych aspektów choroby, jak i omijaniu przez psychoterapeutów zagadnień związanych z zajmowaniem się również ciałem pacjenta. Fritjof Capra w swojej książce *Tao fizyki* opisał to w taki sposób: „Środowisko naturalne traktuje się, jak gdyby składało się z odrębnych części, wykorzystywanych przez różne grupy interesu. Taki pofragmentowany obraz przenoszony jest dalej na społeczeństwo, które podzielone jest z kolei na narodowości, rasy, religijne i polityczne ugrupowania. Przekonanie, że

wszystkie te fragmenty – w nas, w naszym środowisku i społeczeństwie – są istotnie od siebie odrębne, można uznać za główny powód obecnej serii kryzysów społecznych, ekologicznych i kulturowych. To przekonanie wyeliminowało nas z przyrody i oddzieliło od bliskich nam ludzi. Rezultatem jest skrajnie niesprawiedliwa dystrybucja bogactw naturalnych, powodująca polityczny i ekonomiczny nieład, wciąż rosnącą, zarówno spontaniczną, jak i zorganizowaną falę przemocy oraz niebezpieczne zatrucie środowiska, w którym życie staje się często fizycznie i psychicznie niezdrowe”<sup>34</sup>.

Teoria kwantów pokazuje wzajemne połączenie wszystkich elementów wszechświata. „Odrębne cząstki materialne są abstrakcjami, a ich własności można określić i obserwować jedynie poprzez ich wzajemne oddziaływanie z innymi systemami”<sup>35</sup>. Odkryciem nowoczesnej fizyki jest również doświadczenie mistyczne, silnie związane z doświadczeniem jedności wszechświata. Capra skonfrontował zachodni mechanistyczny punkt widzenia z „organiczną” filozofią wschodnich mistyków, dla których „wszystkie rzeczy i zdarzenia odbierane zmysłowo są wzajemnie powiązane, połączone, i są tylko różnymi aspektami czy przejawami tej samej, ostatecznej rzeczywistości”<sup>36</sup>.

Pracując nad skonstruowaniem części artystycznej pracy doktorskiej, mogłabym istotę tego założenia opisać w trzech punktach:

<sup>32</sup> F. Capra, *Punkt zwrotny...*, s. 367.

<sup>33</sup> Fred Sommers, *Dualism in Descartes: The Logical Ground*, cytuję za: *ibidem* s. 91.

<sup>34</sup> F. Capra, *Tao fizyki...*, s. 29.

<sup>35</sup> N. Bohr, *Atomic Physics and the Description of Nature*, s. 57, cytuję za: *ibidem* s. 150.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 30.

## 1. Kontekst

Nie ma możliwości rozpatrywać dzieła jako odosobniony element, istniejący sam w sobie. Każde działanie twórcze ma swój kontekst kulturowy. Odnosi się do określonych założeń. Jest uwarunkowane czasem. Znajduje się w konkretnej przestrzeni. Te, i wiele innych, wymiarów przenika się. Nie można ich postrzegać z jednej perspektywy, jako coś już na zawsze stałego. Procesy, które zachodzą, przeplatają się; inny odbiorca, czas, światło, miejsce, zasady, możliwości, tworzą ciągle zmieniające się zjawisko.

## 2. Współdziałanie

Sięganie po coraz bardziej złożone formy wyrazu, przekraczanie granic w dziedzinach, łączenie materiałów i mediów – to interdyscyplinarny wymiar sztuki. Artyści zarówno poszukują odpowiedniej formy przekazu, ale również poszerzają swoje kompetencje, nawiązują współpracę ze specjalistami różnych dziedzin, aby lepiej zrozumieć i przekazać zjawiska, jakie zachodzą we współczesnym, szybko zmieniającym się świecie. Wiadomo już, że ewolucja nie jest efektem rywalizacji, tylko współpracy osobników tego samego lub różnych gatunków. To termin „współpraca” powinien być kluczowym hasłem nowoczesnego człowieka. Uważam, że kooperacja z innymi artystami i specjalistami nie musi oznaczać rezygnacji ze swojej indywidualności artystycznej, jest to raczej metoda dążenia do upragnionych założeń.

