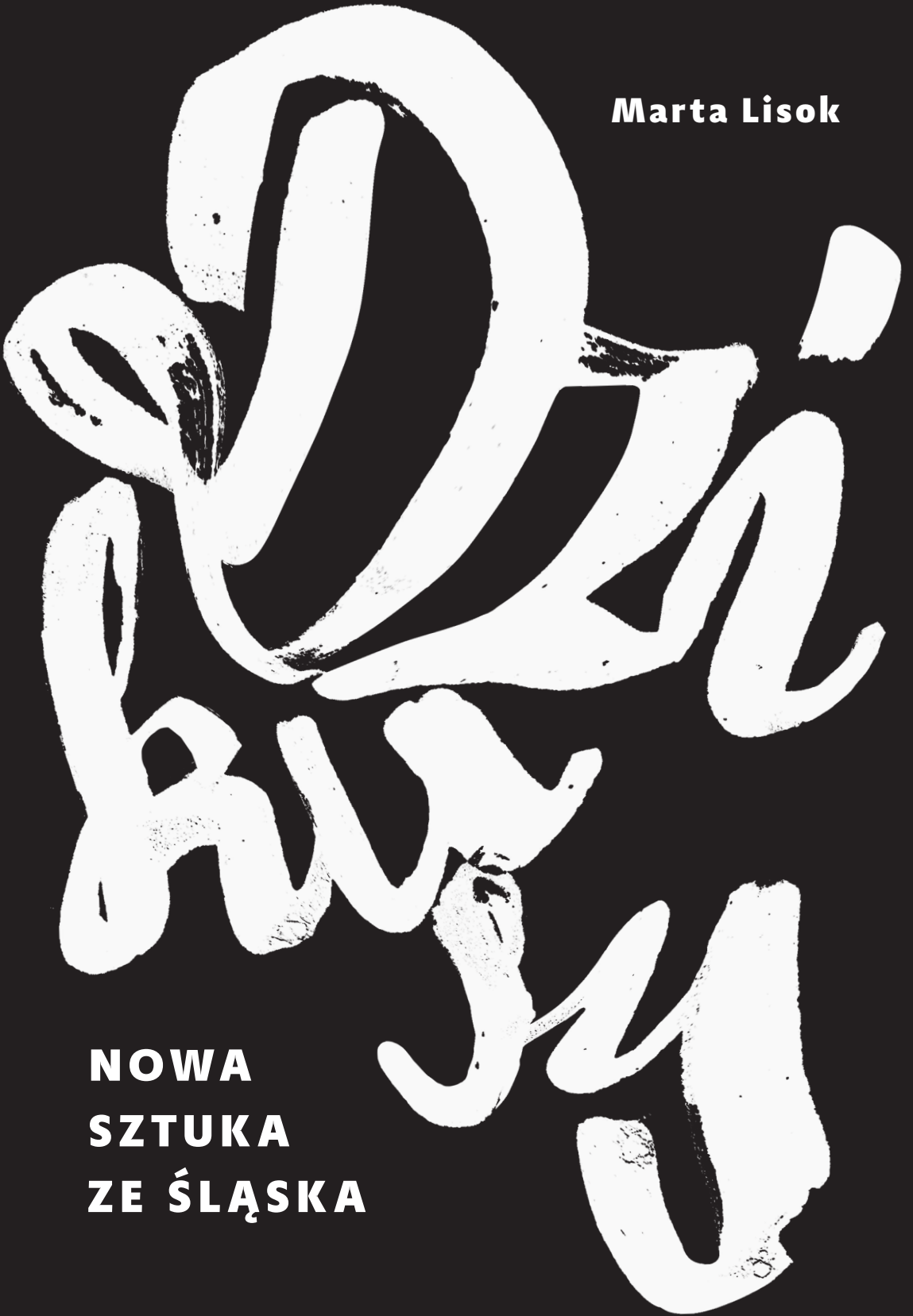


Marta Lisok

**NOWA
SZTUKA
ZE ŚLĄSKA**



Marta Lisok

DZIKUSY

NOWA SZTUKA ZE ŚLĄSKA

KATOWICE • 2014

SPIS TREŚCI

Autorka: Marta Lisok

Korekta: Zuzanna Sokołowska, Barbara Lubowiecka-Majcher

Tłumaczenie (wersja elektroniczna): Agnieszka Roik

Projekt graficzny i skład: Daria Malicka

Projekt graficzny i skład (wersja elektroniczna): Maciej Wodniak

Ilustracja na okładce: Anna Czuż

Opracowanie fotografii: Barbara Kubska

Fotografie:

dzięki uprzejmości Artystów: s. 14, 19, 40, 43, 48, 52—53, 62, 80—81, 82, 100—101, 102, 108, 120, 123, 130—131, 132, 137, 139—140, 146.

Barbara Kubska: s. 28, 68, 71, 88, 91, 111.

Bartosz Górka: s. 59. Dzięki uprzejmości Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Bank Pekao PROJECT ROOM. Zdjęcie z wystawy Szymona Szewczyka „To, co znane, odkrywa się na końcu świata” w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w 2014 roku

Wydawca: Akademia Sztuk Pięknych w Katowicach

Druk: Drukarnia Archidiecezjalna, Katowice

Projekt zrealizowany w ramach stypendium Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego

ISBN: 978-83-61424-66-6

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego


Śląskie.
Pozytywna energia

FRAGILE
pismo kulturalne

Art&Business

aspkatowice



7 Perfekcyjna terażniejszość

13 ANTROPOLODZY ZMYŚLÓW

Justyna Gruszczyk

15 Zapach śpiącego ciała: truskawki, mleko i kokos

20 Jak pachnie skóra nasączona pastą do butów?
O architekturze zapachów z Justyną Gruszczyk

Michał Gayer

29 Prywatne obiekty

34 Lepiej oglądać je w samotności, w zamkniętym pokoju

Mateusz Hajman

41 400 rodzajów spojrzeń

44 Wszystko to jest trochę brutalne

47 PODRÓŻNICZY

Michał Smandek

49 Przyłapywanie substancji w momentach zmęczenia

54 Lubię, gdy materia pracuje

Szymon Szewczyk

59 Osierocone znaki

63 — *Jak się tu dostałeś?!*

— *Użyłem mojej wyobraźni*

O zgrzytach i oszustwach z Szymonem Szewczykiem

67 BADACZE O ZMIERZCHU

Bartek Buczek

69 W sztuce unikam jedynie oszustwa. Klasyfikacje, systematyki i nadbudowy w pracach Bartka Buczka

72 Depresja i poczucie humoru

Dominik Ritszel

78 Jeśli kogoś zranisz, musisz go zabić

83 Geometryczny porządek trybun
i parujące oddechy na lodowisku

Daria Malicka

89 Momenty błyszczenia

92 Rzecz rozciągnięta

97 WIZJONERZY

Bartosz Kokosiński

98 Niektóre obrazy nie chcą być namalowane

103 Trzeszczenie aż do pęknięcia

Adam Laska

109 Prostszy świat

112 Małe niebezpieczeństwa

119 BOTANICY

Natalia Bażowska

121 Przekraczanie strefy komfortu

124 Pokój do rozmowy ze zwierzętami

Paweł Szeibel

128 Dogłądanie

133 Czułe zależności

Alicja Boncel

137 Poza zasadą grawitacji

142 Dobrze skonstruowane potwory

147 Gorączkowe obserwacje

PERFEKCYJNA TERAŻNIEJSZOŚĆ

7

Pociągającą wydaje się wizja, że gdyby każdy na gorąco opisywał dzieła sztuki wokół siebie, obiekty które go poruszają i inspirują, szybko mielibyśmy do dyspozycji wielkie archiwum współczesności, katalog dzieł sztuki przefiltrowanych przez indywidualne wyobraźnie. Sztuka, jak dobre jedzenie, domaga się, żeby o niej opowiadać, objaśniać ją. Szybko stygnie, dlatego lepiej nie czekać na lepszy moment. Jak pisała Susan Sontag: Potrzebujemy erotyzmu w kontakcie ze sztuką¹, chwytania jej, póki jest ciepła i żywa. Tego typu zbiory, analizujące działania młodych twórców, często mają krótką „przydatność do spożycia”. Łatwo chwytają kurz. Zanim zaczęłam pisać, zastanawiałam się, na ile prace bardzo młodych artystów zasługują na osobną monografię. Być może większość z nich, za kilka lat, nie będzie zajmować się sztuką. Okażą się specjalistami w zupełnie innych dziedzinach. Na dzisiaj próbują swoich sił w starciu z różnymi mediami, pozwalają sobie na eksperymenty i swobodny wybór tematów. Może należałoby odczekać jeszcze trochę czasu, zanim okrzepną na swoich pozycjach, wyrobią charakterystyczny styl i będą kopiować własne pomysły w kolejnych dziełach-produktach. Ale czy nie warto przyjrzeć się im już teraz. Jak pisał Roland Barthes, dlaczego właściwie nie ma nowej, osobnej nauki do każdego przedmiotu?² Czy sztuka zawsze potrzebuje czasu, żeby nabrać wartości, przyjemnością może być przecież badanie jej już w momencie, w którym dopiero kiełkuje?

W estetyce japońskiej funkcjonuje kategoria estetyczna określana jako *wabi*. Wyraża ascetyzm oparty na fascynacji surowością, nietrwałością, prostotą. Jest odzwierciedleniem wrażliwości na to, co kruche i krótkotrwałe. Jej przywołanie wydaje mi się ważne w kontekście niniejszego zbioru, który jest kolekcją postaw młodych artystów, z wpisaną w ich działania szorstkością, niezdarnością i prostotą rozwiązań. To właśnie fascynacja badaniem stanów pośrednich, załączków, skłoniła mnie do spisania ich opowieści o genezach poszczególnych prac. Po próbach zarysowania kondycji sztuki na Śląsku, w tomie „Katowicki Underground artystyczny po 1953 roku” czy katalogu podsumowującej serię wystaw „Śląsk activ”, „Dzikusy” to kolejny eksperyment polegający na zmapowaniu obserwowanych aktualnie zjawisk, ale przede wszystkim zapis przyjemnych spotkań w pracowniach, rozmów i wymiany myśli.

1. S. Sontag, *Przeciw interpretacji, Literatura na świecie*, 1979, nr 9.

2. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008, s. 20.

Są lata 80., jak w „Psach” w reżyserii Władysława Pasikowskiego, przyszedł nowy świat, a stary został zmieciony przez agresywny kapitalizm. Liczy się brutalna siła, instynkt przetrwania i nieskończone możliwości dla rzutkich, szybkich i zaradnych. Dzieciaki żują gumy Turbo i zbierają dołączane do ich opakowań, lakierowane, prostokątne obrazki ze sportowymi autami. Są fotografowane na kolanach św. Mikołaja, który ma brodę zrobioną z waty. Muszą leżakować w zerówce, chociaż wcale nie chce im się spać, nosić worki na zmienne obuwie uszyte przez matki ze starych sukienek, mieć walkmana i cierpliwie nakręcać ołówkiem zepsute taśmy kaset. W czasach, kiedy Sylvester Stallone mówi ze ściśniętymi ustami: *lets go*, Rambo krwawi, a Rocky trenuje bez opamiętania, spędzają długie godziny na wpatrywaniu się w zaagraconą meblościankę albo fototapetę z palmami.

Urodzeni w latach 80. poruszają się i działają bardziej ociężale, niż dzieciaki od początku wychowywane z Internetem. Myślą jeszcze półanalogowo, wirtualności musieli się nauczyć. W przeciwieństwie do kolejnego pokolenia, znają opór materii, siłę prowizorki, potęgę zastępników. Wiedzą, że rzeczywistość nie jest tak lekka i odkształcalna, jak mogłoby się wydawać grając w gry komputerowe. Ale ich sposób myślenia ukształtował się między innymi już na bazie znaczących nowości, które weszły na rynek w czasie, kiedy chodzili do szkoły. Pojawił się wtedy epokowy wynalazek, zmieniający sposób myślenia — tak zwany „zmazik” bądź korektor, najpierw w płynie, którym zamalowywało się błędy w zeszytach, przy pomocy pędzelka, potem w formie białych pasków do naklejania. Moda na poprawianie i polepszanie zbiegła się z powstaniem wypożyczalni filmów wideo. Rzeczywistość rozchwiała się, zaczęła wydawać się mniej wiążąca. Kiedy coś wyblakło, zniszczyło się, zużyło najlepiej było zastąpić to nowym. Zmienił się równocześnie status przedmiotów. Rzeczy nie powinny już nosić śladów zużycia, zapachów, które zbierały się od kolejnych dotknięć i miejsc, w których były przechowywane. Najbardziej pożądanym zapachem stała się nowość i świeżość. Trwałość i ciągłość została zastąpiona obsesją jednorazowości, efektem pilota do TV, dzięki któremu możliwe stało się przeskakiwanie z kanału na kanał, bez wstawiania z fotela. Nuda przestała istnieć. Upowszechnia się, wynaleziona przez profesora architektury budapeszteńskiej Akademii Sztuki Użytkowej, kostka Rubika. Podobnie jak podzielona na kolorowe pola zabawka, rzeczywistość zaczęła domagać się pracowitego i wymagającego dużej zręczności poukładania na nowych zasadach.

Urodzeni w latach 80. z komunistycznej szarości kreszowych dresów, spania na zapadającym się tapczanie, czekania na paczki z kawą i pomarańczami, wskoczyli nagle w wakacje w Egipcie i Tunezji. Po okresie, kiedy wszyscy wyjeżdżali na wczasy do Milówki, Łeby, Szczawnicy albo Ustronia, a najdalej do Bułgarii albo nad węgierski Balaton, czyli w stare dobrze znane i tanie miejsca, nagle można było podróżować coraz dalej i częściej. Wszystko stało

się bardziej kolorowe, rozległe, łatwiejsze. Może dlatego nie znajdziecie u artystów urodzonych w latach 80. głębokiego skupienia na cele, kwestiach społecznych czy obsesyjnego badania tożsamości. Te kwestie rozpracowano za nich wcześniej. Dwudziestoletni artyści rozglądają się z uwagą wokół siebie i jak dobrzy DJ-e, dobierają skrawki, które zasysają w bulimicznym tempie z rzeczywistości. Miksują je ze sobą i wypluwają, oblepione resztkami własnej wrażliwości i wyobraźni. Buszując w rzeczywistości, natrafiają na elementy i tematy, które silnie przykuwają ich uwagę, ale czasami tylko po to, by zostać porzuconymi po krótkiej chwili zabawy.

Czując, że nie ma się przed czym buntować, badają to, co w zasięgu ręki, rozbiegając otoczenie na czynniki pierwsze, zestawiając ze sobą jego części składowe na nowych zasadach. Nie dają wiary narzuconym regułom, wytyczonym granicom i ograniczeniom.

Przewracają otoczenie na lewą stronę, w znanym i swojskim szukają ukrytych mechanizmów i potencjału do przekształceń. Dorastając na brudnym, zaniedbanym Śląsku, konstruują swoje mikroświaty, żeby przetrwać, uratować się przed brzydotą i kultem ciężkiej pracy, zaszczepionym przez rodziców. Chcą piękna, egzotyki i bezcelowości jednocześnie. Za każdym razem, niezależnie od medium, próbują wypracowywać prywatne rytuały, bazujące na zwykłych doświadczeniach. Nie szukają ekscesów. Delektują się tym, co naturalne, wdrukowane w codzienność.

W cieniu fascynacji śląskim pejzażem, ujmowanym przez lata na różne sposoby przez Jana Dudkiewicza, Rafała Pomorskiego, Romana Nowotarskiego, Macieja Bieniasza, Jacka Rykałę, Romana Maciuśkiewicza, Ewę Zawadzką czy Zbigniewa Blukacza, wykształciła się nowa sztuka, w której zaczęło dominować konceptualne podejście do otoczenia. Sposoby widzenia urodzonych na Śląsku w latach 80. twórców, są konglomeratem podszeptów, inspiracji i oddziaływań wielu artystów. Trudno wyznaczyć postaci guru, idoli, autorytetów. Pokolenie urodzone w latach 80. w swojej bezczelności odżegnuje się od składania hołdów komukolwiek. Gdyby jednak starać się o przywołanie ważnych dla tego środowiska osób, to można pokusić się o odwołanie do dwóch postaci. Większość *dzikusów* swoje pierwsze kroki stawiała pod okiem Szymona Kobylarza, asystenta na Wydziale Malarstwa katowickiej Akademii Sztuk Pięknych. Jego entuzjazm w powoływaniu kolejnych grup, stowarzyszeń i organizacji, inspirował wielu młodszych kolegów. Między innymi przez zaszczepianą przez niego potrzebę badaniach samych sposobów myślenia typowych dla współczesności, dotychczas mocno podkreślana przez wykładowców ASP potrzeba drążenia kwestii formy dzieła sztuki, zeszła na dalszy plan. Kluczowa stała się treść.

Rzeczywistość w pracach Kobylarza jest krucha i nie objawia się w całości, fikcja staje tu się tak samo równoprawna, jak wiedza. Informacje nie budzą zaufania, mogą być tylko luźną inspiracją dla zaniepokojonej, tropiącej

manipulacje wyobraźni. Otoczenie domaga się przystosowania do szybko zmieniających się zasad, wzmacnia podejrzliwość i chęć obrony. Bartek Buczek, z przepisami na dzieło sztuki możliwe jedynie w hipotetycznym świecie *fantasy*, Dominik Ritszel i jego spiskowcy o niejasnych intencjach, Michał Gayer dokumentujący lunatyczne nocne spacerki, Szymon Szewczyk tropiący zniekształcone echa dzikości, którą zna jedynie z telewizji, Adam Laska z postaciami fikcyjnych naukowców-szaleńców, Michał Smandek, preparujący w galeriach pozorne twory natury, to echa sposobów myślenia o sztuce Kobylarza. Zgodnie z zasadami jego nowej historii i geografii, plotka i niedokładna relacja nie są gorsze od prawdy i wiedzy. W swoich pracach, często wymienia realne na trójwymiarowe. Odtwarza wyszukane w Internecie historie i wynalazki, budując na ich bazie nowe całości. Prezentuje widzowi jedynie fragmenty zasłyszanej opowieści, wyniki prywatnych śledztw wskazujących niemożność uchwycenia sensu.

Przeprowadza *research* na bazie nieściśłych informacji, przypominający pobieżny rekonesans przeprowadzany na gorąco, w sytuacji zbliżającego się zagrożenia. Na jego podstawie przygotowuje kartonowe makiety i perfekcyjnie sfingowane dokumentacje. Istotny pozostaje tu sam gest zawłaszczania nieautoryzowanych relacji i ich nielegalne przetwarzanie. Na ich bazie artysta znajduje potwierdzenie wygrzebanych z odmętów sieci niestabilności, podejrzeń i spisków. W swoich pracach stwarza pozory rzetelnego, archeologicznego odtworzenia i wiedzy widza donikąd, w grząskie obszary manipulacji informacją, zniekształconą przez przekaz.

Niszczące budynki, nadszarpnięte wynalazki, formy zdziczałe, przekręcone, po katastrofie, quasi-naukowe absurdy, pogranicza nauki i obłądki to wspólne mianowniki jego działań. Czy była to postać wampira-dusiciela z Sosnowca, więźnia-naukowca Pana Jana Kolano, zakopanego pod ziemią w kopalni, cudownie ocalałego Alojzego Piątka, za każdym razem Kobylarz, budując kontekst pracy, jeszcze bardziej zaciemniał i gmatwał opowiadaną historię. Interesowały go wariacje, wątki poboczne, plotki, miejskie legendy, niedokładne powtórzenia, kopie. Wszystko tu było podejrzane i fałszywe, podszyte ciemnymi interesami i przekłamaniem. Zgodnie z takim ujęciem rzeczywistości na swój dyplom stworzył kuriozalną „Makiety Instytucji” — miejsce do higienicznego popełniania samobójstw.

Na wyobraźnię działał mu szczególnie przymiotnik „tajny”. Dlatego jego uwagę przyciągał wojskowy kryptonim Echelon — amerykańska operacja gromadzenia i inwigilacji danych. Zebrane informacje miałyby być przekazywane do bazy Fort Meade, gdzie superkomputery dokonywały ich analizy. Bazując na znalezionym, archiwalnym materiale, w ramach projektu o tym samym tytule, Kobylarz stworzył kolekcje dokumentów w sprawie Echelonu. Składały się na nią fikcyjne archiwa owianej tajemnicą, nieuchwytną bazą — pożądanego i porządkującego świat centrum dowodzenia, rezerwuaru wiedzy — przestrzeni

władzy. Podsycane przez media wizje apokalipsy i lęki naszych czasów, strach przed nieznanym, ale jednocześnie nieubłagane nadciągającym, pchał go do tworzenia kolejnych wizji życia po katastrofie. W projekcie „Człowiek, który przeżył koniec świata”, rozpoczął etap przygotowań do ucieczki, zniknięcia, wypracowywania na polu sztuki technik przetrwania. W serii obiektów i rysunków pt. „Civil defence” przepisał dawne instruktaże przysposobienia obronnego. Za pomocą samoróbek, przy użyciu minimalnych środków, stworzył domowe bronie: bomby z makaronów *caneloni*, peryskopy z kartonów po mleku, maski gazowe z butelki po Coca-Coli, efekty wykonywanych w zaciszu własnej pracowni eksperymentów nawiedzonego majsterkowicza-terrorysty.

Drugim opiekunem trzymającym rękę na pulsie młodych artystów ze Śląska, był Andrzej Tobis. Przyczynając niepotrzebne pędy zbyt wybujałych pomysłów swoich studentów, popychał ich w stronę coraz odważniejszych eksperymentów. Jednocześnie systematycznie dokumentował pozostałości PRL-owskiej estetyki, inspirując się znalezionym niemieckim słownikiem. „Nie do końca czuję się autorem tych zdjęć” — powiedział w związku z odsłoną swojej wystawy „A—Z. Gabloty edukacyjne”. Był to zbiór fotografii, które ilustrują hasła wydanego w NRD w latach 50. słownika niemiecko-polskiego, mającego z założenia ułatwiać komunikację pomiędzy robotnikami bloku wschodniego. Projekt Tobisa był z założenia otwarty, praktycznie niemożliwy do ukończenia. Jak twierdzi sam artysta, niezwykle trudno znaleźć coś na „A”, więc materiały zbierał, pomijając alfabetyczną kolejność. Rejestrował tylko niezaaranżowane sytuacje, napotkanych przypadkowo ludzi, znalezione przedmioty, odkryte niespodziewanie miejsca. Jak stwierdził w jednym z wywiadów: „One po prostu są, a moim zadaniem jest je zauważyć i utrwalić. I tyle. Żadnego kombinowania”. Fotografował napotkane objekty w duchu szkoły düsseldorfskiej, z typowym dla niej „zimnym okiem”, bazującym na wycofaniu się fotografa z kreacji obrazu, na rezygnacji z ekspresji na rzecz przedstawienia. Tak jak Bernd i Hilla Becherowie, Thomas Ruff, Thomas Struth czy Candida Höfer, traktował swoje typologie jako narzędzie obserwacji i analizy.

Świat NRD-owskiego słownika, na którym budował swój zbiór, jest zimny i uładzony, działa jak niezawodna, precyzyjna maszyna. Nie brak w nim propagandowych wtrętów gloryfikujących kolektywne życie, zaskakuje pominięcie strefy prywatności, emocji i uczuć. Rozproszenie tego, co zostało poukładane przez Tobisa, pomiędzy A—Z, zdaje się kawałkować rzeczywistość na autonomiczne fragmenty. Swoiste osvajanie otoczenia poprzez produkcję znaków — zestawień obrazu i słowa, odsuwa całą jego obcość, czyniąc go zrozumiałym i swojskim. Właściwie słownikowe ilustracje Tobisa nie wymagają jakiegokolwiek intelektualnego przetwarzania, powodując niespodziewane wyciekanie samego pytania o sens. Przyjemność wynikająca z ich obserwacji, polega na precyzji jednorazowej zgodności „znaczącego i znaczonego”, zatrzymanych w kadrze miejsc i obiektów zestawionych z podpisami. Artysta, jak

dziecko, wskazuje palcem wybrane elementy otoczenia, mówiąc po prostu: „to” i nic innego, nic ponadto, żadnych odsyłaczy do niewypowiedzianego, żadnych marginesów i rozmyć. „Gabloty edukacyjne”, tak jak wiele prac młodych twórców, którzy pojawili się w pracowni Tobisa, swoją bazę mają w sposobie obserwacji, umiejętnym dokumentowaniu sposobów widzenia. Ślizgają się po powierzchni znaków, jednocześnie wyzwalają i ochraniają rzeczywistość przez wyparowanie. I tak głównym postulatem *dzikusów* staje się potrzeba bycia czujnym, potrzeba nasłuchiwania, ciągły rentgen mechanizmów wyczuwanych w codzienności. Umiejętność widzenia i katalogowania czyni ich swobodnymi badaczami poruszającymi się na pograniczu, gdzieś pomiędzy dyscyplinami. Ich celem jest szczegółowy opis najbliższego otoczenia i sformułowanie na jego podstawie szybkich, prowizorycznych diagnoz, szkicowych przewodników po mechanizmach współczesności. Próba ocalenia rzeczywistości jest w przypadku ich prac odnajdowana w strategiach ramowania, klasyfikacji i systematyki. Najbliższe otoczenie staje się tu materia dzieła, właściwie nie wymagając większej ingerencji. Chce być opisywane.

Antropolodzy zmysłów

W kontrze do rzeczywistości ekranów, zapośredniczonego kontaktu, dynamiki wirtualnej wymiany, coraz bardziej deficytowa staje się bliskość, ciepło, zapach.

Dlatego Justyna Gruszczyk i Michał Gayer w swoich pracach aktywizują inne niż wzrok, zmysły. Jakby uwrażliwienie węchu czy dotyku niosło obietnicę oczyszczenia naszego postrzegania, było remedium na wzrokocentryczną kulturę. Rozbłąski, ekrany i obrazy zostają tu zastąpione przez doświadczenie wdychania zapachu zaspanego ciała, przygotowanego przez Justynę Gruszczyk na bazie wanilii i mleka. Rzeczywistość wydaje się bliższa, naznaczona prywatną dotykową sygaturą w instalacjach Michała Gayera. Materia prac, to ta z zasięgu ręki, ale doświadczana przez zmysły wypuszczone na spacer, przewietrzzone i czujne.

Dotyk i węch wyjmują odbiorcę z uprzywilejowanej pozycji, w której może on jedynie przyglądać się osobom i rzeczom, wydawać im polecenia, oceniać ich ruchy z bezpiecznej odległości, jaką zapewnia spojrzenie. Pozwalają poznać materialność przedmiotu i miejsca, z którym styka się ciało. Właśnie poprzez dotyk i węch następuje naznaczenie otoczeniem, które zostawia ślad w ciele tego, który doświadcza. Tadeusz Sławek wskazuje na dwuznaczność angielskiego *touch*, rozumianego jako dotyk i jednocześnie pewna domieszka, skaza¹. Pojawiająca się w ten sposób nieczystość wyraża pierwotny strach przed zburzeniem porządku. „To nie brak schludności czy choroba powodują wstręt, chodzi raczej o naruszenie tożsamości, systemu i porządku, nie respektowanie granic, pozycji i zasad, coś pomiędzy, coś dwuznacznego, jakaś mieszkankę”². Skrajną wersją lęku przed *abject* (tym, co jest zawieszonym między podmiotem a przedmiotem) jest lęk przed śmiercią jako rozkładem. Nieprzyjemne zapachy, płyny ciała, bezkształtne, lepkie, z którymi w pierwszej kolejności łączy się owo zabrudzenie jako chaos, burzą stabilność tożsamości. Są ruchliwe, przemakają, wsiąkają, kpią ze świadomości. To przez nie granica między wewnątrz a zewnątrz ciała zostaje zamazana.

1. T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku (w:) W przestrzeni dotyku*, pod red. J. Kurka i K. Maliszewskiego, Chorzów 2009, s. 18.

2. J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2007, s. 4.



Justyna Gruszczyk

ZAPACH ŚPIĄCEGO CIAŁA: TRUSKAWKI, MLEKO I KOKOS

Justyna Gruszczyk ceni to, co nietrwałe, dostępne tylko w jednej chwili. Dlatego maluje rysunki wodą, która po wyschnięciu marszczy podłoże, pozostawiając widzowi jedynie możliwość tropienia dawnych śladów pędzla. W ten sposób powstała seria „Niewidzialne miasta”, dokumentująca porażki Gruszczyk w aplikowaniu na rezydencje artystyczne. Marzenia o zmianie i lepszym życiu, kończyły się na wyobrażaniu sobie miejsc, które nie chciały jej ugościć. Dokumentacją tego procesu zawiedzionych nadziei są właśnie, zmacerowane kartki papieru z nieczytelnymi zarysami planów nigdy nie odwiedzonych miast. Prace Justyny Gruszczyk są akceptacją bezowocności, zanikania i tymczasowości, nad którą nie sposób zapanować. W innej realizacji artystka przygotowuje pachnącą wodą kolońską makietę starego domu, w którym żył jej ojciec. Papierowa makieta marszczy się, rozkleja i niszczy w czasie trwania wystawy.

Osią twórczości Gruszczyk są eksperymenty z zapachami, które zostają przez nią przygotowane we współpracy z profesjonalnym perfumiarzem. Artystka projektuje architekturę danego zapachu, robi listę składników, które mają się w nim znaleźć, opisuje wrażenia i skojarzenia, które ma on wywołać. Pierwszy raz usłyszałam o niej, czytając opis projektu zatytułowanego „Śnieg o zapachu kokosu”. Zakładał on nawonienie połaci białego puchu aromatem kokosu, które miało zostać przeprowadzone poprzez rozpylenie spożywczego aromatu za pomocą atomizera. Dodatkowo zapach miał być osłodzony aspartamem, by uzyskać efekt zbliżony do smaku lodów kokosowych. Jak pisała Gruszczyk: „Powierzchnia śniegu musi być czysta i świeża, jednak blisko miejsca, przez które przechodzą piesi. Byłoby dobrze, gdyby to miejsce kojarzyło się z odpoczynkiem — może to być ogród, park, plac zabaw dla dzieci”. Pomimo wielu sukcesów wystawienniczych artystki, ten projekt nie został do tej pory zrealizowany.

W swoich realizacjach Gruszczyk często odwołuje się do zapachu zastanych przestrzeni, przedmiotów czy dzieł sztuki (na wystawie „Kolonie” w katowickim Rondzie Sztuki reinterpretowała prace Natalii LL poprzez ciężki kwiatowy zapach pt. „Schyłek lata” 2011). Wypełniła toruńską katedrę zapachem wody („Strumień” 2008), zmieniała atmosferę pomieszczeń w Gdańsku w 2007 roku, dodając do zastanego zapachu wnętrza użyteczności publicznej kojącą woń

◀ Z cyklu *Niewidzialne Miasta (Bielefeld)*, rysunek wodą na papierze, 2013

owoców. Do Bunkra Sztuki w 2013 roku przygotowała instalację „Oddech”, którą trzeba było znaleźć, myszkując po zakamarkach budynku. Nos odbiorców stawał się wrażliwszy na naturalne wonie obecne w tym miejscu: wyziewy ciał pracowników i odwiedzających, zapachy pomieszczeń, dzieł sztuki. Trudno było jednoznacznie wydzielić obszary, w których doświadczało się wypreparowanej przez nią woni, a w której odczuwało się bardziej intensywnie samo otoczenie.

W „Imperium snu”, realizowanym w Bielsku-Białej, Toruniu i Katowicach, Gruszczyk przez kilka miesięcy zbierała, zapisywała i nagrywała sny mieszkańców o mieście, tym realnym i wyobrażonym. Na jej bazie stworzyła zapach, którym podczas akcji nawaniała miasto. Mikstura ta przypominała zapach rozgrzanego, lekko spoczonego ciała w pościeli na chwilę po przebudzeniu. Dodatkowo odtwarzała zapisy snów w poczekalni dworca PKS, antykwariatach, kawiarniach, w taksówkach. Zapach był rozpylany z atomizerów, wsączany w tektury ukryte w pomieszczeniach. Nasączono nim choinki zapachowe, zwisające z lusterek kierowców taksówek.

Próbowała stworzyć zapach związany z dzieciństwem. „Bebok” związany jest z imaginariem śląskich legend, w którym *bebok* to postać, którą straszono niegrzeczne dzieci. Gruszczyk w wyciemnionej galerii rozpyliła specjalnie spreparowany zapach, będący mieszaniną potu, futra, zgniłego drewna, wanilii.

Podczas realizacji pracy „Stopienie” w Dublinie mówiła: „Chciałam wnieść w miasto pozytywny ferment, sprawić, by wszyscy poczuli się radośnie, bezpiecznie, jak w domu. Zapach dla tego projektu został skomponowany na bazie biszkoptowego ciasta, rabarbaru i truskawek — ludzie, niezależnie od zaplecza kulturowego, dość jednoznacznie kojarzyli go z dzieciństwem”.

Gruszczyk nie szuka w swoich doświadczeniach żadnych wzorów, ani statystyk, nie chce wyprowadzać z nich złożonych socjologicznych analiz, geografii doznań i laboratoryjnie potwierdzonych tez dotyczących węchowych preferencji społeczeństwa. Za każdym razem zapach ma pobudzać myślenie w skali mikro, w kategoriach jednostki i jej prywatnych, intymnych doświadczeń. Ważna pozostaje dla niej sama przyjemność w obcowaniu z fizycznością miejsca, podkreślona przez uwyrażnienie jego zapachu.

Historia sztuki długo nie posiadała zapachu, bazując na estetycznych zasadach odcieleśniania i dystansu. Dopiero w drugiej połowie XX wieku mariaż technologii, designu i sztuki konceptualnej umożliwia realizację eksperymentalnych instalacji zapachowych. Prace bazujące na czynności oddychania wymuszają partycypację, silnie angażują widza. Wejście w instalację zapachową gwarantuje pierwszoosobowe doświadczenie, trudno przekazywalne na poziomie werbalnym, ze względu na językowy niedobór na tym polu, najczęściej opisującym zapachy przy użyciu określeń związanych ze zmysłem smaku¹.

Specyfika pracy artystów bazujących w swojej twórczości na zmyśle węchu jest określona ze względu na samą naturę zapachu, jego efemeryczność, trudność w kontrolowaniu, jeśli chodzi o rozprzestrzenianie. Jednym

1. A Synott, *Aroma: The cultural history of smell*, London 1994, s. 166.

z głównych elementów składowych instalacji zapachowych jest ich niewidzialność i pustka przestrzeni galeryjnych, już na tym etapie wybijająca z rutyny percepcyjnej, poprzez pozbawienie odbiorcy oczekiwanych bodźców wizualnych. Artyści poprzez wprowadzenie dodatkowych, silnych doznań węchowych, stają w kontrze do „zapachowej ślepoty” kultury Zachodu, zdominowanej przez zmysł wzroku.

Długofalowa dyskwalifikacja powonienia z obszaru estetyki domaga się przepracowania. Jej szczególnie interesującym wątkiem jest rewolucja percepcji węchowej, której decydujący akt rozgrywa się między 1750 a 1880 rokiem, kiedy to kumulują się: mitologia przedpasteurowska, badania nad substancjami gnilnymi, pierwsze kroki chemii zwanej penumatyczną oraz fantazmat patologii miejskich, co daje asumpt do tzw. *nowych niepokoїв*. Obsesje epidemii, ekskrement, błoto, szlam, trup budzą nieodnotowane nigdy wcześniej, przerażenie. Łęki płynące ze szczytu piramidy społecznej, wzmagają nietolerancję wobec fetoru. Właśnie węchowi przypada zadanie rozwikłania chaosu zgnilizny i wykrycia miazmatu, jak pisze Corbin. W XIX wieku w hierarchii obaw następuje przejście od biologii na poziom społeczny, to ludowi zostaje przypisany instynkt, zwierzęcość i organiczny smród. Gustav Flaubert nie może spać, bo nawdychał się zapachu dyliżansu z proletariuszami. Węch ma potwierdzać złożoność hierarchii społecznych. Szczegółowe normy deodoryzacji, wentylacji, kanalizacji, gospodarki odpadami, dezynfekcji ustanawiają reguły nowej nietolerancji. Zjawisko wzrastającej obsesji higieny splata się z warunkami życia w nowoczesnym, zróżnicowanym społeczeństwie, dążeniem do komfortu, przestrzeni prywatnej. Historia węchowej odrazy, zbiorowej nadwrażliwości jest barometrem przemian społecznych, kształtowania się wyobrażeń i tożsamości.

Przyzwyczajeni do wizualnego *abject artu* w galerii, reagujemy nadal bardzo żywiołowo na próby *abject scentu*. Do tego, co widzimy łatwiej jest wyrobić sobie dystans, nie tylko z przyczyn kulturowych, ale i fizjologicznych — oczy można zamknąć, odwrócić głowę, ale nie można przestać oddychać, w każdym razie nie na długo. Kiedy odbiorca wchodzi do galerii, spodziewa się czegoś, do czego może się odnieść na poziomie kulturowym, umiejscowić w kontekście, porównać. Kiedy natrafia na zapach, który wywołuje bardzo osobiste skojarzenia, doświadcza sytuacji opresji. Woń zawsze odnosi się do wewnętrznej historii jednostki, włącza odbiorcę, angażuje go na cielesnym poziomie, wsącza się do wnętrza przez nos, pory skóry. Nie pozostawia możliwości odmowy uczestnictwa w sytuacji zaprogramowanej przez artystę, nie poddaje się łatwo kontroli świadomości.

Wąchanie jest zatem wchłanianiem Inności, zburzeniem dychotomii wnętrza/zewnętrzna, binarnego podziału na odbiorcę i obiekt, w końcu siebie i Innego². Ten (obcy, chory, biedny), czyli ten, który *powinien być wykluczony*, izolowany, żeby pewna grupa mogła tym samym umocnić swoje poczucie

2. A. Corbin, *We władzy wstrętu. Od odrazy dosnu ekologicznego*, Warszawa 1998, s. 291.

3. A. Corbin, *We władzy wstrętu. Od odrazy do snu ekologicznego*, Warszawa 1998, s. 291.

18

4. M. Bakke, *Ciało otwarte*, Poznań 2000, s. 20–30.

► *Imperium snu*,
Instalacja
dźwiękowo-za-
pachowa, 2013

tożsamości, w historii kultury często brzydko pachniał, śmierdział jak zwierzę. Alain Corbin, w książce o ewolucji węchowych zachowań percepcyjnych, przytacza obrazowy cytat: „Pot Negrów ma zawsze wstrętą woń, że ledwie na kilka chwil można przy nich przystanąć. Finowie i Eskimosi mieszkający przy biegunach roztaczają wokół siebie fetor nie do zniesienia”³. Największymi siedliskami zgniłych, niebezpiecznych woni są zatem miejsca graniczne, stanowiące prawo, miejsca szczególnej dyscypliny, chaotycznych zbiorowości, styku jednostek przynależnych do różnych porządków społecznych czyli szpitale, opery, koszary, sale rozpraw, więzienia, lochy.

Gruszczyk, bazując w swoich pracach na dynamice zapachu, omija jego najbardziej efektowne rewiry. Unika w pracach zapachów nieprzyjemnych, budzących wstręt. Koncentrując się na doświadczeniach zapachowych rozkoszy dopisuje nowy rozdział do historii sztuki polskiej, która spycha na margines temat szczęścia i przyjemności, jako wątek błahy i banalny.

Zapach występuje tu jako siła transgresyjna, jest kłopotliwy dla utrzymania zintegrowanej podmiotowości czy porządku społeczeństwa. Stawia odbiorców w sytuacji bycia w tymczasowej wspólnotce, gromadzie obcych, którzy jednak nie muszą być postrzegani jako zagrożenie. Nie pozwalając na wprowadzenie panoptycznego stosunku do świata, zaburza dynamikę karności i nadzoru. Funkcjonuje przeciwko kierunkowi cywilizacyjnemu rozumianemu po freudowsku, przeciwko wizualnej wertykalności ciała⁴.



JAK PACHNIE SKÓRA NASĄCZONA PASTĄ DO BUTÓW?

O architekturze zapachów z Justyną Gruszczyk

20

Marta Lisok: Czy mogłabyś opisać jakiś ważny przedmiot, którym bawiłaś się w dzieciństwie?

Justyna Gruszczyk: Jak byłam bardzo mała, miałam ulubioną czerwoną kredkę. Była wściekle, krwisto czerwona. Żadna inna czerwona kredka nie mogła jej dorównać. Wtedy wychodziło takie czasopismo dla dzieci, nazywało się „Wesołe minuty”. Były tam rebusy, zagadki i kolorowanki, a w każdym razie tak to pamiętam. Brałam sobie te „Wesołe minuty” i wszystko wściekle zamalowywałam na czerwono. Do dzisiaj pamiętam intensywność i energię tego koloru. I jest jeszcze druga rzecz: uwielbiałam budować domy z koca. Szczytem marzeń było to, co miała moja kuzynka — jej rodzice wybudowali jej z mebli i jakichś starych nart taką konstrukcję w pokoju, że łóżko było pod samym sufitem, a pod spodem taka jaskinia do zabawy — trzeba było się przeczołgać przez taki wąski korytarz, a potem była przestrzeń, w której kilkoro dzieci mogło usiąść. Nawet jej tam zamontowali żarówkę. Podobno kiedyś jakiś policjant przyszedł do jej taty, zaczął się z nią bawić i się tam zaklinował. Ta jaskinia to był mój obiekt westchnień, na który nie miałam szans, bo nasze mieszkanie było za małe. Chociaż sama też nie miałam źle — mój tata wyjmował drzwi z zawiasów i opierał je o wersalkę, w ten sposób miałam własną, prywatną jaskinię. To się zdarzyło tylko kilka razy, dlatego było takie niesamowite i wyjątkowe. Poza tym, kiedy byłam jeszcze mała, miałam cały pokój tylko dla siebie — sprzątałyśmy z mamą w sobotę, a poza tym mogłam mieć taki bałagan, jaki tylko chciałam, więc zazwyczaj cała podłoga była usiana zabawkami, w których wygrzebywałam sobie ścieżki od kanapy do stołu i drzwi. Podobno raz przyszedł do mnie mój kuzyn, którego rodzice trzymali dość krótko, stanął w drzwiach mojego pokoju i osłupiał z zachwytu — zdołał tylko wydukać „Jak tu pięknie...”

Co jest inspirujące w budowaniu prywatnych jaskiń z koców?

Kreowanie własnej, nie narzuconej przestrzeni. Zwłaszcza dla dziecka, dla którego wszystko jest za duże, ta sytuacja musi być satysfakcjonująca.

Po co dzieciom jest potrzebny bałagan?

Wydaje mi się, że mierzenie się z chaosem to jest jedno z naszych podstawowych zadań, nasza codzienna sytuacja intelektualna, i że rozwinięcie

strategii poruszania się w bałaganie, życia w nieporządku, to podstawa naszej egzystencji. Wszystkiego jest przecież koło nas za dużo, wiele rzeczy jest nieoczekiwanych, a to, co jest poustawiane i nawet wygląda elegancko, stoi w chwiejnej równowadze. Wystarczy jedno tąpnięcie, jedno odkrycie, żeby spadło i wymagało ułożenia od nowa. Jak to oswoić? Posprzątać? Zignorować? Zrobić sobie do tego przewodnik? Cieszyć się tym? To jest jedno z zadań, które musimy wykonać.

Jesteś zagorzałą czytelniką kryminałów. Czy dynamikę tego typu literatury próbujesz przekuć na swoje prace?

Wydaje mi się, że dynamika kryminału jest na tyle podobna do dynamiki procesu twórczego, że nie trzeba tu nic przekuć. Kryminały mnie fascynują tam, gdzie wszystko skupia się na detalach, które w „normalnym” życiu są nieważne, takich jak wszelkiego rodzaju ślady, ilość popiołu strzepniętego z papierosa czy fakt, że gdzieś powinien być kurz, a tymczasem jest dziwnie czysto. Powieści sensacyjne, w których ktoś kogoś goni, nie fascynują mnie w ogóle — przecież oni, jak się ścigają, nic nie widzą. Moi ulubieni detektywi z reguły są starzy, na coś chorzy, nie mają jednej nogi, albo przynajmniej noszą niewygodne buty i nigdy by nikogo nie dogonili. Za to żaden szczegół im nigdy nie ucieka. Lubię w nich właśnie to zanurzenie w życiu.

W swojej sztuce od kilku lat działasz na obszarze zapachów. Czym zajmowałaś się wcześniej?

Bardzo przyjemnymi, zmysłowymi rzeczami — malarstwem i sztuką. Poza tym, zawsze coś pisałam.

Co skłoniło cię do skoncentrowania się na tak nietypowym medium?

Wtedy, kiedy to się zaczęło, w 2007 roku, pisałam baśnie. Ot tak, do szuflady, albo ku uciesze moich znajomych, którzy je bardzo chętnie czytali. W jednej z tych baśni pojawił się zapach grozy. Postanowiłam go wyprodukować. Wtedy jeszcze nie wiedziałam, że będzie z tego wystawa — po prostu chciałam mieć ten zapach, to była moja obsesja od dawna. Wiesz, w Rybniku, skąd pochodzę, nie ma dobrej galerii, ale jest dobra perfumeria. Może jedna z najlepszych w Polsce. Często ją odwiedzałam.

Wracając do zapachu jako medium sztuki, odkryłam, że to medium doskonale do mnie pasuje. Po pięciu latach studiów artystycznych byłam znudzona po pierwsze zmysłem wzroku, a po drugie — przymusowym produkowaniem prac na zajęcia. I to medium zapachu, paradoksalnie, pozwoliło mi odrzucić wiele niepotrzebnych rzeczy i środków, a z drugiej strony okazało się, że kryje ono w sobie nieskończone bogactwo nowych możliwości.

Jak ludzie opisują zapachy? Masz pomysł, jak reprodukcja prac, oparte na zapachu, pomijając ich literalny opis?

Można by reprodukcja te prace na zasadzie nawaniania stron, ale to niesie zbyt dużo skojarzeń z katalogami firm kosmetycznych i ze względu na koszty,

21

jest dla mnie niedostępne. Myślę, że język jest jednak najlepszym medium, również dlatego, że jest jednocześnie medium najgorszym, bo do natury zapachu kompletnie nie przystaje. Tym samym, na etapie dokumentacji, wymaga od odbiorcy współtworzenia pracy.

Opisując zapachy, ludzie krążą wokół nich językiem, potykają się, bywają niezrozumiani, nigdy im się nie udaje dotrzeć do sedna. Nawet jeśli ktoś ich zrozumie (choć ciężko byłoby udowodnić, że to się kiedykolwiek stało), to dzieje się to raczej nie z powodu języka, tylko jakichś innych komponentów — bagażu wspólnych wspomnień, doświadczeń. To medium języka jest dwuznaczne — z jednej strony nigdy nie będzie wystarczające, z drugiej zaś — nie mamy nic lepszego. W zapachu lubię te momenty, w których język zawodzi, więc użycie języka, jako niekompletnego i skazanego na porażkę medium, wydaje mi się odpowiednie, bo właśnie ten brak podkreśla.

Przerażają próby namalowania/narysowania czy próby jakiegokolwiek przedstawienia zapachu wizualnie. Wszystko, co mnie interesuje w zapachu, jest niewizualne, więc zawsze, kiedy muszę coś takiego zrobić, staram się jak mogę, żeby to było jak najbrzydsze.

Jaki jest dla Ciebie najbardziej wytęskniony, pożądany zapach, który ciężko jest odtworzyć?

Kiedy byłam małą, zamykałam się w szafie z butami, żeby wdychać zapach skóry nasączonej pastą do butów. To był piękny zapach, uwielbiałam go. Teraz nie ma już tej szafy, tego zapachu też nie, nie mówiąc już o tym, że nawet gdyby były, to i tak nie zmieściłabym się już w jej wnętrzu, żeby dać się nim otoczyć.

Dostrzegasz ewolucję w swoim użyciu zapachowego środka wyrazu?

Nie, nie dostrzegam ewolucji. Raczej eksplorację. Ewolucja wydaje mi się taką drogą, w trakcie której się męczysz i sypiasz w przydrożnych zajazdach, tylko po to, żeby nagle znaleźć się w punkcie, z którego nie ma już odwrotu. Metafora „drogi twórczej” mnie przeraża — w ogóle przecież nie przystaje do nieliniarnej struktury rzeczywistości. Ta metafora jest chyba pokłosiem tego, o czym pisał Piotr Szmitke — funkcjonującego mimo całej pozornej różnorodności w sztuce, obowiązku jednorodnego obrazowania. W Polsce to jest bardzo silne, i to we wszystkich, nawet skłóconych ze sobą środowiskach — od artysty oczekuje się zdecydowanego zajęcia swojej niszy i wytrwałego siedzenia w niej. Może co najwyżej ją pogłębić, ale niechby spróbował z niej uciec! A moim zdaniem od tej ucieczki się wszystko dopiero zaczyna, nawet jeśli pozornie oznacza ona cofnięcie się do jakiegoś punktu, w którym było się wcześniej. Praca artysty przypomina mi tw tym kontekście pracę archeologa — amatora, który wiedziony marzeniem, rzuca wszystko, zbiera ekspedycję i wyjeżdża kopać, odkrywa coś zupełnie innego, niż spodziewał się znaleźć, po czym zostawia za sobą muzeum pełne skorup i po roku jest zupełnie gdzie indziej.

Przeraża mnie, kiedy ktoś próbuje wymuszać na artystach przewidywanie rezultatów, bo jeśli znany jest rezultat, to po co to robić?

Jak przebiega praca nad instalacją zapachową?

Najpierw powstaje konceptualny załączek pracy, potem następuje kontakt z perfumiarzem. Produkcja zapachu wygląda różnie. Czasami od początku znam składniki, czasami mam tylko wrażenia i Piotr, po omacku, wysyła mi jakieś fiołki, z których ja coś wybieram, dopisuję jakieś uwagi, i on coś z tego miesza. Wychodzi z tego zazwyczaj dość zadowolająca całość. Chyba najbardziej trafionym zapachem był ten zrobiony do projektu „Merging” w CFCP w Dublinie, bo z jednej strony każdy czuł w nim coś innego, a z drugiej ostateczne wrażenie było wspólne i dość jednolite.

Podczas akcji zatytułowanej „Ciała książek”, nawaniałaś jedną z krakowskich bibliotek. Jakie znaczenie miał dla Ciebie sam tytuł? Jak wyobrażałaś sobie reakcje przypadkowych odbiorców?

Tytuł jest, w przypadku tej pracy, bardzo ważny. Jest jej szkieletem. Metaforycznie, bo dla mnie książka jest właśnie ciałem — zmysłowym obiektem, który oddziałuje na wszystkie zmysły. Warto o tym robić prace, zwłaszcza teraz, kiedy wszystko zmierza ku jak największej dematerializacji książki. Z drugiej strony ten tytuł jest szkieletem, w sensie jak najbardziej dosłownym. Oprócz biblioteki jako pomieszczenia, zostały też nawonione same książki — włożyłam do nich zaperfumowane zakładki z napisem „Ciała książek”. Kto czyta kryminały wie, co oznacza słowo ciało. I teraz, kiedy minęły już trzy lata od wystawy, zapach uleciał, (czyli praca umarła), a ten tytuł, jak szkielet, nadal tam został, bo to było 500 sztuk powkładanych w przeróżne książki i nie wyobrażam sobie, żeby ktoś podjął się usunięcia ich wszystkich. Za dziesięć lat ktoś może to jeszcze znaleźć i mieć zagadkę.