## 3. Wielowymiarowość

Poza formalnymi aspektami tworzenia dzieła jakim są *Czujące Struktury. Podróż autopojezy* istotna jest idea. Nie jesteśmy pojedynczymi jednostkami oderwanymi od reszty świata. Reagowanie na zmiany, obserwacja środowiska lokalnego, jak i wpływ globalnych kryzysów, traktować można jako jeden złożony problem, na który wpływa wiele czynników.

Przedstawione punkty zostaną wyjaśnione na przykładach planu części artystycznej pracy doktorskiej.

## Ad.1 Dzieło nie jest bytem odosobnionym

Rok 2020 to jeden z tych momentów w historii (zarówno osobistej, jak i globalnej), który wyrzucił do góry nogami nasze przyzwyczajenia, tryb pracy i życia. Wszyscy zostaliśmy postawieni w obliczu nieznanej wcześniej niepewności. Zmiany, z którymi musieli się zmierzyć obywatele, przedsiębiorcy, artyści wpłynęły na przeorganizowanie codziennego rytmu. Dotyczy to również zasad w planowaniu obrony doktorskiej, która przypada na nową, trochę inną i wciąż niewiadomą rzeczywistość. Wpływ restrykcji, jakie zostały nałożone na społeczeństwo w czasie pandemii Covid-19, oddziałują na sposób prezentacji dzieła, jego temat, formę, jak i, co jest niezwykle istotne, na odbiorcę. Myślę, że warto zwrócić uwagę na pojawienie się nowych zasad, fizycznie oddalających widza od dzieła. Nagle kultura została przeniesiona do sieci, co przeraża skalą jej digitalizacji. Budowanie Czujących Struktur z poziomu Internetu jest dalekie od moich celów artystyczno-badawczych. To perspektywa pozbawiona czułości kontaktu, bezpieczna z punktu widzenia epidemiologicznego, jednak uboga od strony emocjonalnych potrzeb i duchowego rozwoju. Ale jest to nasz czas. Nasz kontekst. Nowe realia pociągają za sobą opracowanie innych strategii kontaktu, w świecie wymagającym dystansu.

**Czym jest ten dystans? Odległością? Jeżeli tak to jak dużą? Jak mierzoną? Kto ją wyznacza?**

**A dystans mentalny? Co to jest? Przyzwyczajenie? Upředzenie? Strach?**

Czy artysta będzie miał wpływ na określenie dystansu, czy wyznaczony on będzie ogólnie listą zasad korzystania z wydarzeń kulturalnych? Czy będzie on na tyle silnie zakorzeniony w świadomości, że odbiorca sam zdecyduje się na grę według wewnętrznych reguł utrzymywania dystansu?

**Czy w takim razie bezpieczny obszar, wyznaczony pomiędzy dziełem a widzem, to pustka? I jaką ona odegra rolę w relacjach uczestnik-dzieło?**

Myślę, że w przypadku Czujących Struktur pustką jest nieobecność odbiorcy. Pytaniem jest, czy można wykorzystać

puszkę do kreacji indywidualnych zachowań? I czy szyba dzieląca widza od obiektu jest kolejną zmienną, wprowadzającą dystans? Czy może ma ona funkcję uzupełnienia zjawiska niedopełnionego, wynikającego z braku bezpośredniego kontaktu?

Wiele pytań zostało postawionych, wiele jeszcze się pojawi. Można potraktować je jako program. Program konstruowania komunikatu do odbiorcy. Program prezentacji dzieła. Program projektowania wydarzenia artystycznego.

Traktując dzieło jako żywy, zmieniający się organizm, zakładam, że najważniejsza jest droga, jaką przebywa, a nie realizacja zaplanowanej normy.

**Czyli program to kontekst, pojawiające się zmienne czynniki. Droga to proces, relacji i interakcji. To niepewność, jaka jej towarzyszy. Cel jako zrealizowanie pełnych założeń przestaje być istotny.**

*Czujące Struktury. Podróż autopojezy* to projekt przygotowania postwystawy, ponieważ taka forma najbardziej jest otwarta na pojawiające się zmiany.