W instalacji „Oddech” wprowadzałaś zapach w korytarze i klatki schodowe Bunkra Sztuki. Na czym miała w tym przypadku polegać redefinicja funkcji, znaczenia tego miejsca?

Przestrzeń galerii jest sama w sobie bardzo trudna do zauważenia — nie ją się przecież przychodzi oglądać, tylko kolejne wystawy. Architektura w tym przypadku staje się przezroczysta. Budynek Bunkra to tajemnicza budowla, pełna dziwnych otworów o zaskakujących kształtach, z których niektóre, zdawałoby się, mogłyby służyć samemu budynkowi dla przyjemności. Ta architektura ma anatomię, a skoro ma anatomię, to powinna wydychać i zapach.

Wielokrotnie sama podejmowałaś próby osvajania miasta, za pomocą specjalnie przygotowanych zapachów. Czy uważasz, że w przyszłości będzie to standardowa praktyka władz miasta?

Wydaje mi się, że w wielu miastach to już jest faktem — właśnie wróciłam z Bergamo, które ma własne perfumy. Cztery zapachy, z tego, co naliczyłam

w perfumerii. Z drugiej jednak strony nie wszędzie takie ruchy są w ogóle potrzebne. Mieszkam teraz w Bray, które pięknie pachnie, ma ogrody jak z bajki i zawsze, kiedy idę po butki do sklepu, mam jakieś ciekawe olfaktoryczne doznania. W maju i czerwcu kwitną na przykład palmy, kompletnie oszałamiające. Temu miejscu nie jest więc potrzebna żadna sztuczna aromatyzacja. Inna sprawa, czy ludzie są gotowi na aromatyzację miejsc publicznych, zwłaszcza w Polsce. Niedawno czytałam artykuł o pewnej pracy site-specific, wykonanej w dużym mieście. Komentarze pod artykułem — wszystkie negatywne. Nikt nie był zadowolony. A chodziło o piękną pracę, która sprawiła, że coś, co było zwykłe, stało się niezwykłe. Niektórym to jednak przeszkadza, bardziej niż brud i bylejakość. Ja się przy moich pracach spotkałam z wieloma reakcjami, przeważnie ludzie byli zadowoleni, że coś się zmieniło na plus, albo, że przynajmniej dzieje się coś innego, niż mają na co dzień. Jednak dziwiły mnie reakcje osób uważających się za tzw. intelektualistów, którzy natychmiast znajdowali dziury w całym, np. kiedy nawaniałam klatki schodowe: „a to jest przecież manipulacja”, „a komuś się ten zapach może nie podobać”, itp. Zdaję sobie sprawę, że ci sami ludzie, którym przeszkadzają moje prace, nie poświęciłiby sekundy swojego czasu na protesty przeciwko temu, że ktoś na tej klatce pali czy sika. Ten opór to opór przeciwko zmianie status quo. Wyobrażam sobie, że działalność potencjalnego artysty — urydnatora, który biegałby po klatkach schodowych i oddawałby mocz w celu ich zasmrodzenia, mogłaby trwać z dziesięć lat, w ogóle nie zauważona.

Jak twoje prace odnoszą się do współczesnej obsesji higieny i czystości?

Wydają się stać do niej w opozycji: są ciężkie, słodkie, niekiedy mdlące, jak to określiłaś, mają w sobie coś z zapachu śpiącego ciała — a więc bezwładu, potu, lepkości.

Wiesz, bardziej staram się robić jednak zapachy ładne, zwłaszcza, jeśli są to zapachy do miast, bo tych obsesja czystości zdaje się nie dotyczyć. Mało tego, odnoszę wrażenie, że po sztuce krytycznej (a może to zaczęło się już wcześniej, w latach 80.) wytworzył się paradygmat mówienia w sztuce o sprawach trudnych i przykrych, że szczęście i radość to są tematy szalenie tabuizowane, uważane za niepoważne, niegodne poruszania. Więc jeśli w sztuce, zwłaszcza polskiej, pojawia się zapach, jest on z reguły brzydki. Ja zresztą nie wykluczam tego, że sama kiedyś taki zrobię, ale dopiero wtedy, kiedy naprawdę będziemy takim zaperfumowanym społeczeństwem, żyjącym w wypucowanych i napachnionych miastach. Teraz, mimo wszystko, brzmiałaby mi w tym lekko fałszywa nuta.

Poza tym odbiór zapachu jest na tyle zindywidualizowany, że nigdy nie jestem w stanie zagwarantować tego, czy ktoś odczuje w nim lepkość, czy świeżość. To jest sprawa jego indywidualnych doświadczeń, których być może nawet ta osoba nie jest do końca świadoma, a co dopiero ja.

Dlaczego w historii sztuki dominuje oko, a nie nos?

Wszystkiemu winna jest ewolucja. Kiedy człowiek biegał jeszcze na czterech łapach, z nosem przy ziemi, zapachy były dla niego szczególnie ważne. Kiedy się wyprostował, pałeczkę przejął wzrok. Od tego czasu zmysł wzroku ciągle się rozwijał, zmysł węchu pozostał zaniedbany. Dlatego właśnie węch jest jednym z najmniej zmanipulowanych zmysłów. Do tego, co widzimy, łatwo jest się zdystansować z dwóch powodów — po pierwsze, jesteśmy nauczeni patrzeć i analizować to, co widzimy (ale nie to, co wyciamy). Druga przyczyna jest czysto fizjologiczna — jeśli chcemy coś zobaczyć, musimy się od tego zdystansować. Poza tym od obrazu można się odgrodzić bardzo łatwo, można zamknąć oczy, odwrócić głowę. Zapach wchodzi do środka nas. Można więc przestać oddychać, ale tylko na minutę — dwie, potem już potrzebujemy powietrza. Odbiór zapachu jest więc osobistym, niezmiernie bliskim doświadczeniem. Wspólnej historii zapachowej mamy przecież bardzo mało, jeśli coś wywołuje w ludziach skojarzenia, to z reguły dla każdego są one inne. Miałam na przykład taką sytuację podczas „Przenikania” w Gdańsku, gdzie nawoniłam m.in. drogerie. Zapach był ziołowo-trawiały. Od jednej z odwiedzających wystawę osób, usłyszałam, że ten zapach był szokujący, bo strasznie męski, kłócił się z wystawionymi na ladach szminkami, lakierami do paznokci i innymi akcesoriami kobiecości. Inna osoba powiedziała mi, że był strasznie nudny, bo w zasadzie ten sklep mógł sam z siebie tak pachnieć.

Czy inne zmysły będą przez sztukę czy technologie nobilitowane w przyszłości? Czy oko zawsze będzie miało przewagę?

Będzie miało, ale nie tak dużą. Są już technologie pozwalające na oglądanie telewizji z zapachami. Pytanie, czy nie warto byłoby zostawić jednak trochę miejsca dla wyobraźni. Wiele ze współczesnych dzieł sztuki zaczyna przypominać zabawki edukacyjne dla dzieci — są dobrze zaprojektowane, grają, świecą, i jak się wciśnie guziczek, coś tam jeszcze robią. I o ile rozwijanie wszystkich zmysłów dziecka to ważne zadanie, to oferowanie tego wszystkiego dorosłemu odbiorcy sztuki współczesnej trąci trochę swojego rodzaju przekupstwem i populizmem. Brzytwa Ockhama się w kieszeni otwiera.

Jakie są konsekwencje skupienia na doznaniach, dostarczanych przez zmysł węchu, zamiast wzroku?

Przede wszystkim odkrywa się, że zapach jest. To jest na pierwszy rzut oka banalne i oczywiste, bo to jest wiedza powszechna, a przynajmniej tak nam się wydaje. Jednak, kiedy realizowałam „Przenikanie” (zmieniałam zapachy w miejscach publicznych w kilku punktach miasta), odbiorcy często mi mówili, że nagle, znienacka, odkrywali wszystkie zapachy już istniejące, które były na ich ulicy od zawsze. Że to zwykłe przesunięcie, z wyciania nieświadomego na wycianie świadome, już wiele zmieniło. Konsekwencje

są więc takie, że zaczyna się ten zapach po prostu czuć. W codziennym życiu jest on natomiast zupełnie przezroczysty, o ile nie jest skrajny.

To jest tak, jakby specjalnym skanerem odczytać dane z czipa, na który dotychczas mogłaś sobie tylko popatrzeć.

Co było największym błędem w twojej twórczości, który paradoksalnie posunął do przodu twój indywidualny język wyrazu?

Nie wiem, czy był kiedyś jakiś błąd, który nie posunął mnie do przodu. Błąd to budulec przyszłego profesjonalizmu — szczególnie w kreatywnej pracy, gdzie próbujesz stworzyć coś nowego, czego inni wcześniej nie zrobili i nie mogą cię tego nauczyć. Robisz coś źle, żeby potem wiedzieć, jak zrobić to dobrze. Mnie błędy zabierają bardzo dużo czasu, może z 90% tego, co robię.

Bardzo często aplikuję o udział w różnych wystawach i dostaję dużo odpowiedzi odmownych. Jakiś czas temu zaczęłam myśleć o tym, czy by tych porażek jednak jakoś nie wykorzystać, i tak zrodziła się seria „Niewidzialne miasta”, rysowane/malowane mapy miast, do których aplikowałam, czasami po drodze poznając je całkiem nieźle, ale nigdy na żywo. Właściwie są to dwie serie: jedna, malowana atramentem sympatycznym, jest już zakończona, druga, malowana samą wodą na cienkim papierze, ciągle jest w trakcie. Jest trochę pasożytnicza, bo kiedy ją gdzieś wysyłam jako propozycję wystawy, odpowiedź kuratora siłą rzeczy żywi tę pracę — jeśli ją przyjmuje, w oczywisty sposób, jednak jeśli ją odrzuca, daje mi materiał w postaci kolejnego miasta i tak seria się rozprzestrzenia, rośnie. W ten sposób dla mnie nie ma porażki, problem ma tylko kurator, który, cokolwiek zrobi, i tak zadziała na korzyść pracy.

Która epoka, z dziejów sztuki, wydaje ci się najbardziej wpływać/wypływać w twoich realizacjach?

Zdecydowanie wczesne średniowiecze i sztuka romańska. To się wiąże z moimi prywatnymi, estetycznymi upodobaniami, ale też z niepewnością i niewiedzą, które są z tą sztuką nieodłącznie związane. Nie wiadomo, jak dokładnie wyglądały kościoły, z których mamy tylko relikty, nie wiadomo, gdzie powstały niektóre manuskrypty. Są legendy, niestworzone historie, niepewne rekonstrukcje, które po badaniach np. radarem geologicznym burzą się, jak domki z kart.

Mówisz, że w fascynacji sztuką wczesnego średniowiecza, ważna jest dla Ciebie niewiedza i niepewność. Jest w tym jakiś paradoks. Jak, dla mieszkanki Europy, brak może być wartościowany pozytywnie?

W tym nie ma żadnego paradoksu. Znasz to uczucie, kiedy zabierasz się za jakiś temat, o którym wcześniej miałaś nikłe pojęcie i on zaczyna cię wciągać? Znajdujesz jedną książkę na ten temat, a ta podsuwa ci dziesięć następnych, zdobywasz je, czytasz, i im więcej czytasz, tym więcej ci brakuje i robisz się nagle chciwa, unosisz wzrok z tego, co czytasz, na stos, który masz na półce, i czujesz taki pęd, jakbyś jechała z górki na rowerze, a nie

siedziała przy biurku? To mnie właśnie napędza, nie sama wiedza, tylko ciekawość. A wiedza o wczesnym średniowieczu to taki obszar, w którym, wbrew pozorom, ciągle coś się zmienia. Jakiś czas temu media donosiły o coraz to nowych odkryciach, dotyczących, na przykład kształtu kaplicy przy palatium w Poznaniu. To jest taki moment, kiedy przeszłość, choć z pozoru zakończona, zamknięta, zmienia się na naszych oczach.

Poza tym — tak, brak musi być wartościowany pozytywnie. Kiedy patrzę na historię, zarówno swoją prywatną, jak i historię w ogóle, wydaje mi się, że brak był u początku wszystkiego, co udało się nam osiągnąć. Jeśli coś masz, nie próbujesz tego zdobyć, nie działasz.

Z jednej strony twoje prace są konceptualne, opierają się na wprowadzeniu widza w sytuację, zarysowaniu kontekstu. Z drugiej są bardzo zmysłowe, niemal erotyczne, cielesne. Gdzie szukać genezy tego nietypowego połączenia?

Nie zgadzam się z tym, że jest ono nietypowe. Właśnie jest jak najbardziej naturalne, istnieje w każdym człowieku. Potrafisz nakreślić w sobie granicę między swoim ciałem a tym, co intelektualne? Bo ja nie. Gdybym miała rysować mapę ciała i ducha, mogłabym oddzielić dziesięciocentymetrowy pasek tego, co intelektualne po jednej stronie, analogiczny dla ciała po drugiej, a w środku byłoby wielkie, szare kłębowisko, plecionka. I gdyby mnie ktoś potem zapytał, gdzie na tej mapie jestem ja, wskazałbym na tę plecionkę właśnie. Oczywiście w naszej kulturze istnieje opozycja ciało/duch, którą sobie w jakiś sposób przyswoiłam, jednak wydaje mi się, że bez większego zrozumienia. Oczywiście to, że moje prace, kiedy się na nie tę dychotomię nałoży, wydają się paradoksalne, i może nawet dość przewrotne, sprawia mi pewną satysfakcję. To taka moja intelektualna zabawka.



Michał Gayer

PRYWATNE OBIEKTY

Michał Gayer szlifuje puszki z napojami gazowanymi: Pepsi, Sprite, Fanta, Coca-Cola, Red Bull. Robi to z zapamiętaniem, aż stają się jednolite, wytarte z kolorów do czystego aluminium, idealnie czyste, lustrzane. Kiedy był chłopcem, posiadanie puszek ustawionych na meblościance było synonimem bogactwa, obycia, bądź po prostu zaradności w ich zdobywaniu. Puszki były skarbem, ikoną, relikwią, marzeniem. Dzisiaj są łatwo dostępne, nie budzą większych emocji. Gayer, poprzez poświęcenie im czas, powraca do momentu, w którym dotknięcie zimnej puszki było czymś upragnionym i wymarzonym. Gładzenie zimnej, aluminiowej powierzchni mogło pojawić się w snach jako fetysz, pocieranie, ważny jest tu sam gest obracania w dłoniach, żeby na chwilę móc poczuć się jak bohater jakiegoś amerykańskiego filmu.

Prace Gayera wymagają od odbiorcy czasu. Wszystkie jego obiekty, instalacje, obrazy, spreparowane fotografie i nagrania tworzą gęstą opowieść, czasem pełną trików nieuczciwych wobec widza. Przypominają supeł ze splątanymi wątkami, zagmatwanymi na chłodno, metodycznie i precyzyjnie. Gayer równocześnie pisze opowiadania, konstruuje maszynerie pełne kabli, czujników i silniczków, fotografuje, rysuje i nagrywa dźwięki. Za pomocą różnych mediów przeprowadza swoje eksperymenty na zmysłach, pamięci, historii i tekście. Jego dawny pseudonim *Czarny Karzeł* nawiązywał do wypalających się gwiazd, które kurcząc się, nieustannie przybierają na masie. Właśnie to pojęcie wzrostu gęstości jest symptomatyczne dla większości jego działań. Sensy przychodzą tu z opóźnieniem, prace mają być punktem zapalnym dla pracy wyobraźni i wrażliwości widza.

Artysta bez ostrzeżenia zaburza bezpieczny model rzeczywistości z jasnymi podziałami, w ramach których można jednoznacznie zdefiniować przyczynę i skutek podejmowanych przez niego eksperymentów. Przygotowuje na przykład najeżony śrubami kartonowy hełm, który okazuje się narzędziem wyrafinowanej tortury dla odważnego widza, próbującego go użyć. Uderzenia, a nawet stukanie w jego powłokę, powodują bolesne wbijanie się śrubek w głowę i twarz. Można się od niego uwolnić, cierpliwie wykręcając wszystkie po kolei. Jeśli jednak klaustrofobiczne odczucia okażą się silniejsze i ktoś spróbuje zerwać go jednym ruchem, porani sobie głowę. Jednym z charakterystycznych

29

◀ *Misie jedzące mięso (Puszka)* z cyklu *Dobro*, przedmiot gotowy, 2013

rysów jego prac jest wymóg cierpliwości. Bez odpowiedniego podejścia ze strony widza kolejne obiekty wykonywane przy dużym nakładzie sił i czasu pozostaną nieme i zamknięte jak ostryga, jak w przypadku pracy „The Code”, w której obracające się w określonym rytmie wiatraczki tworzyły kolejne litery napisu, pojawiające się na granicy zauważalności. Wysyłek kilkuminutowego, cierpliwego czekania nie wiódł do ukrytej sentencji ani słowa-klucza. Można było odczytać napis będący po prostu tytułem pracy, wabiącej widza cichym dźwiękiem i delikatnym podmuchem powietrza.

Gayera od zawsze pociągała powierzchnia tektury. Z tego materiału przygotowywał swoje maszyny do pisania. Przypominające zmechaoną powierzchnię skórę obiekty, służą do niewidzialnego zapisywania myśli, które spływają z nieoznaczonych klawiszy do pojemników. Wydają się antidotum na zamknięty, spójny tekst i wiarę w niezbite/zapisane dowody. Użycie do ich realizacji tektury — materiału kojarzącego się z prowizorycznością — zatrzymuje je, razem z wieloma innymi obiektami Gayera wykonanymi w tym materiale, w stadium prototypu. Maszyny zakładają działania na większą skalę. Są wyimkami z trudnej do wyobrażenia całości — nieznanego projektu niosącego zmiany widzenia, pamiętania, myślenia.

Tematem, który zbiegł się w czasie z maszynami do pisania była historia Heleny Matei, domniemanej konfidentki gestapo, znanej jako Krwawa Julka. Jej odgrzebaną przez dziennikarzy historię Gayer odczytywał na nowo, bez wstępnych założeń i orzekania o winie, bez jakichkolwiek prób usprawiedliwienia czy wyjaśniania motywów jej postępowania. W jego pracach, rozpisanych na różne media, Krwawa Julka, jako obiekt fatalnego zauroczenia i wielka nieobecna, nadal spiskuje, oczywiście zgodnie z regułami konspiracji: maskuje się, zmienia tożsamość, myli tropy, zaciera ślady i zwodzi. Tropienie przekłamań i manipulacji w opowieści o śląskiej *femme fatale* odbywa się równoległe na jej wizerunku. Gayer fiksuje się na jej twarzy, którą maluje w szarościach. Robi to najdelikatniej jak potrafi — bez użycia pędzli, wyłącznie palcami. W innej realizacji wycina ze sklejk jej pseudonim zapisany jak autograf gwiazdy filmowej. Jak pisze: „Autograf jest trochę absurdalny, bo nikt nie podpisuje się zniesławionym imieniem, ksywką wymyśloną przez psy gończe. Nauczyłem się podpisywać jako Krwawa Julka, później zrobiłem z podpisu projekt formy, która przypomina litery blokowe. Chodziło o to, żeby wysłać komunikat mówiący jasno: «uwielbiam Krwawą Julkę...». Właśnie dlatego Autograf przypomina szyld. (...) Ludzie pożądamy rzeczy, których nazwy rozpoznają ponad swoimi głowami. Autograf miał zaistnieć w przestrzeni miasta, pojawić się znikąd, bez uprzedzenia, jakby nagle się okazało, że Krwawa Julka ma się dobrze, jest bardzo bogata, w ogóle się nie starzeje, i na domiar złego wkracza na polski rynek”.

Kiedy Gayer (re)produkuje wizerunki Krwawej Julki, robi im kilkadziesiąt zdjęć, które potem drukuje, tnie i nakłada jedno na drugie. Manipuluje przy tym ustawieniami drukarki. Stawia się w sytuacji użytkownika narzędzia,

świadomego jego ograniczeń. Korzysta z niego po to, żeby je potępić. Powielanie, którego się podejmuje, zdaje się działać na zasadzie platońskiego pojęcia *farmakonu*, spajającego w jednym właściwości lekarstwa i trucizny. Jest próbą zachowania historii poprzez budzący nieufność zapis, paradoksalnie unicestwiający to, co próbuje uwiecznić.

Oprócz pamięci i manipulacji, Gayer jest wyczulony na kwestie zmysłów. Słuchanie i dotykanie szczególnie go pociąga. Koncentracja na widzeniu, widoczna w kulturze, wydaje mu się przesadzona. Dlatego w swoich pracach często tworzy obiekty, które zależnie od siły nacisku dłoni wydają dźwięki, szelesty, hałasy. „Kompozycja z głośnikiem” jest przykładem działań, w których Gayer stara się zwrócić uwagę na otaczające nas odgłosy, szумы, zakłócenia, bełkoty, do których tak się przyzwyczailiśmy, że chwilami niemal przestajemy je słyszeć. W tej pracy wykorzystuje materiał piezoelektryczny. „To jest bardzo łatwo dostępne kuriozum. Jedno z wielu zjawisk fizycznych, które nas ciekawia i które wykorzystujemy. Wiem o tym z Internetu, oczywiście. Całość mojej pracy jest internetowa. Wzięła się z Internetu i w pewien sposób dotyczy Internetu. Gdyby nie Internet, nie byłoby jej”, powie Gayer. Materiał ten reaguje na drgania w taki sposób, że wytwarza impuls elektryczny i na odwrót — impuls, który do niego dociera, powoduje drgania. Gayer w ten sposób próbuje oczyścić audialne pole, na słuchanie bez słyszenia, nieuważność na otoczenie, w każdym tego słowa znaczeniu.

„Jest mi przyjemnie, kiedy dotykam rzeczy i w tym samym momencie odczuwam swój dotyk przez nią, słysząc go. Analizowałem tę sytuację i wydaje mi się, że słyszenie za pośrednictwem elementu otoczenia jest magnetyczne. Dotykanie rzeczy martwej i jednoczesne słyszenie, a więc odczuwanie, to jakby się z czymś na chwilę zrosnąć. Kompozycja z głośnikiem to scena otwarcia. Jest nazywana w ulotkach moim performance, ale to nie moje... Jest raczej surowa. Są tam głośniki galeryjne, których używa się podczas wernisaży. Dwa głośniki leżą pod oknami budynku galerii jak monitory sceniczne. Jeden stoi na statywie w miejscu, w którym ogrodzenie budowy zbliża się do ściany budynku. Metalowa siatka ciągnie się dalej w prawo, dookoła czegoś, co kiedyś było małym parkingiem. Nie ma być nic niezwykłego. Są tylko dodatkowe kable. Ludzie zazwyczaj chcą dotykać. Tym razem trochę się ociągają. Najpierw kilka osób próbuje dotykać płotu i głośnika samotnie, ale ponieważ robią to przed grupą, mam obawy, że nie czują się swobodnie. Jednak na zdjęciach wyglądają na zadowolonych, widać że reakcja jest pozytywna i nie wygląda na oszukana”.

Gayer dostrzega zjawiska i sytuacje warte przekształcenia w dzieło sztuki w najbliższym otoczeniu. Jakby przyglądanie się czemuś wystarczająco długo zawsze pozwalało odkryć w nim piękno i kruchość. Nie potrzebuje dalekich podróży, wielkich dramatów, mocnych doświadczeń. Rozgląda się wokół siebie i widzi to, co inni uznają za niewarte uwagi. Przeoczone sytuacje stają się punktami wyjścia do jego eksperymentów, między innymi tych, które przeprowadza

w zaciszu swojego pokoju, układając precyzyjne kompozycje z kryształków soli, fotografując kurz, okruchy i owady leżące na zielonej wykładzinie dywanowej, która w obiektywie jego aparatu zdaje się być gęsta i nieprzebyta jak las. Gayer buduje wybuchowe kule z zapalek, pali siarkę i inne substancje, fascynuje się kolorami dymu, śladami po ogniu.

„Chodzenie w nocy” to seria spacerów, podczas których Gayer nagrywa pohukiwania sów w parku, fotografuje napotkane przedmioty, pomniki i pozornie błahe sytuacje. Nie zraża go kiepska jakość zdjęć, która niekiedy uniemożliwia identyfikację uchwyconych na nich obiektów. Potężny, wyglądający groźnie pies wyłowiony z ciemności błyskiem flesza, kłąb dymu czy mgły, dziwaczne abstrakcyjne pomniki, ścierwa, ślady po lodzie czy gofrze, który upadł, plamy wymiotów, rozpełzające się wybujale rośliny przekraczające ogrodzenie. Gayer dokumentuje wszelkie ślady nadmiaru, kataloguje nocne rozpasanie przyrody i całej rzeczywistości, która przekracza daytime ramy. Prześwietlenia na kliszach, przekłamane wielkości i kształty, niepokojące obiekty — „Chodzenie w nocy” wydaje się lunatycznym, niebezpiecznym rytuałem, w którym to, co możliwe do zobaczenia, może przyprawić o gęsia skórę.

W jednym ze swoich projektów Gayer przygotowuje wielki gąbkowy but, kapelusz ze sfilcowanej sierści kota i inne atrybuty dla miejskiego kowboja, tajemniczej postaci o niezidentyfikowanej osobowości i płci, która wykonuje dość osobliwe czynności. Zajmuje się oprószaniem przedmiotów na czarno, patrzy jak płynnie rzeka czy czesaniem trawy. W ten sposób „Miejski kowboj” staje się tożsamy z figurą artysty-szamana, otwierającego przed resztą społeczeństwa pozbawione logiki i pozornie bezcelowe rewiry nowego myślenia.

32

► But w ramach projektu *Miejski Kowboj*, płótno ścierne, guma syntetyczna, 2013



LEPIEJ OGLĄDAĆ JE W SAMOTNOŚCI, W ZAMKNIĘTYM POKOJU

34

Marta Lisok: Często działasz w skali mikro, na granicy zauważalności. Na ile ważna jest dla Ciebie reakcja odbiorcy?

Michał Gayer: Właściwie jeżeli wykonuję prace, które pełnią rolę szczegółów, wynika to z mojego sposobu obserwacji najbliższego otoczenia. Są to, nierzadko, intymne prace, które chcę pokazać jako efekt moich prywatnych przemyśleń. Za każdą z nich stoi wtedy jakaś historia albo konstrukcja myślowa i bez nich są niepełne, a ja bardzo hermetycznie je opisuję i przyciemniam obraz. Często są bardzo małe, wtedy można w ogóle ich nie zauważyć. I tak się dzieje. Czasem chowam je przed gośćmi wystawy w jakiejś ciasnej wnęce albo w małym pomieszczeniu. To są prywatne obiekty. Nie zostały wykonane dla nich, ale są przeznaczone do pokazania. Pewnego razu nagrałem pracę na kasecie kupionej w sklepie z używanymi rzeczami. Na liście utworów było jedno wolne miejsce. Nagrywając swoją rzecz, starałem się ją umieścić właśnie w tej przerwie. Resztę nagrań chyba wymazałem, choć nie jestem tego pewien. W każdym razie odbiorca musiał sam odnaleźć mój utwór na taśmie, aby go posłuchać. Włożyłem kasetę do starego walkmana, a obok pokazałem pudełko z listą nagrań, do której dopisałem tytuł swojej pracy. Nie wiem, czy ktoś słuchał „właściwego” nagrania. Na tej taśmie mogła być też muzyka, nie pamiętam.

Bardzo ważne jest dla mnie pokazanie prac i to w jakim stopniu zostaną odczytane, ale to zależy również od tego, jak bardzo badawcza jest postawa odbiorcy. Powstaje zgrzyt, kiedy pokazuję te rzeczy w galerii. W tym wypadku galeria to komunalny moloch. Szeroki, pusty korytarz, którym przechodzą ludzie i grupowo molestują moje prywatne rzeczy. Dochodzę do wniosku, że niektórych prac nie warto pokazywać w galeriach. Chodzi o to, że chyba lepiej oglądać je w samotności, w zamkniętym pokoju, powoli. Mam na myśli takie pomieszczenie, które pełniłoby rolę pokoju hotelowego. Bez łóżka, z wieszakiem, fotelem, lampą, stolikiem i pracami. Mogłoby być gdziekolwiek. Reakcja odbiorcy jest dla mnie ważna, ale w wypadku tych prac, żeby mógł zareagować, musi trochę zwolnić. Jest jeszcze jedna dość istotna sprawa: rzeczy, o których mówimy, są przeciwieństwem prac interaktywnych i nie potrzebują akcji odbiorcy jako współtwórcy. Nawet

walkman z kasetą do słuchania. To skończona konstrukcja. Ona jest faktem, niezależnie, czy ktoś posłucha nagrania, czy nie.

Jaka była geneza twoich eksperymentów w zaciszu pokoju?

To była praca site-specific, wykonana od niechcenia. Wiedziony impulsem, sfotografowałem drobinę brokatu znalezionej w pościeli. Jest ledwie widoczna na środku zdjęcia. Spałem i pracowałem w małym pokoju, w którym wcześniej mieszkała moja młodsza siostra. To było zaraz po studiach albo nawet jeszcze przed obroną. W każdym razie miałem dużo czasu. Pracowałem i spałem w tym pokoju, bo był niewyremontowany. Mieściła się w nim rozkładana wersalka, dziecięce meble i moje warsztatowe biurko. Trzymałem tam swoje prace, narzędzia i materiały. Po dwóch latach spędzonych w wynajmowanym mieszkaniu, ten pokój był dla mnie nowy. Dziwny. Przejściowy. Wykonywałem w nim małe obiekty, które potem umieszczałem na półkach lub instalowałem. W biurku, w lampie, w drzwiach szafki. Jednocześnie robiłem zdjęcia resztek materiałów, śmieci i owadów, które wpadały do pokoju przez okno. Wykonałem tam też pracę, która polegała na spalaniu styropianowej kulki, w całości pokrytej łebkami zapalek. Dała bardzo dużo ognia i dymu. To była symulacja gwiazdy. Zrobiłem też model wybuchu z uformowanej w palcach pajęczyny, włożonej do dziury w biurku i podświetlonej od dołu. Ten pokój, do którego już nigdy nie wrócę, na osiedlu, które powoli zapominam, był instalacją „pizamową”. Robioną rano, zaraz po wstaniu z łóżka, bez potrzeby przebierania się, wychodzenia, aż do nocy i tak w kółko.

Jakie znaczenie ma dla Ciebie używany materiał w pracach? Wydaje się, że podchodzisz do niego z wyjątkową czułością. Często używasz jako budulca kartonu, który gładzisz, szlifujesz, wyrównujesz do momentu, w którym staje się aksamitny w dotyku jak skóra.

Użyłem litej tektury introligatorskiej do wykonania kilku prac. To nie jest zbyt szlachetny materiał. Jest kwaśny, co oznacza, że żółknie albo ściemnieje. Może się odbarwić pod wpływem różnych czynników zewnętrznych. Na pewno pod wpływem światła słonecznego. Często używałem szpachlówki poliestrowej, która jest materiałem obrzydliwie śmierdzącym i trującym. Czasem wypełniałem tą masą ubytki w tekturze i szlifowałem powierzchnię pracy, aż do gładkości. Biały tworzywo wypełniające zagłębienia wyglądało jak plastikowe, gładkie blizny. Dookoła nich była szara tektura, wygładzona, ale nie błyszcząca, chłonna i mniej twarda. Dzisiaj unikam tych materiałów. Wolę metal lub drewno i różne produkty drewnopochodne. Bardzo polubiłem ceramikę i filc. Od czasu do czasu wykorzystuję też śmieci. Bardzo lubię wnętrza opakowań aseptycznych, wykonanych z kompozytu, w skład którego wchodzi aluminium, bo błyszczą.

35

Konstruujesz przedmioty, które kiedy zostają dotknięte przez odbiorcę, wydają dźwięki. Element wizualny schodzi w tym przypadku na dalszy plan. Interesuje Cię wykorzystywanie zmysłów innych niż wzrok?

Wykonuję takie prace, bo interesuje mnie ożywienie przedmiotów. Ich uaktywnienie lub nawet mechaniczne połączenie z czymś żywym. Dlatego, że w pewnej chwili moje prace wydały mi się bezużyteczne. Bardzo brakowało w nich życia. Nie służyły do niczego, więc nie było powodu, by istniały. Choćby prace, o których wcześniej pisałem. Z pewnego punktu widzenia nie mają sensu. Można tylko na nie patrzeć lub o nich czytać, a potem o nich myśleć. To nudne, wręcz idiotyczne. Nienaturalne, nieludzkie. Czasem trzeba odpocząć od tego, co się robi. Czasem trzeba odpocząć od myślenia.

Jakoś tak się stało, że dowiedziałem się o materiałach piezoelektrycznych. Membrany piezo przetwarzają energię kinetyczną na sygnał elektryczny, który może być emitowany z głośnika, w postaci dźwięku. Przytknięte do powierzchni przedmiotów, pozwalają usłyszeć odgłos drgań rozchodzących się w ich strukturze. Kiedy dotykamy rzeczy, powodujemy drżenie, które dociera do membrany piezo i jest emitowane w postaci dźwięku. Jeżeli używamy słuchawek, to mamy wrażenie zmysłowego połączenia z martwym przedmiotem. Odgłos drgań słyszymy wtedy we własnej głowie. Jeżeli wywołujemy go sami, to jakbyśmy dotykali martwej części własnego ciała.

Zrobiłem kilka prac, przeznaczonych do dotykania i słuchania. W kwestii wizualnej, czasem staram się, żeby nic nie zdradzało instalacji z zewnątrz. Wtedy, z udziałem odbiorców, scena wygląda bardzo dziwnie, zwłaszcza na zdjęciu. Człowiek dotyka przedmiotu, wzrok ma uniesiony, wyciągnięte ręce, a wyraz twarzy zdradza reakcję na coś, czego nie widzimy. Tak wyglądają zdjęcia z „Nocnych Aktywności”. Czasem staram się nadać pracy dźwiękowej określoną formę. Wtedy nic mnie nie ogranicza, bo odbiorca poznaje przedmiot poprzez dotyk i słuch. Mogę wtedy przypisać osobne treści każdemu z „kanałów informacyjnych”. To jakby mieć dwie, trzy prace w jednej, każdą w innym kanonie. Z drugiej strony, techniczne elementy instalacji staram się zaprojektować tak, żeby były funkcjonalne. To determinuje ich kształt. Membrana może być bardzo duża, wtedy staje się skończoną rzeźbą-mikrofonem, podporządkowaną funkcji. Kiedy instalacja jest używana, dźwięk i ruch są jednorodne. Ludzie, którzy dotykają rzeźb lub instalacji, są wtedy ich żywymi elementami, działającymi partiami. Całość jest jak hybrydowa maszyna. Rzeczy każą ludziom ustawić się w określony sposób, dotknąć. Ludzie poruszają się według przestrzennego planu. Interakcja ich wabi. Bezwiednie wykonują zaplanowane czynności. Wyglądają mniej więcej tak, jak chciałem i są żywi, więc bardzo ciekawi, wielowarstwowi i przez to piękniejsi, niż rzeczy martwe. Martwota jest pociągająca w inny sposób. Martwe otoczenie bez przerwy jest poddawane ledwie zauważalnym zmianom. Wibruje. Drży. Uderza w nie powietrze. Ktoś przez nie

przechodzi. Rzecz unosi się na wietrze. Pada na nią deszcz. Przedmiot nie odpowiada, ale poddaje się tym wszystkim atakom, pozwala się im w sobie rozpuścić. Podłączenie się do biernej czułości jest przyjemne. Doświadczenie tego, jak bardzo czułe jest to, co martwe; że wszystko ciągle się rusza. Poczucie naprawdę, co się dzieje dookoła, mocniej niż zwykle. To jest pragnienie, które próbuję zaspokoić w pracach, które nazywam „Hearers”. Zaangażowanie ludzi wielokrotnie pogłębia odczucie życia instalacji. Każdy z uczestników poddaje się wrażeniom zmysłowym, jednocześnie uzewnętrznia je w jakiś sposób. Wyżywa się. Kompozycja z głośnikami skupiła się na gościach, którzy przyszedli na wernisaż. Pozornie nic tam nie było. Dotykali elementów otoczenia, które sam zastałem na miejscu. Głośniki nie były modyfikowane formalnie. Po prostu były ustawione tak, jak gdyby ktoś miał przemawiać. Interesował mnie tylko finał, moment w którym wszyscy złapali za ogrodzenie. To był cel. Wtedy to, co było widać, i to, co było słychać, złożyło się na intensywną scenę, którą obserwowałem z tyłu. Ja byłem wtedy na miejscu publiczności. Sprovokowałem to wydarzenie, żeby je zobaczyć i usłyszeć jak krótki film, puszczone bardzo głośno.

W kilku ostatnich realizacjach powraca postać „Miejskiego kowboja”.

Jaką spełnia rolę, kim jest?

Adaptuję ten pomysł za zgodą autorki, która go porzuciła. Nie zrobiła go z różnych powodów. Jednym z nich mogłaby być konstrukcja. Jest oparta na warunkach „doskonałości” i „prawdziwości”, które sprawiają, że wydaje się niemożliwy, wewnątrz sprzeczny. Ja również myślę, że to pomysł utopijny. Wydaje mi się, że autorka i ja podchodzimy do niego podobnie: liczymy na to, że uda nam się znaleźć „kowboja” w gotowej postaci i zwerbować. Chodzi o człowieka, który zrozumiałby, o co nam chodzi i dobrowolnie odgrywał proponowaną przez nas rolę. Miałem pomysł na stypendium, które pozwoliłoby mu lub jej totalnie uwolnić się od systemu i skupić na współpracy z nami. „Miejski kowboj” to nazwa robocza projektu. Nie jestem do niej przywiązany, ostatnio nawet ją zmieniłem. Wskazuje ona na charakter osoby, o której można by powiedzieć, że jest „czerstwa” w znaczeniu konstrukcji psychicznej. Działa metodycznie, żyje zgodnie ze swoimi zasadami. Wykonuje „obowiązk” wobec natury oraz pejzażu miejskiego. Kompletnie nie istotne z punktu widzenia naszego systemu. Jest interseksualna, fizycznie piękna, barwna jak sztuka ludowa, nieco arogancka, twarda, zaczepna, wyzywająca i urocza. Charyzmatyczna. To, co teraz nazywam „Cowbey Cowboji”, to również postawa, sposób życia. Byłem niedawno w Christianii. To komuna hipisowska w Kopenhadze. Jest wolnym miastem na terenie starego kompleksu wojskowego, w samym centrum stolicy Danii. Prawo państwowe i miejskie tam nie sięga. Nie ma tam wstępu policja. Panuje połączenie demokracji i anarchii. Christianici są wolni i teoretycznie mogą robić, co chcą. Dzielą się z sobą. Projektują swoje domy i przestrzeń wokół

nich. Zaprojektowali Christianię, wymyślili ją. Zaczęli prawie od zera. Wyrabiają sami wszystko, co mogą. Przetwarzają niepotrzebne lub zepsute rzeczy. Dbają o las. Nie depczą poszycia, nie zrywają kwiatów. Są tam bujne zarośla. Spacerują łagodne, wolne psy i pogodni ludzie. Jest tam pięknie. Ów „kowboj”, „barwny przechodzień”, uliczny performer, czułby się tam jak w domu. Jest tam wielu ludzi odpoczywających od systemowych przymusów. Artyści chronią się tam przed terrorem pracy. Całe rodziny żyją, w pewnym sensie, poza systemem, ale bez pogardy dla niego, bez zakazu korzystania z jego materialnych dobrodziejstw.

Jako wykonawca projektu „Cowbey Cowboji” („Miejski kowboj”), staram się wytwarzać prace użytkowe. Wyrabiać niektóre rzeczy od nowa tak, jak ja chcę. Projektuję buty do składania. Ich poszczególne elementy można układać w przestrzeni lub na płaszczyźnie, stają się wtedy abstrakcyjne. Chcę, żeby prace były skromne i użyteczne. Robię doniczki, w których sadzę żyworódkę. Roślinę, na której liściach wyrastają mniejsze listki, które spadają na ziemię, wrastają w nią i tak w kółko. Czepiają się różnych rzeczy, rosną na martwych liściach innych roślin, które opadły na ziemię. Robię to, co w moim wyobrażeniu robiłby Cowbey. Szlachetny, włóczyk się performer, który w mojej wyobraźni ma czas na to, by projektować swoje najbliższe otoczenie, ubrania i przedmioty, których używa. Wykonuje obowiązki, które sam sobie wymyśla. Jest totalnie wolny. Nie wiem, z czego mógłby żyć.

W pracach, które powstają w ramach tego projektu, jest bardzo wiele różnych wątków. Chciałbym oddzielić kwestie związane z treścią pomysłu, którą zastałem gotową, od sposobu w jaki z nią pracuję. Jednym z najważniejszych motywów jest adaptacja czyjejś idei. Jest w tym szczypta pracy kuratora, który jednak posuwa się dalej niż zwykle. Wyręcza autora w wymyśleniu i przygotowaniu prac na wystawę. Nie jestem osobiście przywiązany do pomysłu o „kowboju”. Nie należy do mnie. Kolejnym wątkiem przewodnim w tej pracy jest fakt, że pomysł pochodzi od osoby, która nie interesuje się sztuką, albo nie chce się nią interesować. Chodzi o to, że pomysły na sztukę mogą pochodzić od nie-artystów, wtedy nie są komicznie pompatyczne i nie tłumaczy się ich z ogromną erudycją i dumą, że się je wykonało, lub choćby pomyślało. Nie mogę odpowiedzieć na pytania dotyczące treści tego pomysłu. Kiedy o nim opowiadam, ludzie myślą, że jest mój, a tutaj chodzi o to, że nie jest, był gotowy. Duża część prac, które w ostatnich latach zrobiłem, dotyczy tego widmowego projektu. Nie wartościuję go. Czasem interpretacje i oceny idei, pomimo bogatej retoryki, mogą mieć bardzo płytkie podłoże, którego możemy być nieświadomi. Hipotetyczna wystawa poświęcona Cowbeyowi mogłaby być podporządkowana tej zasadzie — że nie byłaby moja. Byłoby to jednak podskórne, niezauważalne, bo wykonałbym ją jak swoją.

Jak wyglądała realizacja projektu „Chodzenie w nocy”? Czego szukałeś?

Bardzo lubię puste, nocne Katowice. Nocą w środku tygodnia ludzie śpią. Szczególnie między północą, a drugą, trzecią rano. Zimą miasto pustoszeje szybciej. Kilka godzin po zmroku. Po dziesiątej w dzielnicach zamieszkałych przez ludzi, którzy muszą rano wstać, jest pusto, ciemno i cicho. W oknach nie ma światła. Nie musiałem czekać do dziesiątej. Wychodziłem trochę wcześniej i spacerowałem po Parku Śląskim. Mam blisko, przechodziłem tylko przez dzielnicę Dąb. Park jest terenem rekreacyjnym, odwiedzanym sezonowo, do tego starym, a więc mało emocjonującym, niemodnym. Zimą po dziesiątej tylko niewielka grupa biegaczy ma powód, żeby tam być. Mieszkańcy Tysiąclecia wyprowadzają psy, ale nie zapuszczają się daleko. Małe grupki wracają z knajpek, inni poruszają się taksówkami. Lubię puste nocne miasto, oświetlone latarniami. Nie widać wtedy nieba. Czuję się, jakby ponad latarniami był sufit. Latarnie są jak lampy podłogowe. Kiedy jestem w mieście sam w nocy, to czuję się w nim bezpiecznie, jak w znajomym pomieszczeniu. Park Chorzowski jest w nocy otwarty. To duży teren. Późnym wieczorem zimą pomiędzy Chorzowem a Katowicami jest pustka. Nikt nie ma czasu, żeby tam być. Przebywanie tam nie ma sensu. Spacer w ciszy przerywa echo tramwajowego huku z ulicy Chorzowskiej. Zimą, w nocy park jest nieatrakcyjny dla społeczności. Interesy mieszkańców przesuwają się do domów, rano do miejsc pracy, a potem do ciepłych sklepów, gabinetów lekarskich albo sal rekreacji i znowu: odpoczynek i sen. Można by powiedzieć: „Byłem tam wtedy, kiedy was nie było”. Chciałem trochę pobyc w opustoszałym mieście. Zobaczyć, co tam jest, kiedy nas tam nie ma. Nic się nie dzieje, można robić wszystko.



Mateusz Hajman

400 RODZAJÓW SPOJRZEŃ

Na przeciwległym biegunie w stosunku do prac Justyny Gruszczyk i Michała Gayera jest Mateusz Hajman, który z zapałem bada sposoby widzenia. Od kilku lat portretuje rozebrane ciała w zwykłych wnętrzach.

Jego polaroidy przypominają kadry z filmu, momenty po scenie erotycznej, kiedy postać zapala papierosa, ubiera się albo odpoczywa. Nie widać wprawdzie żadnego nieładu w ubraniu ani rozczochranych włosów, ale zrelaksowane twarze świadczą o nieobecności żadnej myśli, idealnym spokojem. Kobiety zaglądają do lodówek, stoją przy oknach, przeciągają się na tapczanach, patrzą w przestrzeń. Można pomyśleć, że żadna scena nie miała nigdy miejsca, że to co się wydarzyło, rozegrało się jedynie w wyobraźni patrzącego. Hajman bez wysiłku uruchamia trybiki wyobraźni, nie szuka pretekstów dla obecności *golasów*, jak je nazywa. Pozwala, by sennie zastygały w kadrze, w zimnym świetle, na chwilę przed wyjściem z ciepłego i przytulnego wnętrza, w którym je przyłapano. Zadowolone, w szczytowej formie, w idealnym momencie beztrudnego odpoczynku. Są dowodem na istnienie raju, gdzie ciało, zaraz po kole i trójkącie, staje się w swojej harmonii i prostocie, kolejną figurą geometryczną. Na jego zdjęciach jest całością, stawiającą opór naturze i czasowi, wehikułem do przemieszczania się po świecie bez możliwości jakiegokolwiek uszkodzenia czy zniszczenia, gładką i sprężystą skorupą.

Hajman używa do swoich portretów aparatu polaroid. Fotografia błyskawiczna podbija niezobowiązującą i oddaloną od realiów patrzącego atmosferę. Jedno unikatowe zdjęcie, jak pierwsze dagerotypy, czy obrazy, wysuwa się z aparatu i nie da się go powielić ani obrobić. Aparat rejestruje ułamek czasu i zamrożony w nim obraz, którego zdążył rozpuścić się w drobnych ruchach, zmianach pozycji, światła. Dla Hajmana ważny jest bardzo krótki moment, w którym na papierze nie widać jeszcze tego, co zostało sfotografowane. Kształty dopiero zaczynają się wyłaniać. Obraz pojawia się po chwili. Jeśli scena rzeczywiście miała miejsce, to trwała niezwykle krótko i nikt nie przywiązywał do niej większej wagi. Hajman ujął bezruch bohaterki, w momencie w którym jakby wyjęto z nich baterie, pozostała tylko łagodna miękkość ciała, które nie wie, że jest obserwowane i czuje się swobodnie. Opada na oparcie fotela, rozluźnia się. Reprodukując mikrodoświadczenie śmierci, Hajman wpisał je

41

◀ Bez tytułu,
fotografia
analogowa,
2014

w swoją kolekcję, w której ciało jest uwieczniane za pomocą składników chemicznych, tak jak opisuje się martwe owady albo skamieniałości, w żałobnym znieruchomieniu. Jak pisał Roland Barthes „paradygmat śmierć/życie został zredukowany do prostego odgłosu migawki, który oddziela początkową pozę od końcowego kawałka papieru”¹.

1. R. Barthes, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii*, Warszawa 2008, s. 164.

Oprócz zdjęć lunatycznych modelek, wpasowanych w rytm pionów i poziomów, budowanych przez ciasną przestrzeń typowych mieszkań w blokach, Mateusz Hajman konstruuje prowizoryczne maszynerie do wyświetlania przezroczy. Przez chwilę na ekranie widać postać, która na przemian zakłada i zdejmuje ubranie. Mateusz zatrzymuje ten moment i odtwarza go w kółko. Dziewczyna nigdy nie jest naga i nigdy do końca ubrana. Zostaje uwięziona w kadrze dla przyjemności patrzącego. Zdaje się, że Hajman próbuje w ten sposób tropić mechanizmy rządzące jego własnym widzeniem. Rozkłada na czynniki pierwsze to, gdzie patrzy, na czym zawiesza oko, po czym ślizga się wzrokiem, przy czym spuszcza powieki. W jego mikrolaboratorium następuje drobiazgowy proces wydzielania poszczególnych typów spojrzeń, ich grupowania, nazywania i kolekcjonowania. Czasownikowy charakter tych badań wprowadzany jest przez rytm pracy silniczka, uruchamiającego przemieszczanie się slajdu. Automatyczność i powtarzalność tego procesu zawieszona jest na granicy pomiędzy beznamiętną obserwacją, natrętnym pragnieniem zobaczenia a silnym, cielesnym doświadczeniem. Kuszący obraz krystalizuje się i rozmazuje na naszych oczach w fizjologicznym rytmie wdechu i wydechu, napięć, skurczy i rozluźnień.

42



► 2.19, polaroid,
8,8×10 cm, 2012

Marta Lisok: Co w ciele jest dla Ciebie najbardziej interesujące?

Mateusz Hajman: Zawsze bardziej interesował mnie człowiek, niż martwa natura czy pejzaż. Kiedyś, jeszcze w liceum plastycznym, dużo rysowałem i interesowałem się anatomią. Miałem nawet parę różnych atlasów anatomicznych, upolowanych w antykwariacie czy album z Muzeum Naturalnego z Florencji Museo La Specola. Jednak w fotografii „podejście anatomiczne” nie ma to dla mnie zbyt dużego znaczenia. Nie podobają mi się wystudiowane pozy nagiej gimnastyczki idealnie oświetlone w studiu, fotografowane dla samych siebie i pokazania warsztatu. Co prawda fajnie jest, jak w trakcie zdjęć koleżanka wygnie się przy ściąganiu ciuchów, co spowoduje, że interesująco zarysuje się obojczyk lub żebro pod skórą. Taki moment muszę wykorzystać. Jednak dzieje się to zazwyczaj trochę mimochodem, przy okazji robienia innych zdjęć. Chociaż ostatnio zdarza mi się robić trochę zdjęć wysportowanym dziewczynom podczas ćwiczeń. Jednak w tym projekcie chodzi mi nie tyle o samo ciało co zaobserwowane zmęczenie.

Podchodzę do tematu ciała intuicyjnie. Wydaje mi się, że często brakuje mi dystansu, żeby wyłapać pewne rzeczy. Przebywam z modelką, gdy jest ubrana, rozbiera się, gdy jest nago, robimy przerwę, rozmawia przez telefon, jak się ubiera. Widzę to wszystko bardzo blisko, „od kuchni”. Wiem, że ciało nie jest cały czas atrakcyjne i nie zawsze wygląda dobrze. Wystarczy lekko inaczej ułożyć nogę, a wszystko się zmienia: raz pojawia się jakiś „wałek” tłuszczu, potem znika. Wystarczy lekko się obrócić, by atrakcyjnie oświetlone ciało nagle stało się nieciekawe. Jak tak mówię, wszystko to jest trochę brutalne. Taka też jest wielka moc/problem zdjęć, że można, spośród wielu momentów i ustawień, wyselekcjonować jeden najciekawszy, najkorzystniejszy (lub wręcz odwrotnie). Fotografia niby obiektywnie, mechanicznie rejestruje rzeczywistość, ale tak naprawdę często jest kłamstwem.

Bohaterki twoich zdjęć stwarzają wrażenie obudzonych z długiego snu albo przeciwnie, bardzo sennych. Aranżujesz specjalne warunki do swoich sesji?