Z powodu wciąż niejasnej sytuacji związanej z zasadami funkcjonowania kultury w pierwszej połowie 2021 roku i zważywszy na fakt, że moja działalność artystyczno-badawcza głównie opiera się na aktywności między odbiorcą a obiektem, biorę pod uwagę zaprojektowanie wystawy hybrydowo.

Ekspozycja składająca się z instalacji, która może być rozbudowana o element ruchu i dźwięku z silną motywacją do interakcji z publicznością. Działania te mogą być na poziomie realnym w rzeczywistym czasie lub jako zapis cyfrowy. Bez względu na formę przekazu, ma być to połączenie doświadczenia w projektowaniu rzeźb w kontekście ruchu.

Serce wystawy znajdzie się w przestrzeni Baraku Kultury. Będzie można przebywać zarówno w środku lokalu, jak i podziwiać pracę z zewnątrz. Wybór miejsca ekspozycji jest niezwykle istotny ze względu na idealną lokalizację i duże okna. Zwracam uwagę, że jest tam potencjał tworzenia interakcji, również w kontekście przypadkowego odbiorcy. Ekspozycja w przestrzeni, która nie ma funkcji galeryjnej, jest również

interesująca, ponieważ rozszerza formę działań w kierunku interdyscyplinarnym, okołokulturowym.

Cechą tej instalacji będzie jej widoczność z zewnątrz, a umieszczony w witrynie QR kod umożliwi równoczesne słuchanie dźwięku z urządzenia mobilnego w czasie oglądania wystawy od strony ulicy. Dzięki takim przygotowaniom jedna wystawa ma dwie formy: tradycyjną, dotykową, otwartą na czynne uczestnictwo widza, oraz tę wymaganą ze względów bezpieczeństwa: na dystans i w przestrzeni wirtualnej, za dwiema szybami: tą w oknie i tą w telefonie. Paradoksalnie, to właśnie oba te rodzaje szyby, mogą wpłynąć na zmniejszenie dystansu między odbiorcą, zwłaszcza tym przypadkowym, a dziełem. Wpływa na to jej dostępność i brak wyznaczonych godzin oglądania. Może być to przypadkowe spotkanie, częste mijanie ekspozycji, lub wracanie do niej o różnych porach. Nie występuje bariera przekroczenia progu galerii. To oznacza, że jest szansa na pojawienie się pewnego rodzaju zbliżenia ze sztuką, nawet jeżeli jest ono tylko na poziomie powierzchniowym.

## Ad.2. Sztuka ma wymiar interdyscyplinarny

*Czujące Struktury. Podróż autopojezy* to plan rozbudowanej postwystawy, składającej się z różnych materiałów i mediów. Rozszerzony zostanie o współpracę z innymi artystami. Wprowadzone zostaną dodatkowe elementy, takie jak QR kody, aplikacje mobilne, mapa, kolaże audiowizualne, dźwięk, ruch.

Centralnym miejscem będzie instalacja. Futurystyczna wizja środowiska, zrekonstruowana na pozostałościach cywilizacyjnych odpadów. Pojawi się dźwięk, stworzony na drodze ewolucji, głos tego nowego ekosystemu (wynik współpracy z kompozytorką). Gość będzie mógł wsłuchać się w głos tej postapokaliptycznej natury. Poruszające się ciała, muzyka, światło wpływają na to wielowymiarowe otoczenie wprowadzając ciąg przekształceń. Budując strukturę instalacji opieram się na systemie autopojetycznym. Można go rozumieć jako złożone dzieło, które powstaje i odtwarza się tylko z użyciem własnych elementów. Przemienia się poprzez rekonstrukcję samego siebie w reakcji na bodźce zmieniającego się środowiska.