Nie stwarzam jakiś specjalnych warunków, ale wydaje mi się, że w pewnym stopniu efekt „zaspania” bierze się ze sposobu, w jaki robię zdjęcia. Robienie aktów to dość nietypowa sytuacja. Na początku, zarówno modelka jak i ja,

jesteśmy w jakimś stopniu skrępowani. Czasem przechodzi to po 15 minutach, a czasem po godzinie. Większość dobrych zdjęć powstaje po pewnym czasie, gdy modelka jest już rozluźniona, przyzwyczajona do mojej obecności — czasem wręcz znużona. Robię zdjęcia dość wolno. Długo kombinuję, ustawiam aparat i obserwuję, a mało robię zdjęć. Przez to, że używam analogowego aparatu, ogranicza mnie ilość filmu/kliszy. Może właśnie to spokojne, niemal nużące robienie zdjęć, powoduje efekt senności moich bohaterek.

Czy pozwalasz swoim modelkom na naturalne zachowania, czy ustawiasz je specjalnie do zdjęć?

Czasem jest to prowokowanie jakiejś sytuacji i obserwowanie modelki. Na przykład, proszę ją o zrobienie konkretnej rzeczy — powiedzmy, o stanie z kubkiem przy stole. Następnie czekam, aż przestanie myśleć o tym, że ją (pod)oglądam i zacznie zachowywać się zupełnie zwyczajnie.

Innym razem mam w głowie sprecyzowaną pozę i ustawiam koleżankę dokładnie tak, jak sobie wymyśliłem. Często jednak przy zbyt długim „ustawianiu”, osoba fotografowana „usztynia się” i traci luźny naturalny charakter. Wtedy rezygnuję z tego pomysłu i wracam do niego dopiero po pewnym czasie.

Często najlepsze sytuacje powstają, gdy akurat nie mam aparatu w ręce, jest przerwa w robieniu zdjęć i dziewczyna poprawi bezwiednie włosy, albo siada jakoś zwyczajnie, a wygląda to świetnie. Wołam wtedy, żeby się nie ruszała i szybko ustawiam aparat i fotografuję. Ostatnio coraz więcej moich zdjęć powstaje w ten sposób. Męczymy się z modelką przez godzinę nad różnymi ustawieniami, a najlepsze ujęcia wychodzą niezależnie od moich ustawień.

Skonstruowałaś kilka maszyn optycznych, których działanie polega na rozostrzaniu się i wyostrzaniu obrazów. Fascynuje cię raczej podglądanie czy ostantacyjne gapienie się?

Maszyny do zmiany ostrości wzięły się stąd, że często w trakcie robienia zdjęć jakieś rzeczy mi uciekają. Zauważam jakiś ruch, gest, którego nie potrafię oddać za pomocą zdjęcia. Ustawiania ostrości i kadrowanie to wycinanie rzeczywistości. Coś, co obserwuję „na żywo” — okiem, oglądane i utrwalane przez aparat zostaje „spłaszczone”, traci to coś nieuchwytnego. Fotografia to proteza pamięci. Widzisz coś i chcesz to utrwalić, a okazuje się, że po zrobieniu zdjęcia jednak coś nie gra, obraz jest niepełny. Coś jest nieostre lub nie mieści się w kadrze. Podobnie dzieje się, gdy jakiś gest wykonany mimochodem, bezwiednie przez modelkę, zostaje na moja prośbę odtworzony przez nią ponownie — wydają się już sztuczny.

Staram się, by zdjęcie sprawiało wrażenie, że nie było przy nim fotografa. Tak naprawdę „od kuchni” często podglądam modelkę i czekam na właściwy moment, nie staram się by zdjęcie celowo sprawiało wrażenie zrobionego jakąś ukrytą kamerą. Nie o taki efekt mi chodzi.

Czym jest dla Ciebie piękno?

Dla mnie wyznacznikiem piękna (jeśli chodzi o to co widzę, a nie o sztukę jako taką) jest światło. Za każdym razem kiedy widzę coś co bardzo mi się podoba powtarzam: „ale ładne światło”. Nie potrafię tego inaczej opisać. W fotografii światło jest potrzebne, żeby coś zobaczyć, a ciemność konieczna aby ten obraz utrwalić. Co jakiś czas lubię robić zdjęcia, gdy już się ściemnia, albo jest prawie ciemno — przy świetle telewizora, albo otwartej lodówki, w ramach odskoczni od „dziennych” zdjęć. Kiedyś robiłem dość dużo takich zdjęć.

46

W moich pracach sam obraz jest pierwszy przed treścią, którą intuicyjnie łapię, a potem zaczynam nazywać. Wiem też, że jeśli narzucę sobie jakieś założenia — konkretną treść, zaczynam sam ograniczać swoje spojrzenie. Kiedyś przez parę miesięcy kurczowo trzymałem się „zwyczajności”. Sam nie wiem dokładnie czym ta zwyczajność miała być, ale co chwile coś mi nie pasowało — zdjęcie nie było dostatecznie „zwykłe”. Przeszkadzało mi nawet to, że modelka patrzy w obiektyw, albo że po prostu siedzi na kanapie — powinna jeszcze czytać książkę, żeby to wszystko miało większy sens. Prawda jest taka, że pewnie wtedy zmarnowałem sporo okazji to fajnych ujęć, z których teraz byłbym bardzo zadowolony. Tylko dlatego, że wtedy narzuciłem sobie zbyt konkretne założenia.

Uważam, że piękno, atrakcyjność obrazu ma w sztuce znaczenie. Gdy zdawałem na ASP i przygotowywałem się do egzaminów mocno wczytywałem się w treść danej pracy. Im praca była mniej ciekawie wizualnie, tym paradoksalnie stawała się dla mnie bardziej intrygująca. Teraz zaczyna mnie to już męczyć i przyznam się, że sporo prac wymagających przeczytania opisu po prostu pomijam, a zwracam uwagę na prace, która ciekawie wygląda. Teraz to właśnie ten aspekt, częściej skłania mnie do dowiadywania się więcej o dziele i autorze. Swoje robienie zdjęć traktuję trochę przewrotnie, jak hobby. Jak rozrywkę i miłe spędzanie czasu. Cały ten proces jest dla mnie bardzo naturalny. Raz na jakiś czas sięgam po aparat i fotografuję to co mi się podoba: światło i dziewczyny.

Podróżnicy

Michał Smandek i Szymon Szewczyk udzielają widzowi lekcji geografii. Tworzą kolekcje pozornych dokumentów i innych spreparowanych relacji, zaświadczających o ich dalekich podróżach, zbiory obrazów — fetyszy wzbudzających mglistą tęsknotę. Walczą o romantyczną wizję świata, w której coś ciągle pozostaje do odkrycia. Występują z perspektywy hiperaktywnego turysty, który oprócz obserwacji, ograbia nowe terytoria z najbardziej smakowitych motywów. Repertuar form, których używają, opiera się na wierze, że każda materia nadaje się do rzeźby, jest podatna na użycie. Smandek podejmuje fizyczny trud dalekich podróży, Szewczyk odbywa je jedynie w wyobraźni. Brama do ogródka działkowego z solarnym wzorem, oklejony sztucznymi marmurkami totem, mikropustynie i miniatury dzikich akwenów w szklanych gablotach — to przykłady uprawianego przez nich zawłaszczania, zabiegu wessania egzotycznych widoków i wyplucie ich w zminimalizowanej wersji, we wnętrzu galerii. To dzienniki z podróży, skurczone do rozmiarów przyswajalnych dla spokojnego obywatela, konstruowane przez zachłannych kolekcjonerów, którzy uparczywie starają się osiąść całą dzikość, na jaką natrafia ich wyobraźnia i wiedza.

47



Michał Smandek

PRZYŁAPYWANIE SUBSTANCJI W MOMENTACH ZMĘCZENIA

„Ścięty stożek, super stal” to obiekt łączący kształt komina chłodni hutniczej z wulkanem. Wewnątrz zamontowany jest silnik, który obraca stalowym elementem, uderzającym o ścianę stożka. Brzmi trochę jak dzwon, jednak wydobywający się dźwięk jest tępy i mechaniczny, kojarzy się z rytmicznymi dźwiękami maszyn, podczas pracy w hucie. Z wnętrza wydobywa się smuga dymu. Zanim Michał Smandek wykona pierwsze tego typu duże realizacje, pokona kilka etapów, które doprowadziły go do wypracowania metody twórczej, łączącej podróż, kopiowanie natury i rządzących nią praw. Doświadczenia te przenosi do galerii w skali mikro, bądź przeciwnie, umieszcza swoje prace na pustkowiach.

Na zadanie domowe w podstawówce, trzeba było wyhodować kryształki soli na nitce włożonej do słoika ze słoną wodą. Nie można było nikogo oszukać. Żeby kryształki soli narosły na nitce, należało w odpowiednim momencie przygotować odpowiedni roztwór. Kiedy już przystąpiło się do zadania nie zależało zbyt często sprawdzać wielkości kryształka soli narastającego na nitce, żeby nie naruszyć tej kruchej struktury. Michał Smandek w „Pracy domowej” wraca do tego doświadczenia, które staje się dla niego punktem wyjścia dla większości jego działań bazujących na wnikliwej obserwacji. W swoich pracach pozwala naturze działać, chce doświadczać jej w całej harmonii, okrucieństwie i dzikości. Filtruje i relacjonuje dla odbiorcy trudy podróży, zmagania z materiałami, przekraczanie właściwości przedmiotów, miejsc i dostosowywania ich do własnej wizji.

Najpierw ciągnęło go do lasu za domem, gdzie budował szałas. Już wtedy odkrył, że pociąga go chwilowa geometria układu patyków i gałęzi, opartych o siebie pod odpowiednim kątem, tak, żeby się nie przewracały. Z czasem zaczął wyruszać coraz dalej, najpierw do okolicznych ruin fabryk, hut i kopalni, gdzie dokonywał drobnych *interwencji naprawczych*, wkładał drewniane kliny między ściany, owijał folią aluminiową cegły. Później swoje prace realizował w bardziej egzotycznych miejscach: w Hiszpani, Portugalii, Turcji, USA, Mongolii.

Fascynowały go napotkane tam kształty skał, kaniony, szczeliny, pęknięcia, rytmika fal tworzących się na powierzchni piasku i wodzie, dynamika

49

◀ *Prognostyk,*
instalacja
site-specific,
Włochy, Wulkan
Stromboli, 2013

procesów wulkanicznych, materia błota i smoły. Za każdym razem, kiedy pojawiał się w nowym miejscu, próbował je na swój sposób oswoić. Eksperymentował z metodą inscenizowanej fotografii. Umieszczał na spękanej, wysuszonej ziemi, plastikowe worki z wodą. Tak dobierał kadry, że zaśmiecona hałda przypominała malowniczą pustynię, skarpa wydawała się kanionem, górka piasku wielką wydmą. Dorzucał do krajobrazu dodatkowy element, czarne balony, zaburzające czystą linię horyzontu, wycięte w mokrym piasku geometryczne kształty, drobne konstrukcje z kamieni, odwołujące się do znanych dzieł sztuki. Jego akcje w przestrzeni miały charakter mikrogradu, *nie ręką ludzką uczynionego*, pomnika-przyrody, kuriozum.

Nie mogąc być podróżnikiem na miarę dziewiętnastowiecznych odkrywców, opisujących kolejne białe plamy na mapie, ujawniał widzom swoje drobne odkrycia w skali mikro. Proponował odświeżenie zanikającej umiejętności odpoczynku, wnikliwej obserwacji, romantyczną udrękę podróży dla jednego widoku, odsłaniał kulisy zmęczenia materiału w zaciszu swojej pracowni w altanie, na świętochłowickiej działce.

W międzyczasie zaczął zgłębiać z pasją neofity podręczniki chemii i fizyki. Zafascynowały go naturalne procesy, które w swoich pracach wydobywał i uwyrażniał w zaciszu galerii. Działanie magnezu, topnienie czy uchodzenie powietrza, stawały się bazą do prostych instalacji. I tak powstał umieszczony pod szklanym kloszem, delikatnie poruszający się język, który kręcił kolcami — opiłkami, kiedy poruszało się korbką umieszczoną w postumencie. Kolekcje porowatych kamieni, unoszących się na wodzie dzięki włożonym w ich naturalne otwory, balonom. Smandek eksperymentował ze smołą, lepikiem, cyną, ołowiem a nawet dymem, za każdym razem zachwycając się estetycznymi właściwościami tych materiałów. Interesowały go zagadnienie napinania materii, przyciągania, rzeźby podwodnej i powietrznej.

Cierpliwie przyglądał się procesom przyrodniczym na ledwo zauważalnym poziomie. W swoich pracach chciał pokazać całe bogactwo materii, które rozwijało się i odkrywało w jego wyobraźni. Wkładał do stawu akwaria, które nabierały mulistej, zielonkawej wody, wykrawał geometryczne formy w trawnikach i znaczył pustynię rysami przypominającymi pociągnięcia gigantycznego noża.

Trud i cierpliwość jego realizacji sytuuje się w kontrze do współczesnej kultury nastawianej na szybką eksploatację i wymianę. Smandek badając mikroprocesy odnowy materii, wraca do pierwotnej fascynacji cyklicznością zmiany, jej nieuchronnością. Na własną rękę stwarza *nową przyrodę*, pełną malowniczych uproszczeń, estetycznie podanej grozy. Przykładem tej strategii jest praca przygotowana przez niego w Bunkrze Strzegomskim na festiwalu Survival, gdzie ustawia szklany pojemnik z którego jak ze źródła wylewa się czarna bitumiczna masa, zagrządzająca zwiedzającym przejście. Marzy o formach niepoddających się działaniu człowieka. Próbuje pokazywać zapomniane

siły drzemiące w przyrodzie. Nie zgadza się na fakt, że wszystkie niebezpieczeństwa zostały już odkryte i okiełzane.

W projekcie „Prognostyk” tworzy rzeźby dymów, które zabiera ze sobą w podróż na kolejne wulkany. Wdrapuje się na zbocza, ucieka przed szybko zapadającym zmrokiem, złą pogodą, wiatrem, w plecaku ma tylko aparat i elementy, z których ma złożyć rzeźbę dymu i ustawić ją na tle wulkanu. Obiekty stają się tu jedynie pretekstem do podróży.



Marta Lisok: Jakie warunki muszą być spełnione, żebyś mógł tworzyć prace?

Michał Smandek: Jeśli myślałbym o wygodnych warunkach, nic by nie powstawało. Muszą wystarczyć jedynie dogodne. Nad własnymi pomysłami pracuję wszędzie, właściwie nigdy nie jestem poza pracą artystyczną, co może być postrzegane jako bardzo uciążliwe. Praca w zaciszu pracowni to komfort, na który rzadko mogę sobie pozwolić. Mam to szczęście, że pracuję w zawodzie, uczę rzeźby, czyli cały czas jestem otoczony wytwarzaniem sztuki. Nie zmienia to faktu, że projekt, nad którym akurat pracuję, zawsze jest gdzieś z tyłu głowy. To wymaga dość precyzyjnej samoorganizacji.

Jakie warunki muszą być spełnione, aby tworzyć w podróży?

Śpiwór, namiot, trochę waluty i zdrowie. Gdy docieram w upragnione miejsce mam ochotę paść na kolana i pocałować ziemię. Dotarłem, wszystko zaplanowane, wystarczy wyciągnąć sprzęt z plecaka, zrealizować pracę i sфотографować ją. To nie wygląda tak prosto w rzeczywistości. Entuzjazm, ale i doświadczenie, każą się spieszyć, gdy warunki sprzyjają. W podróży często bywa tak, że gdy odkłada się pewne rzeczy na potem, jest kolokwialnie mówiąc, po sprawie. Często przed wyjazdem planuję efekt swojej pracy w miejscu, do którego się wybieram, jednak faktycznie panujące tam warunki nie pozwalają na taką realizację, jaką miałem w planach.

Zmęczenie, czas, przypadek lub pogoda dyktują nieraz inne rozwiązania, które trzeba zastosować i umieć je wykorzystać. Zmiana często nie jest równoznaczna z porażką, do tego trzeba się przyzwycząć. Niespodziewana sytuacja niesie ze sobą pewną świeżość. Warto wtedy zaufać intuicji. Czasami te improwizacje, ekspresyjne, szybkie decyzje, są lepsze, niż prace planowane zbyt długo. Podsumowując — w szkicowniku notuję pomysły, resztę weryfikuje rzeczywistość.

Co jest głównym źródłem Twoich inspiracji?

Trudno mi wyróżnić jedno pole inspiracji. Ostatnio bardzo ucieszyły mnie proste ilustracje do szkolnego podręcznika fizyki. Zapracowanie i notoryczny brak czasu na efektywny odpoczynek stał się punktem wyjścia do wystawy „Zanikająca umiejętność odpoczynku” przygotowanej dla tarnowskiego

BWA. A podczas ostatniego wyjazdu do Mongolii, gdzie uczestniczyłem w Międzynarodowym Biennale Land Artu „LAM 360”, zaczęło zastanawiać mnie upodobanie do prowizoryczności zarówno, wśród nomadów żyjących na pustyni — co wydaje się zrozumiałe, ale także do prowizoryczności powszechnie występującej w mieście, w Ułan Bator — co dla Europejczyka jest po prostu zaniedbaniem. Jest ono na tyle zaskakujące i zabawne, że zaczyna tam funkcjonować jako estetyka.

Jacy artyści są dla Ciebie szczególnie interesujący?

Sięgając do klasyki to na pewno przedstawiciele amerykańskiego land artu lat 60. i 70. oraz pokłosie tych postaw. Po ostatnich podróżach stwierdzam, że bardziej inspirującym dla mnie wydaje się być środowisko podróżników, niż artystów.

Czym jest dla Ciebie podróż?

Powracając z jednej podróży myślę już zachłannie o następnej. Jest więc nałogiem. Nałogiem, dzięki któremu dowiaduję się czegoś więcej o sobie — że stać mnie na więcej, niż się wydawało, a jeśli nie — bo porażka też jest wpisana w ryzyko — to przynajmniej buduję i utwierdzam wiarę w to, że może będzie mnie stać na realizację podjętego wyzwania. Poprzez podróż kształtujemy siebie. Żyjemy bardziej, podróżując. Jeśli to możliwe, omijam szlaki pełne turystów. Raczej szukam własnych dróg i dążę do sprawdzenia swoich predyspozycji. Dla mnie połączenie podróży i sztuki to idealny, złoty środek. Jedno staje się generatorem drugiego. W podróży poszukuję ducha odkrywcy, a w dzisiejszych czasach to geograficzne odkrywanie jest już bardzo trudne, a może nawet niemożliwe, o wszystkim można dowiedzieć się w domu, zanim się wyruszy. Sztuka pozwala mi na odkrywanie tego świata jeszcze raz, po mojemu. I tak, jak już kiedyś wspominałem, aby móc nazwać jakieś miejsce swoim, muszę w nie zaangażować. Pozostawiam ślad, stempel, flagę i wtedy mogę zapisać współrzędne i nadać własną nazwę.

Co dla Ciebie oznacza stwierdzenie, że żyjemy bardziej, podróżując?

Lubię się przemieszczać. I nawet gdy nie jest to możliwe w danym momencie, to ciągnie mnie dalej niż jestem. Jeszcze krok, za wzniesienie, za kolejną granicę. Zgadza się z tym, że jest to pewne oderwanie od codzienności. Dla mnie nawet tak mocne, że tracę poczucie czasu, często nazwy dni tygodnia przestają mieć znaczenie. Funkcjonujemy na innych zasadach. W podróży sprawdzamy siebie w różnych sytuacjach. Zatem powoli poznajemy siebie: jak reagujemy, jak myślimy, czy jesteśmy otwarci, jak bardzo odporni — nie tylko fizycznie, czy potrafimy się cieszyć, zorganizować i jak radzimy sobie w grupie, a jak w pojedynkę. Podróż daje także możliwość bezpośredniego porównywania tego, co znamy, z tym, co nowe. To poszerza świadomość, odświeża spojrzenie na pewne sprawy. Jest także ta sfera związana z mięszanką uczuć: entuzjazmem i podnieceniem, lękiem, roztargnieniem i skupieniem, pełną mobilizacją.

Czy są jakieś tereny, które wydają Ci się szczególnie interesujące pod kątem tworzenia nowych prac?

Patrząc na mapę świata, jest ich wiele. Znaczna część jest daleko, a droga do nich jest długa i kosztowna. Z perspektywy podróżnika lepiej byłoby ich nie znać i zobaczyć je dopiero tam, na miejscu. Jednakże wcześniejszy ogląd daje pewne wyobrażenie, pozwala się w jakiś sposób przygotować. Obecnie faworyzuję przestrzenie otwarte, puste, wręcz pustynne, takie jak w centralnej części Mongolii, gdzie realizowałem projekt „The Herd”. To jednak nie reguła. Te poszukiwania nie muszą być tak wymagające. Interesujący może być też ten kawałek przestrzeni tuż za rogiem, zależy co chcemy zrobić i czego szukamy. Dla przykładu praca „Ciecz” z 2009 r. powstała w Katowicach, a wszystkim kojarzy się z innym kontynentem. W 2013 roku wspinałem się na stożki wulkaniczne, nosząc w plecaku rzeźby wykorzystane do projektu „Prognostyk”. Tu ważne było przemieszczanie i przenoszenie do wybranych miejsc obiektów zrealizowanych w domu. Obecnie pracuję nad długofalowym cyklem „Manual Rest”, w którym wizualna strona miejsca nie jest już tak istotna, jak w poprzednich pracach. To gesty, które wykonuję tak, aby wyglądały jak niewykonane przeze mnie, lub gesty, które zrobiła natura tak, jak ja bym je wykonał. Element zaskoczenia jest tu kluczowy, raz ja zaskakuję naturę, raz ona mnie. To projekt o wzmożonej czujności w terenie. Wyczerpaniu na odnajdywanie w naturze śladów spójnych z moim myśleniem lub uzupełnianie ich. To tworzenie takiego na wóół gotowego muzeum, w którym gubi się granica mojej interwencji.

Co jest pociągające w prowizoryczności?

To, że jest do bólu praktyczna, że jest rozwiązaniem z krótkim czasem przydatności. Że pasuje do niej zwrot: „na razie tak może być”. I to, że wynika z ludzkiego usposobienia, raz z pragmatycznej pomysłowości, a raz z lenistwa. Pomysłowy leni to zaskakujący typ człowieka. Prowizoryczność jest zaskakująca, bo wykorzystuje to, co jest pod ręką. A to jest zasada survivalu. Dokładność i uporządkowanie w nadmiarze może zmęczyć. Staje się nudne i przewidywalne.

Jak ważny jest dla Ciebie wybierany, do poszczególnych prac, materiał?

Jest bardzo istotny. To materia podpowiada mi, co i jak należy wykonać, o czym mogę poprzez jej użycie opowiedzieć. W jaki sposób mogę wykorzystać właściwości danego materiału lub nawet spróbować je przekroczyć. Materiał staram się przepracować, czyli poznać i sprawdzić. Bez tego trudno mi przewidzieć końcowy efekt działań, dlatego ważna jest dla mnie bezpośrednia praca z materiałem. To doświadczenie warunkuje powodzenie podejmowanych realizacji.

Która praca była dla Ciebie punktem zwrotnym w rozwoju?

Nie pracuję zrywami i trudno tu powiedzieć o zwrocie, rewolucji. Raczej pracuję systematycznie, jedno wynika z drugiego. Jedna praca jest źródłem

kolejnego pomysłu. Wszystko fermentuje, dojrzewa, słusznie rozpada się, gdy do siebie nie pasuje. Mój stosunek do sztuki to raczej proces, konsekwentny i wypracowywany metodą prób i błędów, w którym uświadamiam sobie co do słuszności podejmowanych rozwiązań. Jest to wynik sumiennej pracy, w której nie można oszukiwać ani odbiorców, ani siebie.

Z dzisiejszej perspektywy znaczący był dla mnie projekt „Zmęczenie materiału” prezentowany w katowickim BWA. To dzięki tym doświadczeniom powstały późniejsze prace — „Teleport Process” i „Nothing More, Nothing Less”, gdzie mocno zaakcentowałem znaczenie fizycznych właściwości, w kontekście podejmowanych tematów wystaw. Tę drogę rozwijam w dalszym ciągu. Ważny jest dla mnie eksperymentalny charakter prac, mimo że prezentuję je zazwyczaj w minimalistycznie czysty sposób. Możliwość pomyłki i wynikającej z tego nauki jest stale obecna. Ryzykowne, stresujące i pociągające jest to, że wystawa może się nie udać. Powiem inaczej, że uda się w inny sposób, niż to planuję. To uczy pewnego dystansu, wymaga umiejętności przewidywania i reagowania. Nauka świetnie łączy land artowe ingerencje z działaniami w galerii. Przenoszę doświadczenia z otwartych przestrzeni do galerii i z wnętrza na zewnątrz. Samodzielnie sprawdzam. Taka wewnętrzna potrzeba.

Co to znaczy, że wystawa może się nie udać?

To znaczy, że nie będzie funkcjonowała w taki sposób, w jaki zakładałem. Czyli, że zaskoczy mnie coś, czego nie przewidziałem, pomimo, że wykonywałem wcześniej próby. To właśnie jest pociągające, namiastka ryzyka. Nie zawsze można odtworzyć warunki, w których przyjdzie pracować finalnie. Taka sytuacja miała miejsce na wrocławskim „Survivalu”, gdzie instalowaliśmy po raz pierwszy pracę „Nothing More, Nothing Less”. Zaproszono mnie do współpracy, a nie było już czasu na wizję lokalną. Musiałem oprzeć się na danych, które mi przesłano. Kiedy okazało się, że poziom wody w zbiorniku podczas opadów momentalnie się podnosi, że dno to ponad półtora metra grząskiego, śmierdzącego mułu, miałem chwilę zwątpienia. Tam musieliśmy, przed zainstalowaniem pracy, zrobić sztuczne, stabilne dno. Nie obyło się bez kąpieli po szyję. Wtedy mój ojciec, z którym instalowałem pracę, wspomniiał, że takie zabawy zafundowano mu ostatnio w wojsku na poligonie. Dość niewygodnie było wracać w tych brudnych i mokrych ubraniach do hotelu.

Szymon Szewczyk

OSIEROCONE ZNAKI

Jest upalna, lipcowa noc, opuszczony, parę lat temu, Hotel Silesia w centrum miasta. Windy nie działają. Szymon Szewczyk wnosi wytrwale na piąte piętro kilkadziesiąt doniczek w roślinami. Zapełnia nimi jeden z pokoi, tworzy tymczasową dżunglę, rozświetloną snopem światła z projektora, wyświetlającego pomiędzy liśćmi scenki z sawanny. Sielankowo kroczące żyrafy, wzbijające się do lotu ptaki. W kącie kręci się wentylator. W tej pracy Szewczyk po raz kolejny sięga do swojej fascynacji spojrzeniem fikcyjnego turysty. Nie musisz nigdzie wyjeżdżać, wchodzisz do pustostanu, martwego klastra w przestrzeni miasta i jesteś w dusznym tropikalnym lesie, pełnym drobnych szelestów i innych, trudnych do zidentyfikowania dźwięków. Szewczyk wyczuwa atmosferę bycia w centrum i przemycą ją w swoich pracach. Odbiorca, stający przed zaprojektowanym przez niego obiektem, czuje się jakby dotarł do wymarzonego miejsca, zdobył wyczekiwany punkt w planie podróży, upragniony cel. Szewczyk zapewnia mu doświadczenie niezwykłości, obcowania z rytuałem, tajemnicą, czy bycia w kulminującym momencie przygody, jak na wystawie „Opytyzm”, gdzie umieścił białą piramidę, z której wydobywał się dym.

Na studiach Szewczyk destyluje z westernów kształty strużek krwi. Na kolejnych obrazach umieszcza ją w tajemniczych konfiguracjach, jako abstrakcyjny ślad. Zamalowuje też postaci ze słynnych dzieł sztuki magmową masą. Na jednym z obrazów ukształtowany z podobnej materii toksyczny twór wpełza przez okno do jego pracowni. Szewczyk fotografuje tagi zostawione przez grafficiarzy na murach. Na bazie tych zdjęć maluje swoje przybrudzone abstrakcyjne obrazy. Nanosi własny znak na chodnikach, asfaltach, ścianach bloków i kamienic, framugach, koszach, progach a nawet śmieciach. Stawia drogowskaz, wiodący na manowce tego, kto spróbuje go rozszyfrować czy wytropić. Bez zbędnych wyjaśnień i strzępienia języka, z prostych figur geometrycznych, oklejonych tanimi foliami, buduje totemy. Te proste, imitujące drewno czy marmur formy, nasuwają skojarzenia z przedmiotami magicznymi, kultowymi rzezbami czy ołtarzami, rekwizytami szamana, który za ich pomocą buduje oszałamiający spektakl, mający utrzymać rzeczywistość w ryzach.

Inspiruje się najbliższym otoczeniem, obserwuje konstrukcje ogrodzeń, płotów, meblościanek i wszelkich samoróbek. Jego oko jest przyciągane przez

59

◀ *Brama słońca,*
obiekt ze stali,
2014

wszystko, co prowizoryczne, zestawione ze sobą w nieprzewidywalny sposób. Imitacja marmuru zestawiona z kamieniem, drewnem, drogocennymi inkrustacjami, parkietem. Taśmy klejące, wystające druty, forma, która się rozłazi, rozpręży, mutuje. Szewczyk sięga po estetykę karnawału, w ramach której dopuszczalne jest mieszanie się kodów. Celem jest posklejanie i zatopienie wszystkich elementów w chaosie, by potem mogło nastąpić upragnione oczyszczenie i uporządkowanie, na powrót klasyfikujące i rozdzielające fragmenty rzeczywistości. Wypreparowana rytualność prac Szewczyka przejawia się w odrzuceniu zasad *decorum*, świadomym granii „złym smakiem”. Brązowo-białe okleiny przypominające strukturę surowego mięsa, zostają w jego pracach połączone na przykład z subtelnym kształtem solarnym, czy formą śnieżynki. Wydaje się, że w ten sposób Szewczyk wprawia materię w cykl przemiany, wysyła ją w długą podróż.

W przypadku obrzędów przejścia, poddawany rytuałowi zostaje oddzielony od swojej rodziny i przyjaciół, wyrzucony poza obręb społeczności, poddawany licznym doświadczeniom deprywacyjnym, mającym go umocnić i przygotować do pełnienia nowej roli społecznej. Po tym okresie pozostawania w ciemnościach, odosobnieniu, w złych warunkach, powraca na łono społeczności, jako jej nowy członek o innych niż wcześniej prawach. Podobnie Szewczyk wykrada formy z ich naturalnego środowiska, destyluje je, miksuje, stapia i daje im nowe, bardziej szlachetne życie.

Przedmioty zostają u niego złożone z różnych elementów, mieląc wzory, desenie, motywy, zamazując granice, rejestry i hierarchie. Ten pozornie estetyzujący proces jest rodzajem genealogii polskich pragnień konsumpcyjnych, krytyczną lekturą języka i ikonografii konsumeryzmu. Obiekty, które konstruuje Szewczyk, są jego wyobrażeniem o egzotyce, pragnieniem Innego, pożądaniem kampańsko pospolitego, papuziego, barokowo rozbuchanego, niepotrzebnego. Forma wierci się tu, przetapia samoistnie z jednego stanu w drugi, wiruje, spływa, rozdwaja, zwielokrotnia. Dubluje kompulsywną potrzebę zdobienia widoczną w graficiarskich tagach czy metaloplastyce ogródków działkowych. Szewczyk, pomimo używania języka abstrakcji, pławi się w nadmiarze, który odnajduje w najbliższym otoczeniu.

Inspiruje się rubieżami gatunków, tym co niełatwe, a nawet niemożliwe do sklasyfikowania. Jest dłużnikiem „Documents”. Było to surrealistyczne czasopismo redagowane przez Georges’a Bataille’a w latach 1929–1930, nazywane przez niego „maszyną wojenną przeciw utartym poglądom”. Skupiało grupę surrealistów przeciwstawiających się hegemonii André Bretona. W piśmie publikowali m.in. Michel Leiris, André Masson i Joan Miró. Zakres tematów rozciągał się od jazzu po archeologię, zawierając również duży dział poświęcony fotografii. Choć ukazało się jedynie piętnaście numerów pisma, wywarło ono długotrwały wpływ na dwudziestowieczną sztukę i humanistykę.

W „Documents” toczyła się gra nieustannych przesunięć, ciągły ruch, który nie pozwalał sensom zakrzepnąć na stałych pozycjach. Co istotne, teksty bardzo wywrotowe sąsiadowały tam z tekstami klasycznymi. Często autorzy „Documents” podszywali się pod te dyskursy, by je zmącić, przemieścić ich sensy. W „Documents” zarysowuje się postulat, że antropologia powinna być również badaniem tego, co nieludzkie, co wypchnięte poza granice rozumu, co radykalnie obce – też obce sobie.

Grzebiący w dokumentach kultur i epok Szewczyk, jako etnograficzny surrealista, zachowuje spokój. Zachwyca się istnieniem kulturowych nieczystości i niepokojących synkretyzmów. Tropiąc losy fałszywych podróżników, melancholijnych antropologów, naukowych przekrętów, związanych z brakującymi ogniwami ewolucji, naukowców szarlatanów, gromadzi i tasuje style, przedmioty, artefakty, wpływy, cytaty. Wyciska z nich soki i podaje widzowi dopiero jednolity, gęsty ekstrakt. Przynosi idealnie oswojoną egzotykę. Frywolnie wygięty pręt tworzący ogrodzenie wyjęty z naturalnego otoczenia, staje się w jego rękach minimalistyczną rzeźbą. Przypomina syntetyczną strukturę wykonaną z myślą o tajemnych rytuałach zaszytej w głąbszy społeczności, czekającej jeszcze na odkrycie.



– JAK SIĘ TU DOSTAŁEŚ?!
– UŻYŁEM MOJEJ WYOBRAŹNI

**O zgrzytach i oszustwach
z Szymonem Szewczykiem**

Marta Lisok: Skąd wziął się pomysł na obiekty z pogranicza różnych estetyk?

Szymon Szewczyk: W dzieciństwie najbardziej bawiło mnie budowanie szałasów i innych prowizorycznych konstrukcji z patyków. Te miejsca stały się „tajnymi bazami” dla dziecięcych zabaw / kryjówką / miejscem do spotkań i czytania książek. Poza tym szczególnie fajne dla mnie było samo ich budowanie i „meblowanie” starociami, znalezionymi w okolicy.

Używasz w swoich pracach przemysłowych oklein.

Okleiny są prostym i tanim sposobem „ozdabiania” najbliższej przestrzeni. Ich powszechne użycie świadczy, moim zdaniem, o potrzebie kontaktu z naturalnymi i bardziej szlachetnymi materiałami. Poza tym są dość atrakcyjne wizualnie, jeśli dobrze się ich użyje — dzięki okleinom powstają obiekty, które balansują między elegancją a pospolitością. Podobają mi się okleiny, które bardzo starają się coś imitować i czasem, na pierwszy rzut oka, wydają się czymś bardziej szlachetnym, niż w rzeczywistości. Lubię takie zgrzyty, małe oszustwa.

W swojej pracy dyplomowej pokazałeś kilka obiektów, które nawiązują skojarzenia z totemami, sztuką prymitywną, rytualną. Jaka była geneza tego pomysłu?

Moja babcia przyniosła kiedyś z odpustu taką niby-afrykańską maskę — gipsowy odlew imitujący drewno. Leżała sobie u mnie w pokoju i jakoś mnie drażniła, chciałem coś z nią zrobić. Żadna ciekawa praca z niej nie powstała, ale pomyślałem, że to ciekawe, jaką drogę przeszedł ten przedmiot — symbol — afrykańska maska — od obiektu plemiennego kultu, traktowanego z wielką powagą, do gadżetu na katolickim odpuszcisku. W ten sposób zaczęłam przyglądać się powiązaniom sztuki plemiennej ze współczesnością

Jakie znaczenie ma dla Ciebie gest przepisywania maski przy użyciu nietypowych, nie licujących z jej powagą materiałów?

Maska afrykańska jest dla większości ludzi (w tym dla mnie) bardziej wyobrażeniem o masce, na które składają się strzępy wizerunków zauważonych w książkach, filmach itd. Moim celem było stworzenie takiej współczesnej maski — wyobrażenia, która nie udaje plemiennego obiektu, ale odtwarza prostymi metodami, za pomocą znanych nam, pospolitych materiałów,

63

◀ Bez tytułu,
obiekt, okleina
samoprzylepna,
drewno, 2012

pewne jego cechy — stąd żłobione wzory i imitacje naturalnych faktur. Zależało mi na tym, żeby stworzyć obiekt „ładny” i w pewien sposób wciągający, zupełnie prostymi środkami.

Czy sztuka plemienna i współczesna mają jakiś wspólny mianownik?

Z jednej strony są wyobrażenia — uproszczona wizja ukształtowana przez książki i filmy. Sztuka plemienna przenika do naszej kultury jako zbiór dziwnych obiektów, jak maska z odpustu, o której Ci wspominałem.

Z drugiej strony, sztuka plemienna kojarzy się z czymś bardzo naturalnym, nieskrępowanym. Samo określenie „sztuka” jest w tym wypadku przykładem europocentrycznego rozpatrywania tego zjawiska. Podobną swobodę dostrzegam np. w rzemiośle w rodzaju działkowych bramek.

Jesteś „zmęczony rzeczywistością”?

Wydaje mi się, że artyści zebrani pod tym szyldem, zostali zestawieni na podstawie dość powierzchownych podobieństw, a nie sposobu myślenia. Bardziej „surrealistyczny” jest dla mnie na przykład Honza Zamojski, niż (całkiem dobry zresztą) Przemek Matecki.

Jeśli spojrzeć na to określenie dosłownie — na pewno nie jestem zmęczony, a wręcz przeciwnie — wszystkie moje prace powstają z fascynacji różnymi, jak najbardziej rzeczywistymi rzeczami, przetworzonymi i zestawionymi, tak aby wydobyć to, co wydaje mi się ciekawe.

Na twoim dyplomie, obok obrazów i rzeźb, pojawił się leżak.

Lubię wzory na tego rodzaju meblach. Są często kolorowe, psychodeliczne, pojawiają się na nich czasem pewne elementy, bazujące na powszechnym wyobrażeniu o egzotyce, jak palmy. Poza tym, w innych pracach pojawiają się motywy związane z estetyką ogródków działkowych. Postanowiłem więc zaprojektować własny deseń, w którym, po przyjrzeniu się, można dojrzeć zlepkę wzorów z plemiennych rzeźb i malowideł. Zależało mi na tym, aby stworzyć obiekt dziwny, ale wyglądający jak użytkowy. Jeden z widzów na otwartej obronie, przestawił go i wygodnie się rozsiadł, więc chyba się udało. Takie krzesło mogłoby się znaleźć w masowej produkcji — chętnie zobaczyłbym na nim działkowca, kontemplującego z zadowoleniem roślinność w swoim ogrodzie.

Czy mógłbyś projektować swoje oszukańcze przedmioty na masową skalę — czy to byłoby dla ciebie interesujące?

Bardzo chętnie. Ostatnio zaprojektowałem „na zamówienie” Bartka Buczka, postument do jego rzeźby, co prawda w jednym egzemplarzu, ale jest to obiekt w pewnym sensie użytkowy. Wzór został wycięty przez ekipę techniczną, a następnie pokryty przez nas kleiną przy dźwiękach klasyków polskiego rapu. W efekcie rzeźba Bartka zyskała ładną i solidną podstawę.

Co Cię inspiruje?

Najbardziej wpływają na mnie chyba obrzeża sztuki i rzeczy, które nie do końca można sztuką nazwać, ale zbierając materiały do pracy teoretycznej,

w książce Jamesa Clifforda „Kłopoty z kulturą”, trafiłem na informację o surrealistycznym piśmie „Documents”, jego twórcy stosowali podobne metody do moich, więc jak się nad tym zastanowić — surrealizm wpływa na moje prace, chociaż niekoniecznie to widać. Czasopismo „Documents” było takim swobodnym zbiorem, łączącym etnografię, sztukę i codzienność, wiązało niezachodnie kultury ze sztuką europejską.

Był to taki zrzut tekstów, reprodukcji, sztuki plemienną i ówczesnie aktualnej. Dobór tematyki odzwierciedlał zainteresowania artystów, którzy w pierwszej połowie XX wieku odczytywali zbiory, przywiezione przez etnograficzne ekspozycje z europejskiej perspektywy.

„Dokuments” to podróże odbywane w wyobraźni, między epokami i kulturami. Sam dużo podróżujesz?

Nie za bardzo lubię podróżować i nawet czułem się z tym trochę źle, dopóki nie przeczytałem pierwszego zdania w „Smutku tropików”, które brzmi „Nienawidzę podróży i podróżników”, dzięki czemu poczułem się rozgrzeszony. Nie jest to jakaś obezwładniająca niechęć, ale muszę mieć dobry powód, żeby się gdzieś ruszyć.

Chętnie pojechałbym zobaczyć bośniackie piramidy, czyli góry, które ze względu na swój niezwykle kształt, znalazły się na radarze poszukiwaczy spiskowych teorii. Ciekawy jestem, czy ta trochę sztucznie wykreowana niezwykłość, ma jakiś zauważalny wpływ na okolicę. To byłby dobry powód do podróży. Lubię za to książki o podróżach. Ostatnio czytałem B. Travena, „Statek śmierci”, z 1926 roku. Główny bohater — marynarz — wskutek zbiegu okoliczności traci swoje dokumenty i nagle staje się bezpaństwowcem, przez co może znaleźć pracę tylko na najbardziej podejrzanych krypach. Książka początkowo wydaje się mieć wszystkie cechy powieści podróżniczej, jednak pod warstwą przygodową kryje demistyfikację marynistycznego romantyzmu i refleksję nad podziałem świata niewidzialnymi liniami.

Wiąże się to prawdopodobnie z doświadczeniami samego autora — nie wiadomo gdzie B. Traven się urodził, jak przebiegały jego losy, przez długi czas nikt nie wiedział kim jest — kontaktował się ze światem przez swojego agenta. Często zmieniał miejsce pobytu — mieszkał w Niemczech, USA, a w końcu w Meksyku.

Jaki jest twój ulubiony podróżnik, odkrywca?

Fascynująca wydaje mi się postać żeglarza amatora Donalda Crowhursta, a właściwie dramatyczna sytuacja, do której doprowadziły go jego własne niewłaściwe wybory. Aby wystartować w pierwszych samotnych regatach dookoła świata, zastawił swój dom i cały majątek. Zbudował specjalnie na tę okazję trimaran, który miał okazać się dużo wolniejszy, niż oczekiwali. Crowhurst zostawał daleko w tyle, postanowił jednak uciec się do podstępny — obliczał i podawał przez radio fałszywą pozycję. Przekonał wszystkich, że prowadzi, a w rzeczywistości czekał w pobliżu wybrzeży Ameryki

Południowej na powracających konkurentów. Sytuacja, w której się znalazł, doprowadziła go do szaleństwa — jego jacht znaleziono opuszczony. Ostatnie zdanie w jego dzienniku brzmiało: „It is finished. It is finished. It is the mercy”. Wygląda na to, że niechęć do podróży przekłada się u mnie na wyszukiwanie dramatycznych historii.

W pracy „Rośliny i zwierzęta” połączyłeś ze sobą idylliczne obrazy, typowe dla filmów przyrodniczych. Czy jesteś fanem tego gatunku?

Nie oglądam za dużo filmów przyrodniczych, ale dla mnie, i pewnie dla wielu osób, były one nieodłączną częścią leniwych niedziel. Interesuje mnie, jak kształtują romantyczną wizję egzotyki — w każdym filmie obowiązkowo musi znaleźć się zachód/wschód słońca, dramatyczna muzyka, przejęty głos lektora. Nie ma tu oczywiście żadnego oszustwa, jedynie odpowiedni dobór środków, wyjętych z filmów przygodowych. Odległe kraje wydają się przez to mocno odrealnione. Sam zresztą właśnie użyłem sentymentalnego określenia: „odległe kraje”.

Czy oglądasz filmy, które lubisz, kilka razy z rzędu?

Z przyjemnością wracam do filmów Jima Jarmuscha i westernów z Clintem Eastwoodem. Mają zresztą ze sobą dużo wspólnego. Bardzo lubię scenę z „Limits of Control”, w której główny bohater znajduje się nagle w środku pilnie strzeżonego budynku, a na pytanie „How the fuck did you got in here?” odpowiada ze spokojem „I used my imagination”. Bardzo westernowe.

Badacze o zmierzchu

W 1919 roku Zygmunt Freud formułuje pojęcie *Unheimlich*, klucz pasujący do wszystkich współczesnych komnat Sinobrodego. *Heimlich*, ze złowrogim przedrostkiem *un*, dobrze określa sytuacje znaną, swojską, ale niespodziewanie wywołującą uczucie niepokoju. Jest to zabieg dobrze znany fanom horrorów, w których tym, co straszy najbardziej jest rozpoznane i zacinne otoczenie. Wnętrze domu nagle zamieniające się w siedlisko skrzypień, szelestów, stuków, jęków i zawodzeń. Odsłania swoją ciemną stronę, straszy tym, co ustawione na wyciągnięcie ręki, zwykle miękkie i ciepłe, zmieniające się nagle w zimne i śliskie.

Daria Malicka, Dominik Ritszel i Bartek Buczek w swoich pracach fundują widzowi wgląd w badania i próby tworzenia uspokajających rytuałów, odtwarzanie ciągle tych samych historii, przy wzbogaceniu ich o nowe szczegóły, powolne zagęszczanie opowieści. Zagmatwane relacje i impulsy zostają rozprasowane w pracach, ułożone jedne przy drugich, wyciągnięte na światło dzienne z zakamarków podświadomości, zwielokrotnione. Przemykające w ich pracach *Doppelgänger*y: postaci bliźniacze, tricksterzy, różnego rodzaju psotnicy, podglądacze, fantomy, dywersanci, nie mają do zakomunikowania nic dobrego.

To, co ich fascynuje, to przerysowane zło w czystej postaci, w komiksowym ujęciu, niespodziewanie aktywne, efektowne: agresja, przemoc, instynkty, mroczne przedmioty pożądania, wszystko to, co bulgocące pod skórą, zbiorowe, skrzętnie ukrywane, niewidoczne na pierwszy rzut oka, zakryte i przesiąknięte melancholią. Wszystko to, co złe i odradzające się, jak niezniszczalni superbohaterowie, malowniczy terroryści, stale obecne, choć systematycznie wytrzebiane, przeżuwane i wypluwane przez społeczeństwo na różne sposoby. Dlatego ich prace to kolekcje niechcianych elementów, odpornych na eliminację, powracających lęków, przypominających *zombi*, które jedynie okresowo poddają się uśpieniu.

Bartek Buczek

W SZTUCE UNIKAM JEDYNIE OSZUSTWA

Klasyfikacje, systematyki i nadbudowy w pracach Bartka Buczka

Bartek Buczek tak bardzo boi się podejrzania o surrealistyczne konotacje swojej twórczości, że w czysto teoretycznych rozważaniach, stanowiących sedno jego książki „Za drogie, za słabe, zbyt trudne”, upaja się brodzeniem w hipotetycznym świecie fantazy. Wydaje się, że tak długo wystrzegał się mnożenia niepotrzebnych bytów, że w pewnym momencie musiał przenieść na papier swoje najbardziej zdziwiałe przepisy na dzieła sztuki, których z poczucia przyzwoitości nigdy nie przeniósłby do rzeczywistości.

Buczek, performer, malarz, rzeźbiarz, ale równocześnie znany katowicki antykwariusz, właściciel „Lektur nieobowiązkowych”, jako przewidujący wizjoner — *auto-kurator*, projektuje swoje dzieło od A do Z, od szkicu w swoim notatniku, aż po odbiór i możliwą recenzję. Śledzeniu tych wymyślnych usprawiedliwień, wątpliwości i wymówek, którymi zgrabnie okrasza swoje kolejne pomysły, towarzyszy wrażenie, jakby Autor oczekiwał od świata jedynie ataku i agresji, a pozytywny odbiór jego twórczych działań wprawiał go w nieustanne zakłopotanie i niepokój. Właśnie w ten sposób, zbudowany na chybotałej piętrowej kurtuazji (ocierającej się o przechwałki) względem czytelnika, uprzedzając jego możliwe zarzuty, sam formułuje je wobec siebie w filozoficznej litanii, która buduje książkę „Za drogie, za słabe, zbyt trudne”. Kilka przepisów na dzieło sztuki możliwe w hipotetycznym świecie fantazy”.

Produkując przepisy na „Zmianę układu dziur w serze”, „Obraz malowany pigmentem z prochów”, czy „Wirusa hipnotyzującego użytkowników oprogramowania GPS”, Buczek z prawdziwą gracją nurza się w nielogicznościach. Z właściwą sobie niefrasobliwością przystaje na świat nie najwyższej próby, w którym kategorii istnienia i nieistnienia schodzą na dalszy plan. Liczy się tylko błyskotliwy pomysł, który obrabiany w wyobraźni i powtarzany jako plotka czy anegdota, w coraz szerszych kręgach słuchaczy z czasem zyskuje uznanie i status dzieła sztuki.

I tak Buczek snuje fantazje o złotej koronie, orderach, pucharach i odznaczeniach. Za każdym razem, w każdej kolejnej pracy, możliwej do realizacji jedynie w wyobraźni, w duchu *bragadaccio*, próbuje podkreślić swój geniusz i inteligencję. Tymczasem uwikłany we własną strategię, bywa niecierpliwy i niespokojny. Nie zagnieżdża się bezpiecznie w jednym medium. Raz maluje



staromodne obrazy ze zdziczałą perspektywą. Innym razem, nie oglądając się na konsekwencje, wypala sobie na udzie znak ośmiornicy, rozgrzanym żelazem. Robi to jako jedyny z artystyczno-mafijnej grupy („Ośmiornica”), do której należy, a której członkowie legitymują się posiadaniem takiego znaku, wypalonego na ciele podczas inicjacyjnego rytuału przyjęcia do wspólnoty.

Plany przytłaczają rzeczywistość. Z pięciuset zaplanowanych potraw z ziemniaków wykonuje ostatecznie jedną. Buczek zapętała się w trwającym 6 godzin *performance*, w którym bez przerwy jeździ nocą na rowerze, po rondzie. W wyczerpującym rytuale, wprowadza chaotyczny ruch w uśpioną przestrzeń nocnego miasta. Poza naturalnym porządkiem ruchu drogowego, nie łamiąc wprawdzie prawa, porusza się jak zjawą, na jego niejasnych, zamazanych marginesach.