## Ad.3 Dzieło jest wielowymiarowe

Rozwijam praktykę artystyczną łącząc swoje doświadczenia i zainteresowania opierając się na obserwacji zachodzących w kulturze procesów z przeprowadzonymi teoretycznymi badaniami. Jest mi bliska filozofia i nauka Fritjofa Capry. Odnajduję w sztuce współczesnej swoisty system autopojetyczny (autopoiesis od gr. auto = samo oraz poiesis = wytwarzanie, kreacja) to złożona całość, która – raz powstawszy – dąży do zachowania swej stabilności poprzez nieustanne generowanie procesów odnawiania się<sup>37</sup>.

Wielowymiarowa forma wystawy, którą proponuję jest próbą znalezienia nowych „wyjść” i „wejść” dostępności sztuki zarówno dla zainteresowanych jak i przypadkowych odbiorców.

Projekt *Abstinenzzeitung i Sound Circuits 2020: Berlin*, wywarł na mnie bardzo silny wpływ. Zainspirowała mnie forma mapy online, pomagająca poszukiwaniu w przestrzeni miejskiej ukrytych QR kodów. Uczestnik może wędrować w poszukiwaniu kolejnych „stacji”. Będą one rozpoznawalne dzięki przygotowanej komunikacji wizualnej. Każdy odsyła uczestnika do audiowizualnych kolaży z ukrytymi wiadomościami. Bezpieczny równoległy świat sztuki.

Miasto to żywy organizm, odczuwa niepokój społeczny odnośnie niejasnej przyszłości, jest narażone na konflikty ekonomiczne, ekologiczne, czy rosnącą radykalizację polityczną. Zachodzące dynamiczne zmiany, zdekonstruowały istniejący porządek, na rzecz nowego stylu życia, przenosząc część miejskiej egzystencji do Internetu. *Podróży autopojezy* jest sposobem odnalezienia się w nowej rzeczywistości. Propozycją odkrywania miasta. Balansowaniem między światem rzeczywistym i wirtualnym. Rozwinięciem słowa *droga*. W kontekście procesu powstawania dzieła, jak i tej jaką musi przebyć odbiorca w poszukiwaniu kolejnych fragmentów jego całości.

<sup>37</sup> System autopojetyczny, [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], [https://pl.wikipedia.org/wiki/System\\_autopojetyczny](https://pl.wikipedia.org/wiki/System_autopojetyczny) (dostęp 19.08.2020).



*Obrastacze*, Salon Akademii,  
Warszawa, 2013,  
sztuczne i prawdziwe futro, włosy,  
drewno, skóra z recyklingu,  
fot. K. Ślachciak

Czujące Struktury to nie materia, nie koncepcja, tylko pewien stan. To moment, w którym się znajdujemy. Czas spotkania ze sztuką. Chęć otwarcia się na ten stan oznacza uruchomienie spektaklu zależności, w którym wszystko wpływa na przebieg tworzącej się tu dramaturgii. To z czym przychodzimy, co dźwigamy, co nas kształtuje, oddziałuje na formę tej struktury. Wyzwalające się emocje kierują dynamiką konfrontacji, a pojawienie się osobistego gestu, jest niczym zaproszenie do tańca lub dyskusji.

To po co przyszliśmy, i to z czym wyjdziemy, jest ściśle powiązane z tym, co od siebie mamy. Nasze zaangażowanie w wydarzenie, ale także odpowiedzialność za jego przebieg jest wartością budującą relacje człowiek-dzieło sztuki. Pozwala nam odnaleźć w sobie tak bardzo potrzebną wrażliwość, zwłaszcza kiedy jedna ze stron oddaje się w nasze ręce z ufnością, a jej „kształt” zależy od naszej decyzji. Możemy się wzajemnie uzupełniać, bo przecież po to jest sztuka, aby dać nam egzystencjalne oparcie, zainspirować i odkurzyć zaniedbane fragmenty duszy. Ale dzieło bez widza jest samotne, jakby niedokończone. Otoczone pustką. Ono potrzebuje spotkania, doświadczenia przepływu energii, która wynika z obecności. Sztuka zredukowana do formy dokumentacji, wrzucona do labiryntów internetowych stron, jest tylko *objectum*.

## Bibliografia

Capra, F., przełożyła Woydyłto, E., *Punkt zwrotny, nauka, społeczeństwo, nowa kultura*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987

Capra, F., Luisi, P. L., *The System View of Life, A Unifying Vision*, Cambridge University Press, New York, 2014

Capra, F., przełożył Macura, P., *Tao fizyki*, Dom Wydawniczy Rebis, Wydanie III poprawione i uzupełnione, Poznań, 2019

*Nic 2 razy / Nothing Twice*, red. Joanna Zielińska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków, 2015

*Performans*, red. Joanna Zielińska, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2020

Skiba-Lickel, A., & Kantor, T., *Aktor według Kantora*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 1995

*Inne tańce. Zwrot performatywny w polskiej sztuce XXI wieku*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa, 2019

Berdyszak J., Olinkiewicz E., *Teatr ?*, Wrocławska Oficyna Nauczycielska, Wrocław 1996

MORRIS, R., *Uwagi o rzeźbie. Teksty*, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź, 2010

Pająk A., *Szajna Ślady ostatnie*, Wydawnictwo "Carpathia", Rzeszów, 2008

Lautour B., tłum. Aleksandra Derra, Krzysztof Abriszewski, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora- sieci*, Universitas: Kraków 2010

*Teatr niemożliwy Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa, 2006

Anna Borowiec, tekst kuratorski, wystawa *Pokrewne*, Janusz Bałdyga, Galeria Curators'LAB, 15.10- 5.11.2019

## Netografia

Katalog wystawy Liama Gillicka *Renovation Filter: Recent Past and Near Future* w galerii Arnolfini październik – grudzień 2000, Bristol, s. 16. [cytuję za <https://mocak.pl/estetyka-relacyjna>, (dostęp 04.02.2020)]

Stangret P., bio- obiekt, w: *ENCYKLOPEDIA TEATRU POLSKIEGO*, <http://www.encyklopediateatru.pl/hasla/254/bio-obiekt> (dostęp 5.01.2020)

*Tadeusz Kantor. Odslona trzecia. Marioneta*, Cricoteka, <https://www.cricoteka.pl/pl/tadeusz-kantor-odslona-trzecia-marioneta/> (dostęp 5.01.2020)

Sosnowska A., Zielińska J., *Wprowadzenie | Performans teraz*, Obieg, <https://obieg.u-jazdowski.pl/NUMERY/PERFORMANS-TERAZ/performans-teraz>, (dostęp 26.08.2020)

Sirenko Y., *Immersyjno-interaktywna wystawa Handmade changing room*, [https://moderato.in.ua/events/imersivno-interaktivna-vistavka-handmade-changing-room-ni-zamshilim-muzeynim-eksponatam.html?fbclid=IwAR3QjPWUOq48I06ItLXv47j-fWP0gSfMIZwueCnZPz8\\_wZk3WNBGeZGkk7wU](https://moderato.in.ua/events/imersivno-interaktivna-vistavka-handmade-changing-room-ni-zamshilim-muzeynim-eksponatam.html?fbclid=IwAR3QjPWUOq48I06ItLXv47j-fWP0gSfMIZwueCnZPz8_wZk3WNBGeZGkk7wU) (dostęp 3.01.2021)

System autopojetyczny, [w:] Wikipedia, the free encyclopedia [online], [https://pl.wikipedia.org/wiki/System\\_autopojetyczny](https://pl.wikipedia.org/wiki/System_autopojetyczny) (dostęp 19.08.2020)

*Sztuczne Natury*, <https://sztucznenaturypipapiwosz.wordpress.com>

*Abstinenzzeitung*, <https://gateway.pinata.cloud/ipfs/QmWUJ9dQ7mB8XXJUppJp8RWyMm97bf3XTCgDmi4Pbuwrh5/>

*Sound Circuits 2020: Berlin*, <https://www.eufonia-festival.com/sound-circuits-2020>



*Cerber, BESTIariusz, 2016,  
futro, tekstylia, lustro z recyklingu,  
fot. K. Ślachciak*