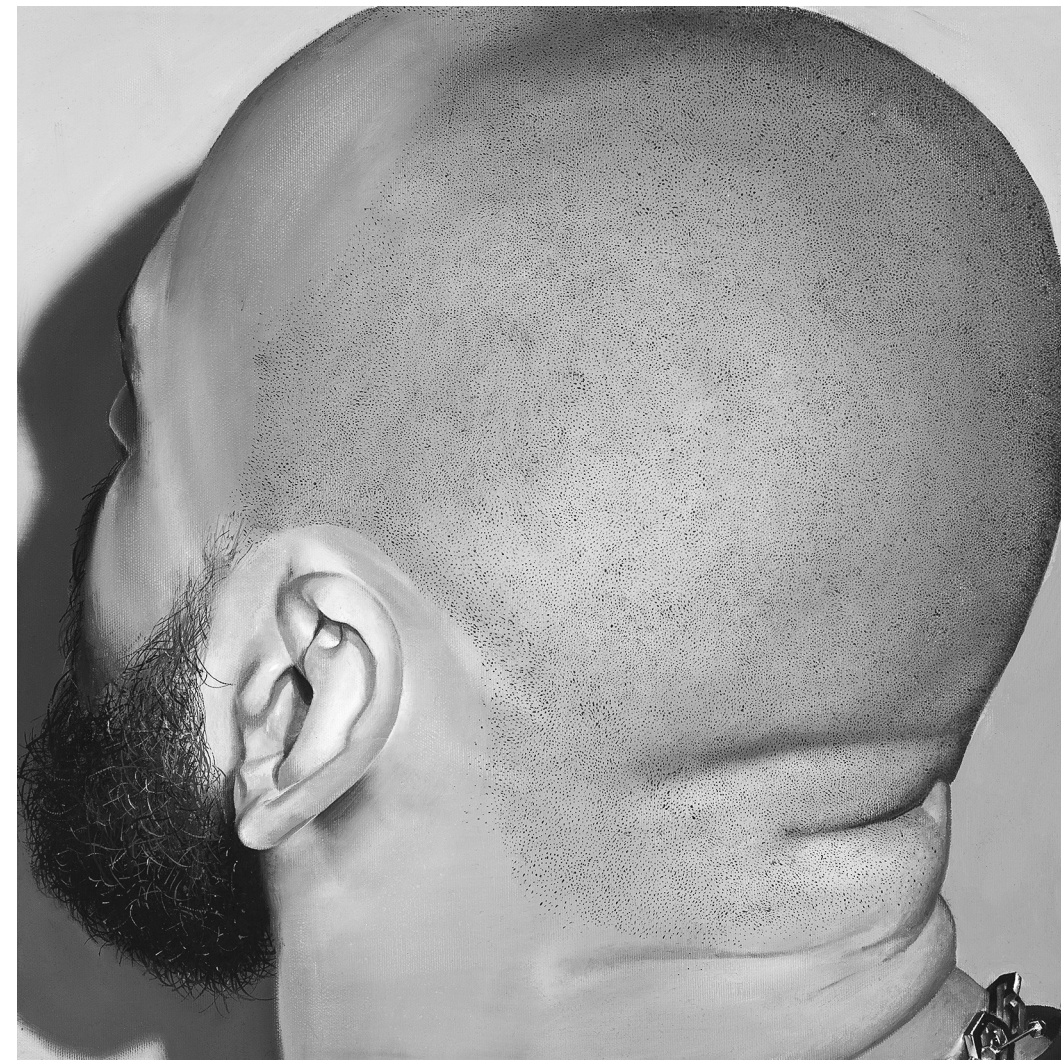
W skonstruowanym przez siebie, z narażeniem zdrowia, lustrze z rtęci odbijają się jego liczne *alter ego*. Zamiast pewnego siebie twórcy, widzimy postać chowającego się w cieniu antybohatera, ukrytego w przepastnym kapturze ciężkiej, zimowej kurtki chuligana, albo zatruwającego źródło psotnika zrzucającego wielką kulę śniegu na uśpioną wioskę.

Wydaje się, że wiele jego działań kiełkuje w poczuciu bezradności, w stanach melancholii. Buczek produkuje przedmioty, które mogłyby stać się solidną regułą, bazą dla praw rządzących rzeczywistością: idealną śnieżynkę, którą zleca do wykonania w marmurowej płycie, czy wypalone z białej modeliny, skrzyżowane kości piszczeli, zapożyczone z pirackiej bandery. Jakby wymyślając tego typu obiekty — przypominające przedmioty nieznanego kultu, oczekiwał cudu, który na nowo nada sens rzeczywistości.

W jednym z jego nielicznych wideo, z kartonika mleka marki „Twój kubek”, na którym sportretowano nieudolnie kobiecą twarz, cieknie malowniczo mleko, imitujące łzy. Jak w *acheiropoietos* i innych „cuda czyniących obrazach”, Buczek odwołuje się do tu do siły wyższej, obrazu ożywionego, który daje nadzieję na istnienie nieznaney, opiekuńczej mocy, przed którą należy się ukorzyć, ale która może być gwarantem wyższego porządku i ładu.

Pierwszy raz miałam okazję zetknąć się z precyzyjnie wykreowanym wizerunkiem Buczka, na przypadkowym zdjęciu znalezionym w sieci. Odwracając się, w pozie *figura serpentinata*, wskazywał na nim na uroczy tatuaż na swoich łędźwiach — wykonany długopisem rysunek delfinka. Wieczny chłopiec — eksperymentator-trikster, który uwielbia frazę: „I tak Sindbadowi Żeglarzowi kolejny raz udało się uniknąć pewnej śmierci”, w swojej serii przepisów na dzieło sztuki, możliwe w hipotetycznym świecie fantasy, rozwija skrzydła. Z wycuciem strzepuje z siebie resztki dotychczasowych obciążeń i zmagañ z materią. Dzieło nie oznacza już męczarni, cierpliwości i znoju. Jest czysto konceptualnym smakołykiem.

► Czarny
Charakter V,
olej na płótnie,
50×50 cm, 2014



Marta Lisok: Często używasz niestandardowych mediów i materiałów w swoich pracach.

Bartek Buczek: Zgadza się, ale zazwyczaj są to jednak płótna, farby olejne i pędzle, a później pojawiły się inne pomysły na materiały: mięsz banana, rtęć, puree ziemniaczane, guma do żucia, mleko, orzechy włoskie i chrupki kukurydziane. To chyba wszystkie, więcej nie pamiętam.

W jakim celu wypalałeś sobie wielokrotnie znak ośmiornicy na udzie, w bolesnym rytuale?

To długi temat, ale skoro pytasz, to postaram się udzielić wyczerpującej odpowiedzi. Mieliśmy kiedyś grupę artystyczną „Ośmiornica” (w jej skład wchodził: Szymon Kobylarz, Maciek Nawrot, Michał Smandek, Michał Gay-er, Bartek Buczek i Marta Lisok), u podwalin której leżała, swojego rodzaju pokrętnie rozumiana, elitarność. Aby tę elitarność podkreślić, zaproponowałem, żebyśmy wypalili sobie na ciałach symbol naszej grupy. Jako że nie było innych chętnych ustaliliśmy, że wystarczy, że pomysłodawca tego rytuału się mu podda, a reszta członków grupy będzie udawała, że robiła to samo. Tak też się stało. Po roku grupa, z powodu wewnętrznych napięć, się rozpadła (dając początek nowym plemionom). Pomyślałem wtedy, że dobrym, wieńczącym akordem byłoby powtórzenie rytuału wypalania, poprawienie błędów, popełnionych przy pionierskiej próbie. Skoro pytasz o wielokrotne wypalanie tego znaku, to mniej więcej rok temu brakowało mi jednej pracy na wystawę o czarnych charakterach i wymyśliłem, że świetnie byłoby po raz kolejny zrobić sobie bliznę w kształcie ośmiornicy, co powinno już całkowicie ukryć jej sens. Tym razem zatytułowałem ją „Czy naprawdę myślisz, że zdradziłbym Ci swój plan, gdyby istniał choć cień szansy, że możesz mu zapobiec?”. Wypaliliśmy ośmiornicę na lewej nodze, a że nie byłem zadowolony z efektu, zrobiliśmy wtedy trzy próby, co w sumie daje pięć powtórzeń. Przyznaję, że trochę już zapomniałem, o co chodziło w tej pracy.

Sztuka wydaje się, w twoim wydaniu, dość ryzykownym obszarem.

Masz rację, malarstwo może wpędzić w depresję, a poważnie mówiąc, uważam, że w mojej pracy najważniejsze są dwa filary, depresja i poczucie humoru. Na styku tych dwóch obszarów, powstają najlepsze prace, czy to

będzie seria obrazów poświęcona zimie, lustro z rtęci, wielokrotne wypalanie na ciele symbolu nieistniejącej, tajnej grupy. To tylko konsekwencja depresji i poczucia humoru. Jednym z moich ulubionych artystów jest Bas Jan Ader, jestem przekonany, że przed swoim zaplanowanym i zrealizowanym zniknięciem w 1975 roku, posiadał obie pożądane cechy.

Nie jesteś fanem performance'u. Co jest dla Ciebie odstręczającym w tym medium?

Dopiero co pochwaliłem Bas Jan Adera, a teraz muszę odpowiedzieć na pytanie o mój afekt do performance'u. Poza performance'm, nie lubię też sztuki nowych mediów i sztuki zaangażowanej. W przypadku tych trzech dziedzin, zbyt często spotykam się z chorobą ekscytowania się stosowanym medium, do tego stopnia, że zapomina się o jakimkolwiek sensie pracy. Performerzy, którzy nie wiedzą co i po co robią (nie zadający sobie pytania, czy to co robią jest coś warte), sztuka nowych mediów o nowych mediach oraz artyści zaangażowani w problemy, których nie mają.

Co jest dla Ciebie takim wyimaginowanym problemem?

Przypomina mi się stary wywiad z Jeanem Genetem, który mówił, że to co robią komuniści w Polsce go nie interesuje, bo to są sprawy białych ludzi, a on teraz sympatyzuje z Czarnymi Panterami. Wydaje mi się to podobne do działań artystów, łaskawie pochylających się nad problemami, o których nic nie wiedzą. Żeby uniknąć podawania nazwisk, przedstawię to w ten sposób, że ja jestem w miarę standardowym przedstawicielem grona artystów. Nie dotyczą mnie problemy bezdomnych, więźniów, niewidomych. Nie wiem też zbyt wiele o holokauście i wielu innych tematach, co za tym idzie nie mam mandatu, żeby się na te tematy wypowiadać i robić o nich sztukę, bo wyszedłbym na idiotę, ale wielu innych artystów, podobnych do mnie, robi to z sukcesami.

W swoich pracach często powołujesz do życia alter ego, zamaskowanego bohatera, który zamiast Ciebie uczestniczy w mrocznych misteriach i niebezpiecznych rytuałach. Dlaczego superbohaterowie są tak pociągający?

No właśnie, superbohaterowie nie są pociągający, tematem który staram się od jakiegoś czasu zgłębić, są superłotrowie, to oni są motorem zmian, w przeciwieństwie do bohaterów pozytywnych, dążących do utrzymania status quo. Pozytywni bohaterowie działają mi na nerwy, jak ja przy nich wyglądam? Nie są dla mnie wzorem, co najwyżej wyrzutem sumienia. Zamiast ścigać się z najlepszymi, wolę znaleźć podobnych sobie wśród pokracznych superłotrów. To tak, jak z wyborem upragnionej destynacji, piekło czy niebo. Dobrze wyjaśnił to Edmund Czarna Żmija — niebo jest dobre dla ludzi, którzy lubią takie rzeczy, które robi się w niebie: rozmowy z Bogiem, spacer po ogrodach, śpiewanie, modlenie się i podlewanie kwiatów. Piekło to zupełnie co innego, piekło jest pełne tortur, przemocy, cudzołóstwa i gwałtów. Wybór wydaje się być jasny.

Dlaczego Twoje postaci tak często bywają zamaskowane?

Ostatnia seria portretów, którą malowałem, dotyczyła czarnych charakterów, a ci najczęściej ukrywają swoją tożsamość. Czytałem ostatnio „Drogi masek”, żeby móc podać kompetentną odpowiedź na takie pytanie, ale nic z tej książki nie zapamiętałem, więc odwołałem się do dynamiki horrorów. Większość z nich jest dobrymi filmami, do momentu pokazania potwora w pełnym świetle. Myślę, że to jest klucz do zamaskowania moich postaci. Warto zaznaczyć, że dzięki temu zazwyczaj nie muszę borykać się z malowaniem twarzy. Mimo wysypu tego typu przedstawień w polskim malarstwie, rzadko spotykam się z tym oczywistym wyjaśnieniem.

Jesteś świeżo po wydaniu drugiej edycji swojej książki o przepisach na dzieła sztuki, możliwych w hipotetycznym świecie fantasy. Jakie nowości do niej wprowadziłeś?

Usunąłem większość wątków, co do których zmieniłem zdanie, napisałem około dziesięciu nowych przepisów, między innymi na rzeźbę z chrupek kukurydzianych, ekstrakt z książek, powstający w wyniku fermentacji itp. Dodałem w tym wydaniu materiał ilustracyjny. Książka otrzymała nową szatę graficzną i bogatszą oprawę.

Jaki był, twoim zdaniem, najbardziej błyskotliwy przepis, który znalazł się w tej książce?

Wydawało mi się, że to łatwe pytanie, ale każdy z tych pomysłów ma niepomijalne słabe punkty, część z nich zrealizowałem, więc musiały mieć tych minusów najmniej i pewnie one są najbardziej błyskotliwe. Wydaje mi się, że wideo z płaczącym białymi łzami mlekiem było najlżejsze, niewydumane, wynikające z uczciwej wewnętrznej pobudki. Dobre jest lustro z rtęci, ale nie nazwałbym tego pomysłu błyskotliwym. Bardzo chciałbym zrealizować wirusa infekującego odbiorniki GPS, który przy pomocy głosu hipnotyzera usypiałby kierowców.

Prace zebrane w książce można określić jako konceptualne. Wcześniej próby z niematerialnymi realizacjami, polegającymi na kreowaniu nastroju, podjąłeś m.in. na Art Boomie w Muzeum Archeologicznym?

W Muzeum Archeologicznym w Krakowie znajduje się kilka sal ze starożytną sztuką egipską, panuje w nich specyficzna atmosfera, w mrocznych pomieszczeniach można zobaczyć między innymi półprzymknięte sarkofagi, umieszczone w szczelnych, szklanych gablotach oświetlone miękkim, rozproszonym światłem. Udało się uzyskać zgodę na zmodyfikowanie emiterów światła. Zaprzyjaźniony inżynier, Mateusz Michałek, spreprował sterownik, który pozwalał wpływać na natężenie światła w jednej z gablot. Po uruchomieniu instalacji, gablota zaczęła pulsować światłem w rytm oddechu śpiącej osoby. Tyle, jeśli chodzi o opis i warstwę techniczną. Chciałem, żeby w przestrzeń poważnego muzeum, obwarowanego skostniałymi strukturami, przemyścić, według mnie, brakujący element, rodem z tandetnego horroru.

Jak opisałbyś relacje forma / materiał / koncept w przypadku Twoich prac? Lubisz zmagania z materiałem? Która realizacja była pod tym względem najtrudniejsza i najbardziej pracowita?

Wydaje mi się, że na pierwszym miejscu stawiam koncepcję, z której dopiero wynika materiał i forma. Najczęściej zamyka się to w możliwie dobrze namalowanym obrazie olejnym, czasem jest to rzeźba, wideo lub suchy tekst. Trudno mi ocenić, która praca była najbardziej pracowita, poza okresami wzmożonej pracy, spędzam na malowaniu około 10 minut dziennie, raz na kilka dni... A czy lubię zmagania z materiałem? Nie, wolałbym żeby prace były gotowe już w momencie kiedy je wymyślam, ale skoro trzeba nad nimi pracować, to jestem w stanie to zaakceptować, zazwyczaj z dobrym skutkiem kończę większość wymyślonych prac.

Jesteś malarzem, który coraz częściej zajmuje się rzeźbą, na dodatek wykonywaną w zaskakujących materiałach. Ostatnio powstała np. rzeźba z chrupek.

Rzeźba, z tak zwanych flipsów, jest słaba. Wydaje mi się, że każdy, kto ją widział, się z tym zgodzi. Dlatego wymyśliłem, że potrzebuje efektownego postumentu. Poprosiłem znajomego artystę Szymona Szewczyka o zaprojektowanie kubika, zgodnego z duchem jego dotychczasowej twórczości. W efekcie otrzymałem projekt postumentu w stylu prekolumbijskim, wykonany z płyty MDF, oklejonej okleiną, imitującą wzór marmuru i granitu. Szymon mnie nie zawiódł, tłumacząc mi, że zainspirowany moją rzeźbą z chrupek, w swoim projekcie, chciał nawiązać do azteckiego mitu o ulepieniu świata z chleba kukurydzianego. Czyli na wystawach będę pokazywał dwa dzieła, dwóch artystów, z tym, że jedno będzie stało na drugim, z moim na górze.

Lubisz wchodzić we współpracę ze specjalistami z różnych dziedzin.

Powyżej opisywałem już współpracę z Szymonem Szewczykiem. Teraz namawiam go do współpracy przy wykonywaniu ram do moich obrazów. Jak Szymon przytomnie zauważył, teraz jego praca nie będzie pod moją, tylko wokół mojej. Cenię sobie wsparcie Mateusza Michałka, zaprzyjaźnionego inżyniera, dzięki któremu zrealizowałem „Kłótnię” (pracę z mumią w Muzeum Archeologicznym w Krakowie) i „Mój najgorszy zrealizowany pomysł, który wymyśliłem w dobrej wierze”, czyli pisanie wulgaryzmów na powierzchni jeziora, przy pomocy GeoPena — skonstruowanego przez niego urządzenia o wdzięcznej, zdradzającej jego zastosowanie, nazwie. Przypomina mi się jeszcze współpraca z Janem Oczko, moim przyjacielem o wielu talentach, który, jako rzeźbiarz, wykonał dla mnie figurkę „Poison Storm”, superłotra zatruwającego źródła wody rtęcią (jest to kolejny przykład zastosowania przeze mnie rtęci jako części dzieła). Razem z nim wykonaliśmy „Lustro z rtęci”, przy tej pracy przydała się jego powściągliwość, opanowanie i szerokie zainteresowanie, dlatego w miarę bezpiecznie udało nam się zamknąć

1,5 kilograma rtęci pomiędzy dwoma taflami szkła. Z pewnej ręki Jasia skorzystałem też podczas wypalania na mojej skórze symbolu ośmiornicy, nie zawiodłem się na niej. Aktualnie współpracuję z Darią Malicką i Maciejem Wodniakiem, projektantami graficznymi, autorami opracowania graficznego mojej książki „Za drogie, za słabe, zbyt trudne”. Są też twórcami marki jubilerskiej „Melancholia”. Przygotowujemy teraz wspólnie „Sygnet Złego”, z porcelanowym okiem, wykorzystującym fizyczną właściwość porcelany, która sprawia, że hartowane, samochodowe szyby rozpadają się w mak pod jej naciskiem. Korzystam też ze wsparcia fotografki Barbary Kubskiej, która pomaga mi przygotować materiały, z których następnie maluję, a także reprodukuje wszystkie moje prace, skromnie tytuując się moją „techniczną”. Współpraca z innymi osobami, posiadającymi inne umiejętności i zaplecze sprzętowo-intelektualne, wydaje mi się absolutnie naturalnym rozwiązaniem.

Jesteś dłużnikiem wielu pisarzy. Często odwołujesz się w swoich pracach do literackich inspiracji, jako zapalony księgarz i erudyta, masz pod ręką cały arsenał cytatów. Czy mógłbyś opowiedzieć o kilku przypadkach przeplatania się literatury z twoją sztuką?

Najczęściej nie mogę malować, bo jestem w pracy, w antykwariacie, albo czytam książkę, wtedy najbardziej literatura przeplata mi się z pracą twórczą. Kiedyś napisałaś mi piękną notę biograficzną, w której pojawiło się zdanie, że w swojej twórczości odwołuję się do postaci z literatury, komiksów i filmów, a historie o bohaterских czynach, przygody niezłomnych podróżników i poszukiwaczy skarbów, sprawnie łączę z wątkami psychoanalitycznymi i antropologicznymi, tworząc w efekcie niepokojące, mroczne prace.

To była najbardziej pochlebna opinia, jaką przeczytałem na swój temat i właściwie nie widzę powodów, dla których miałbym się z nią nie zgodzić. Mogę tylko dodać, że jestem zapalonym słuchaczem rapu i lubię czytać książki i artykuły na najbardziej absurdalne z możliwych tematów. Po wymieszaniu tego z własnymi doświadczeniami i rzeczywistością, na kształt homogenicznej sieczki, czasami udaje się z tego ulepić coś wartościowego.

Teraz najbardziej kręci mnie możliwość zrobienia sygnetu, o którym wspominałem przy okazji poprzedniego pytania, we współpracy z firmą jubilerską prowadzoną przez znajomych artystów/projektantów (rzeczywistość i dostępne możliwości). Gotowy sygnet „Złego” (odwołanie do Tyrmanda i wszystkich możliwych archetypów, wyniesionych z lektury książek o antropologii i przyswajania historii superbohaterских), będzie służył, dzięki porcelanowemu oku, do tłuczenia ciosem pięści samochodowych szyb (artykuł o włamaniach i książki o złodziejach). Będzie sprzedawany wewnątrz oszlifowanych przeze mnie orzechów włoskich, które dzięki szlifowi, będą bardzo kruche (kontekst może tworzyć tu niedawno odbyta

lektura „Baśni Włoskich” Italo Calvino, gdzie wielokrotnie przedmiot magiczny odnajdywany był wewnątrz skorupy orzecha). W ten sposób to, mniej więcej, działa.

Dominik Ritszel

JEŚLI KOGOŚ ZRANISZ, MUSISZ GO ZABIĆ

Widać las w momencie, w którym zaczyna stawać się niebieski. Słońce już zaszło, robi się chłodno. Ręce zaczynają marznąć. Bohater filmu „Polowanie” nakrywa się kocem, pod którym czyta polarne baśnie. Wbrew oczekiwaniom europejskiego czytelnika, wychowanego na braciach Grimm, nie mają one szczęśliwego zakończenia. Tu zwyciężają najsilniejsi i najbardziej przebiegli. Dobrzy, naiwni i słabi umierają. Las rządzi się okrutną logiką, oddaną przez czystą geometrię kadru: linii horyzontu, pni drzew, gałęzi, przesiek i ścieżek. Jest jednocześnie przyjazny, pełen schronień, kryjówek i pieczar, z drugiej strony, obojętny i głuchy. Trzeba wywalczyć sobie w nim miejsce wedle własnych reguł. Po obserwacjach pejzażu, do repertuaru ulubionych motywów Dominika Ritszela, weszły dokumentacje zachowań myśliwych, sportowców, żołnierzy, kibiców, chłopaków na wiejskim jarmarku, blockersów, uczniów. Pasjonował się szczególnie filmowaniem ich w momentach, w których zaczynali czuć się swobodnie, sądząc, że nie są już obserwowani, kiedy się rozluźniali i sami próbowali wybać swoją pozycję w grupie, mierząc wzrokiem swoich towarzyszy.

Za każdym razem, w swoich wideo-artach, nie dopuszczał widza do upragnionego momentu kulminacyjnego, którego nadejścia wyczekiwało się od pierwszych chwil nieśpiesznej akcji. Sklejał ze sobą skupione spojrzenia, zawieszane gesty, dwuznaczne spojrzenia, które nie pozwalają jednoznacznie określić obserwowanej sytuacji.

Surowy ojciec, oceniający grę syna na pianinie w „Preludium”, chowający się w lesie chłopak w „Polowaniu”, szykujący się na nadejście niewiadomego wroga dwaj żołnierze w „Campersach”, przegrupowujący swoje oddziały, zamaskowani bohaterowie przemierzający pustkowia w „No fun”, to niemi bohaterowie, których losy śledzimy jedynie w małym wycinku, poza zasadami logiki przyczynowo-skutkowej, bez początku i finału, przez moment dzielimy z nimi niepokój i nerwowe wyczekiwanie. To zbiory ujęć opierające się na nastroju, budowane jest przez natężone dźwięki: szelestów, chrobotania, skrzypienia. Pozbawione dialogów, ale z wyrazistymi gestami, ruchami dłoni, zdradzającymi nadmiar emocji, które nie mogą znaleźć ujścia.

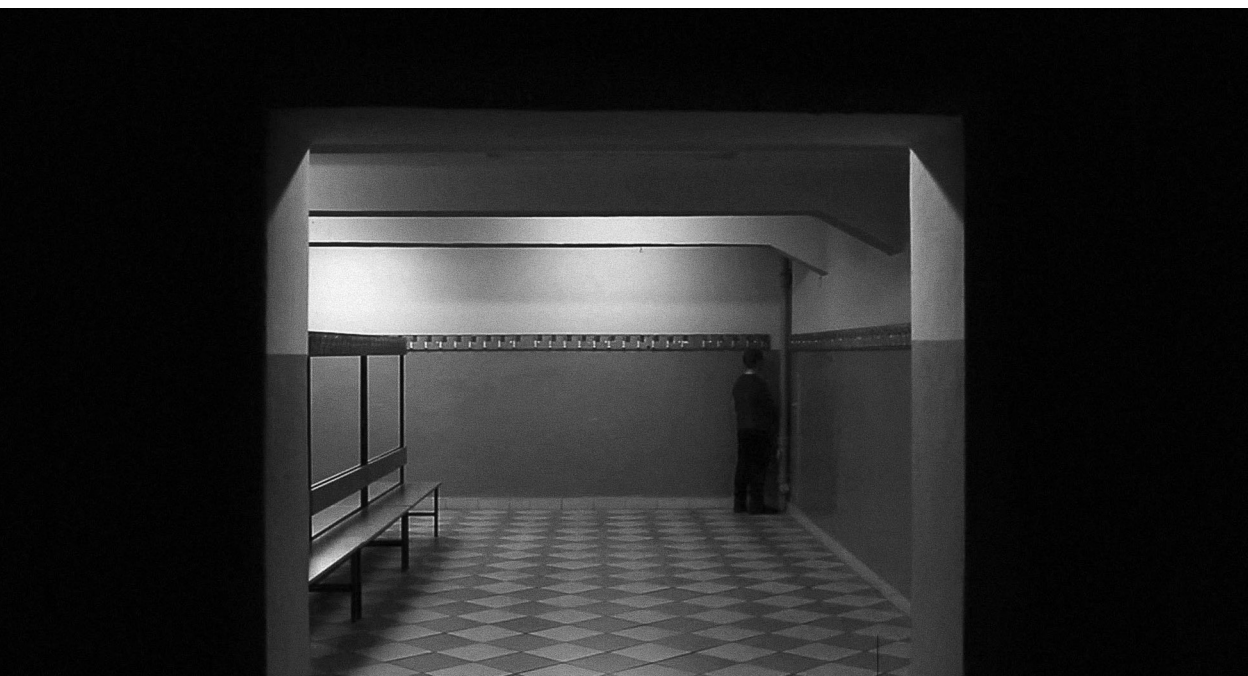
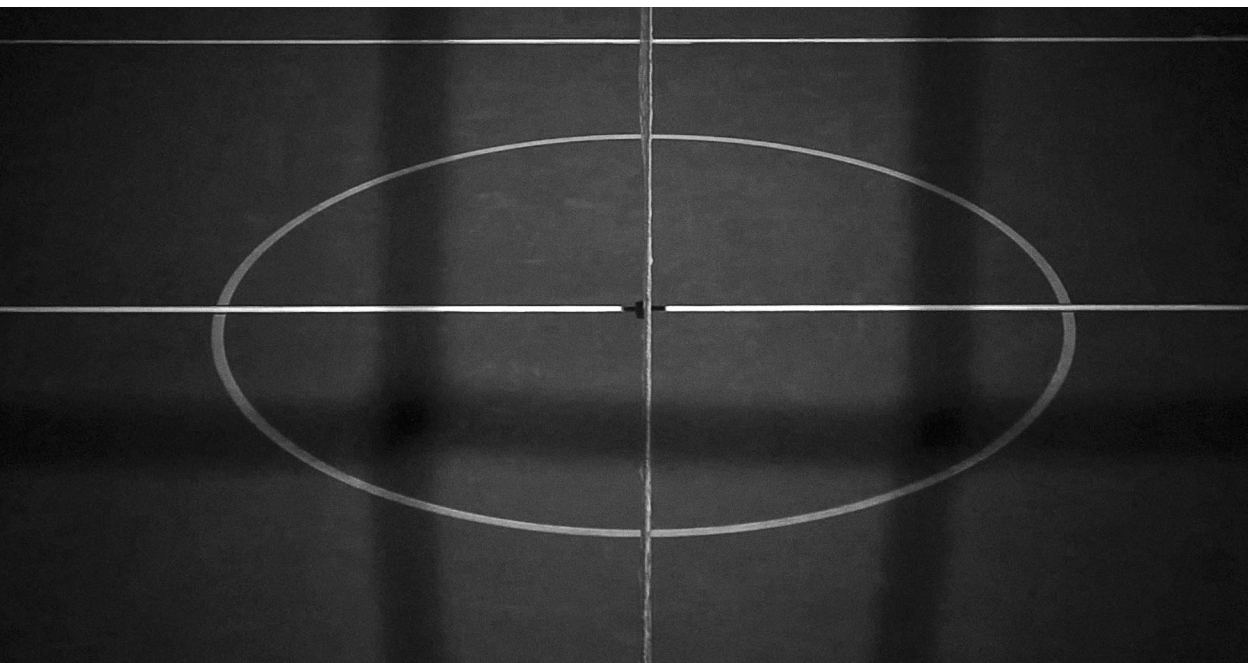
W wideo Ritszela relacje, miejsca i gesty są zagęszczone, ciężkie. W „Versusie” surowej relacji z ćwiczeń na sali gimnastycznej, odgłosy poruszających

się ciał są przeskalowane do tego stopnia, że każdy obrót ramienia brzmi jak ruch wiatraka, strzelenie kostki jak łamiące się drzewo, nerwowe skubanie skórek przy paznokciach przypomina, powodujące gęsia skórka, drapanie po drewnianej powierzchni. W ruchach niemych bohaterów, obserwowanych w zbliżeniach, mieści się całe otoczenie, jego konflikty, napięcia, zeszywnienia. To, co na zewnątrz, zostaje umieszczone w ciałach, traktowanych jak litery alfabetu, z których składają się kolejne historie. W wideo „Eine kleine Werke” architektura więzienia odbija się w napiętych, sztywnych gestach więźniów, w „Cichej nocy” ochroniarz z Superjednostki wybija rytm, uderzając pałką w drzwi i poręcze, liczy kroki, piętra, korytarze. Oddech bohatera odbija architekturę, dubluje ją.

Lunatycznie poruszające się ciała są powkładane w odpowiednie szufladki miejsc, które je dyscyplinują. Raz jest to usztywniający postawę młodego pianisty stołek w „Preludium”, oddzielone od boiska plastikowym ekranem trybuny w „0:0”, czy szkolne ławki z „Film o szkole”. W opowiadanym, ciągle od nowa panoptycznym rytuale, porządku pilnują nauczyciele, rodzice, żołnierze, trenerzy. Dyscyplina jest tu jedyną i główną zasadą, utrzymującą przedstawiony świat w ryzach.

W „See you all”, będącym serią podglądniętych scenek z życia nocnego miasta: całujących się par, bójek i innych ukrywanych czynności, podejmowanych z niejasnych powodów, niekoniecznie zgodnych z prawem, Ritszel tworzy mozaikę sposobów radzenia sobie z superwidzialnością i kontrolą, wdrażaną na każdym kroku przez dziennych, praworządnych mieszkańców. Jako wszytkowidzący obserwator-kontroler, podglądając z okna, za pomocą dalekosiężnych obiektywów, buduje poszczególnymi scenami przestrzeń chaosu. Kataloguje grząski obszar transgresji, w której nie obowiązuje porządek i nie działa prawo. Rządzi za to zasadą przyjemności, własnego ciemnego interesu, rozbudzona seksualność i swoboda. Pokawałkowana na drobne sceny noc pozwala na ukrycie tożsamości, czyni niewidzialnym, a więc bezkarnym.





GEOMETRYCZNY PORZĄDEK TRYBUN I PARUJĄCE ODDECHY NA LODOWISKU

Marta Lisok: *Paznokieć rysujący blat, ręka wygarniająca pajęczyny spod szafy, gładząca sierść martwego zwierzęcia, dotykowe metafory, to główne sygnatury twoich prac.*

83

Dominik Ritszel: *Detale pozwalają przyglądać się rzeczywistości bez dystansu. Patrzymy z bliska, kiedy coś nas intryguje albo niepokoi, na przykład włosy na ubraniu, ubrudzona szyba, robaki w trawie. Właśnie przez taką skupioną obserwację próbujemy ujarzmić w sobie jakąś emocję. Patrzenie z bliska jest spojrzeniem paranoicznym, może łączyć w sobie fascynację i dociekliwość, graniczącą z obsesją. Obserwujący fetyszyzuje podglądany obiekt. Kwestie związane z widzeniem są tematem, który bardzo często wysuwa się na pierwszy plan w moich pracach. Lubię obserwować powierzchnie przedmiotów, znajdować na nich delikatne ślady uszkodzeń, które są jak dowód rzeczowy. Mówią dużo o tym, jak właściciel obchodził się z daną rzeczą, jak ją traktował. Operowanie detalem jest sposobem na badanie postaci i otoczenia, naprowadza na kolejne, potencjalne punkty akcji. Najczęściej koncentruję się na dłoniach, które szczególnie mnie interesują. Najszybciej zdradzają emocje, wymykają się spod kontroli.*

W twoich wideo-artach bardzo ważna jest warstwa dźwiękowa. Skąd wzięło się u ciebie to uwrażliwienie na dźwięki?

Kiedy chodziłem do szkoły, nie przepadałem za ciszą. Czułem wtedy, jakby wokół nic ciekawego się nie działo i było to nieprzyjemne uczucie. W tym samym czasie, pojawiły się pierwsze tanie odtwarzacze MP3. Kupiłem jeden i zacząłem chodzić z nim prawie wszędzie, nawet na krótkie dystanse. Może to był jakiś objaw znerwicowania? Zazwyczaj, w trakcie słuchania muzyki, nie chodziło o wyobrażanie sobie niesamowitych historii, ale bardziej o nadanie otoczeniu jakiegoś bardziej wyrazistego, konkretnego charakteru i znaczenia. Czasem odnoszę wrażenie, że w filmach jest bardzo dużo dialogów, z których nic nie wynika. Wzbudza to we mnie jakiś rodzaj nieufności w stosunku do słów, dlatego postaci w moich pracach komunikują się poprzez szmery, szelesty, stukania. Pod tym względem inspirujące są bardzo uwydatnione dźwięki w horrorach, które niekiedy wysuwają się na pierwszy plan, nawet przed obrazem.

◀ *Film o szkole,
wideo,
9 min 13 s, 2014*

Sportowcy, żołnierze, więźniowie, myśliwi, kibice — z jakiego powodu bohaterami Twoich prac są wyłącznie mężczyźni?

Po pierwsze, wymienione grupy są w jakiś szczególny sposób odhumanizowane, nie ma w nich miejsca na delikatność, czułość czy wylewność. Zapraszam do współpracy mężczyzn, bo interesuje mnie ich zachowanie przed kamerą. Jako amatorzy nie są oswojeni z kamerą i w przeciwieństwie do kobiet, gorzej znoszą sytuację, w której ktoś się im przygląda.

Praca z takimi osobami często wymyka mi się podczas reżyserowania, ale dzięki temu czuję, że pracuję z autentyczną postacią, która nie próbuje imitować mojego wyobrażenia, tylko podsuwa mi swoje własne. W swoich realizacjach nie kładę zresztą tak dużego nacisku na reżyserowanie postaci, a bardziej aranżowanie warunków pracy.

Interesuje mnie problem męskości we współczesnej kulturze. Bardzo wymowny w tym kontekście wydał mi się film „Nimfomanka”, w którym Lars von Trier zmasakrował portret mężczyzny. Każda męska postać uosabiała jakąś słabość, łącznie z ojcem głównej bohaterki, od wyrosniętych, prostoliniowych, szowinistycznych samców po łagodnych, zdradliwych i uległych dżentelmenów.

Kilka lat temu, w 2005 roku, Magdalena Ujma i Joanna Zielińska na wystawie „Boys Boys Boys” zgromadziły prace pod hasłem: bohaterowie są zmęczeni. Czy coś się zmieniło przez te dziesięć lat? Jaka jest dzisiejsza matryca męskości? Czy superbohaterowie są nam potrzebni?

Mamy do czynienia z tym samym procesem zacierania dawnego wyobrażenia męskości i produkowania sprzecznych wymogów wobec tego, co mężczyzna powinien robić i kim powinien być, dla innych i dla siebie. Z tym, że ten proces ciągle się pogłębia. Kiedyś jedną z cech wyróżniających prawdziwego mężczyznę była siła. Współczesnym odpowiednikiem siły jest „bycie fit”, co jest również przypisane kobietom. Pielęgnowanie urody, do tej pory przypisane kobietom, dziś jest kategorią wpisaną w męski styl życia. Przymiotnik „piękny” równie dobrze może być stosowany do mężczyzny.

Trudność w odpowiedzi na pytanie, jakie są cechy współczesnego, prawdziwego mężczyzny, sugeruje brak podstawy męskiej tożsamości, czyli jej kryzys. Wydaje mi się, że pokolenie mężczyzn lat 80. to jedno z ostatnich takich pokoleń, które będą boleśnie odczuwać te przemiany, głównie ze względu na wpływ ojców, mocno zakorzenionych w tradycyjnych wzorcach męskości. Trudno jest odnaleźć w dobie ciągle transformujących, niestabilnych tożsamości, przykłady wyrazistej męskości.

Tradycyjne wzorce męskości są kultywowane przede wszystkim w środowiskach sportowych. Sport jest ostatnim bastionem męskości, w którym mężczyźni mogą odtwarzać stare wzorce. Bohaterem sportowym staje się ten, kto ukazuje największą, czasami nawet skrajną agresję i wytrzymałość. Innymi przestrzeniami typowo męskimi są środowiska uliczne lub raperskie,

w których panuje kult siły, wewnętrzna hierarchia itp. Aby przynależać do takich grup trzeba spełniać określone kryteria.

W swoich pracach często sięgasz do wątków sportowych. Czy twoje doświadczenia w lidze hokejowej wpływają na strategię, które wybierasz w sztuce?

W sporcie fascynuje mnie warstwowość, kiedy każdy pojedynczy element zaczyna funkcjonować w jakimś systemie ruchu i pozycji. Akcja w sporcie nie odbywa się tylko tam, gdzie znajduje się piłka czy krążek. W sporcie analizuje się każde posunięcie, podejmuje się próby wytyczenia najbardziej skutecznych posunięć i podań. To jest taka wypreparowana rzeczywistość, w której wszystko można zmierzyć i zbadać.

Lubię przestrzenie i ośrodki sportowe, porządek trybun, klaustrofobiczne hale i parujące oddechy na lodowisku. I całą otoczkę stresu, napięcia i rozczarowania. Moim zdaniem są to miejsca, w których człowiek emocjonalnie się gubi i przestaje się kontrolować. Na trybunie można być niewidzialnym, ale nie obojętnym. To się pewnie dzieje częściowo ze strachu, a częściowo pod wpływem nacisku wytworzonej grupy.

W pracy „0:0”, obserwowałem kibiców podczas meczów, w których ich drużyny przegrywały. Zastanawiało mnie to, skąd bierze się tyle emocji na widowni. Koncentrowałem się zarówno na bardziej agresywnej części widowni, jak i spokojniejszej. Było dla mnie jasne, że emocje na meczach są zaraźliwe, zwłaszcza, gdy stoi się w dużej, gęstej grupie. Zdawałem sobie również sprawę z lokalnej przynależności, która czasami przyjmuje formę fanatyzmu. To, co uświadomiłem sobie podczas pracy, to również bezsilność kibiców, niemożność pełnego uczestnictwa w obserwowanym wydarzeniu. Było to najbardziej zauważalne, gdy na taflę dochodziło do bójki, a zawodnik z przeciwnej drużyny wygrywał. W każdym kibicu odzywała się powinność pomocy zawodnikowi swojej drużyny, który przegrywa.

Podglądanie jest twoją pasją, a jednocześnie jedną z metod pracy. Czy nadmiar zapośredniczonych sposobów widzenia nie wzbudza twojej nieufności do widzialnego? Czy żyjemy w rzeczywistości, która wywyższa zmysł wzroku ponad inne? Jakie są sposoby myślenia, typowe dla współczesnego homo videns?

Ten natłok obrazów, nasza kultura zaburza poczucie tego, co autentyczne. Wrażenia z oglądanych zdjęć w Internecie lub filmików na YouTube (pięknej przyrody, katastrof, wypadków, bójek), w zestawieniu z bezpośrednim doświadczeniem, wprowadza rozbieżność w prawdziwość tego, co człowiek widzi i czuje. Rzeczywistość okazuje się być nie wystarczająco ciekawa, co prowadzi w efekcie do skrajnego relatywizmu. Bogactwo obrazów w codziennym doświadczeniu, prowadzi do ukształtowania się nowych form percepcji i wrażliwości, nowej „składni” myślenia i postrzegania świata. Niewinne oko nie istnieje.

Dla artystów wizualnych to jest jedno z głównych wyzwań, aby oswoić i ujarzmić chaotyczną rzeczywistość obrazów. Początki takiego porządkującego spojrzenia z ukrycia stają się coraz bardziej widoczne i rozpoznawalne od momentu pojawienia się XIX-wiecznej figury flâneura, którego istnienie zasadza się na przyglądaniu się dla przyjemności i kolekcjonowaniu widoków, jakie oferuje miasto.

Takie spojrzenie ustanawia specyficzne stosunki władzy i podporządkowania, dzieli rzeczywistość na przedmioty i podmioty oglądania, ustanawia między nimi określone formy dystansu. Widzieć, nie będąc widzianym to główna zasada flâneura, patrzeć tak, by nie dać się przyłapać na podglądaniu, unikać osiągnięcia obrazu, jako całości.

Lubię podglądać za pomocą kamery, która czasami jest sprawniejsza, niż oko. Sam proces kadrowania pozwala skoncentrować się na szczególe. Podglądanie jest wchodzeniem bez wysiłku w intymną, bardzo bliską relację z kimś, kto nie wie, że jest obserwowany. Wynika z naturalnej ciekawości. Pozwala dostrzec dobrze strzeżone niuanse.

Dlaczego wybrałeś medium wideo na swoje główne narzędzie pracy?

Na początku byłem mocno związany z rysunkiem, ale po jakimś czasie odczułem potrzebę zmiany narzędzi pracy. Do malarstwa nie miałem cierpliwości. Czekanie, aż wyschnie farba, wybijało mnie z rytmu i zbyt szybko miałem ochotę zaczynać coś nowego. Do rzeźby i instalacji podchodziłem niedbale, musiałem je regularnie naprawiać, bo upadały albo się rozlatywały. Performance'u się po prostu wstydziałem. Wybrałem wideo, ale ostatnio zacząłem włączać w swoje wideo rysunki schematów, diagramów i wykresów.

Jedną z ostatnich prac, czyli „Film o szkole”, kręciłem w swojej starej szkole podstawowej, więc rysunek wydał mi się naturalnie uzasadniony w tym przypadku. Rysunki uczniów są wyrazem frustracji i chęci zaznaczenia swojej obecności w przytłaczającej przestrzeni instytucji. Najbardziej inspirowały mnie te, które były ukryte np. pod ławkami, w toaletach, na ścianach itp. Wszystkie były rysowane w pośpiechu, nerwową kreską. Rysunki, które wprowadziłem do swojego filmu, nie były w tym samym stopniu emocjonalne. Moja wizyta w starej szkole nie była zbyt przyjemna, może z tego względu, że nie znalazłem tam po sobie żadnego śladu.

Wydaje się, że architektura silnie na Ciebie oddziałuje. Jaką rolę odgrywa przestrzeń w Twoich pracach?

Moje postacie są w niej zazwyczaj zamknięte albo w jakiś sposób od niej uzależnione. Na przykład w „Preludium” pokój, w którym jest mój ojciec i brat jest klaustrofobiczną pułapką. Z jednej strony jest rodzinnym schronieniem, a z drugiej panuje w nim atmosfera psychologicznej męczarni, podobnie oddziałuje na bohatera przyroda przedstawiona w „Polowaniu”.

Na takim samym napięciu opiera się „Cicha noc”, którą nakręciłem w kатовickiej Superjednostce, ogromnym bloku mieszkalnym, w którym przez

jakiś czas wynajmowałem pokój. Pracowało tam bardzo dużo ochroniarzy, którzy często musieli robić obchody po korytarzach. Zdarzało się, że kiedy mnie spotykali, wypytywali mnie o numer pokoju w którym mieszkam, byli bardzo czujni. Odtwarzając ich rutynowe zachowania, chciałem pokazać relacje między budynkiem a jego użytkownikami.

Często filmujesz pejzaże. Bohaterowie włączają się na tle tych plenerów, które nie dają im oczekiwanego schronienia. Do czego prowadzą te obserwacje?

W pejzażu filmowanym z daleka ważna jest dla mnie sama trudność w rozpoznaniu, co się dzieje w kadrze. Brak możliwości przypisania oglądanym sytuacjom jakiejś żelaznej logiki i przewidywalnej dynamiki. Z tych samych względów w filmie bardziej od efektownych zakończeń i punktów kulminacyjnych, pociągają mnie same momenty zawiązywania się akcji. Bardzo ujmują mnie filmy biograficzne i to, jak przetwarzają całe ludzkie życie do 120-minutowego obrazu z dźwiękiem. Życie filmowych postaci jest pełne intensywnych emocji, a ich losy zmieniają się średnio co 5–7 minut. To zaburza we mnie poczucie realnie upływającego czasu. Na napisach końcowych czuję się absurdalnie zawiedziony, bo zwykłe życie wydaje mi się zbyt rozciągnięte i mam wrażenie, że na wszystkie zwroty akcji trzeba czekać zbyt długo.



Daria Malicka

MOMENTY BŁYSZCZENIA

Białe, wypielęgnowane dłonie o długich palcach dotykają piór, muszli, ślimaków, popiersia antycznego bóstwa. Postacie znane z historii sztuki zestawiane są z wizerunkami zwierząt, modelkami wyciętymi z gazetki dla mężczyzn. Przedarcie się przez ich przyjemną dla oka estetyczną powierzchnię i rozszyfrowanie sensu wymaga czasu. Malicka w kolejnych kolażach unieruchamiała to, co płynne i kleiste. W dzieciństwie pasjonowało ją obserwowanie owadów, które przerodziło się w pasję antykwaryczną. Wyszukiwane zachłannie książki i gazety zmieniały się przy użyciu nożyczek i kleju w mrowia figur, piętrowe krainy, gmatwaniny elementów. Jedynym prawem, które rządzi w natłoku zgromadzonych w ten sposób form jest logika snu. Zestawianie form z różnych rejestrów, momenty niejasne, zagmatwane, mgliste.

Jednemu z cykli prac Malicka nadała znaczący tytuł „Moretta”, od nazwy weneckiej maski, która uniemożliwiała mówienie, ponieważ była mocowana na twarzy dzięki małemu uchwytyowi wkładanemu do ust. To właśnie ta niemożność dookreślenia i wizualne próby jej przełamania stały się jednym z głównych wątków jej twórczości. Malicka sięgnęła do freudowskiego terminu „terapii przez mówienie”, w której leczenie następuje podczas podejmowania prób opowiadania i systematyzowania sytuacji, osobowości i relacji.

W historii sztuki datowanie po ornamentach dla sprawnego oka jest sprawą naturalną. Pozwala przyporządkować dzieło sztuki danemu dziesięcioleciu z niezbitą wręcz pewnością. Ornament małżowinowo-chrzęstkowy, kartuszowo-zawijany czy akantowy, jest jak sygnatura konkretnych czasów. Barometrem prac Darii Malickiej jest niepokojące zestawienie znanego z obcym. Pod zapiętymi na ostatni guzik surdutami i wykrochmalonymi kołnierzykami powołanych przez nią do życia postaci, bulgocą stłumione popędy i odrażające anomalie. Żeby uwolnić się od mroku, trzeba go urabiać jak plastelinę, opisywać, zakleszczać w formę. Przycinać, sklejać, szlifować, ozdabiać.

„Odwiedziny gabinetu profesora Zygmunta Freuda w Londynie były dla mnie niezmiernie pasjonującą przygodą” — powiedziała artystka. Pośród wielu osobliwości wypełniających to pomieszczenie znajdował się również perski kilim, udrapowany na kozetce. Niczym na orientalnej otomanie z „Baśni 1001 Nocy”, pacjenci profesora snuli na niej opowieści o swoich marzeniach

sennych, wspomnieniach, fantazjach i traumach, szukając w tych historiach wyzwolenia z nieświadomionej represji wiktoriańskiej moralności. Freud żywił przekonanie, że złożona ornamentyka kilimu stymuluje wyobraźnię pacjenta, pozwalając mu dostrzec i posegregować wyparte dotychczas obszary osobowości. Malicka zdecydowała się odtworzyć tą słynną leżankę na wystawie „Mleczne zęby”, gdzie dla zwiedzających zaaranżowała pokój, w którym mogli wpatrując się w jej kolaże, słuchać snów pacjentów Freuda, odczytywanych hipnotycznym głosem lektora, w towarzystwie dźwięków tykającego przytulnie zegara.

90

Na swój dyplom przygotowała wydruki 3D w formie wyobrażonych organów-fantomów. Był to zbiór organów bez właściciela, części po człękkształtnej rzeźbie, która uległa rozczłonkowaniu, mobilnych narządów, zakończonych wystającymi elementami sugerującym możliwość wetknięcia ich w większą całość, uzupełnienia. Malicką interesują naddatki, figury niechciane, hybrydy. Obiektów i tematów do swoich prac szuka wśród form, które jak nawiedzone domy, wściekłe zwierzęta, obłąkani bohaterowie, nagle odkrywają swoją podwójną naturę, której istnienia nikt się nie spodziewał. Pociągają ją obiekty, kopie, repliki zapośredniczone formy żerujące na dystansie od oryginału, które rodzą strefę dziwności, przeinaczeń, zająknięć. Tam, gdzie kończy się norma, pojawia się interesujące ją miejsce na odkształconą rzeczywistość, niejasne opowieści, przekłamane historyjki, pokrętne wyjaśnienia. To tam wykiełkował pomysł na autorski bestiariusz „Hybrydarium”: zbiór stworów zaczerpniętych z historii naturalnej, baśni i legend. Malicka skolekcjonowała z rezerwuaru potwornych istot te, które mają najwdzięczniejsze opisy albo wizerunki. Jak w przypadku innych prac, w chaosie, anomaliach, popędach, w których z upodobaniem się nurza, znalazła moment, w którym na pierwszy plan z mroku wypełza magnetyzujący oko, gładki i złowrogi wdziek.

► Z cyklu *Fantomy*
Druk przestrzenny, 2011



Marta Lisok: W większości twoich realizacji, od kolaży, po instalacje można dostrzec wpływy psychoanalizy. Co sprawia, że ten nurt myślowy jest dla ciebie szczególnie interesujący?

Daria Malicka: Nie postrzegam psychoanalizy jako nauki, zresztą została jako taka skompromitowana, a wiele jej fundamentalnych tez zostało współcześnie podważonych. Mimo to, jest psychoanaliza bardzo ciekawym i inspirującym tekstem kultury. Przynosi nam ona pewną wizję podmiotowości niedookreślonej, zmiennej, modularnej, wizję dynamicznego i niejednorodnego „ja” (takie myślenie podmiotu szczególnie silnie pojawia się psychoanalizie spod znaku J. Lacana).

To pewna struktura interpretacyjna, która daje pozór ujarzmienia chaosu subiektywnego doświadczenia. Może właśnie z uwagi na ten aspekt interpretacyjny, psychoanaliza zwracała uwagę na znaczenie języka i dialogu w samopoznaniu, co zainteresowało mnie szczególnie. Ten wątek pojawia się w projekcie „The Talking Cure”, a wcześniej „Doppelgänger”, no i oczywiście w wielu kolażach, o których wspomniałaś. Interesuje mnie też wpływ psychoanalizy na kulturę wizualną, szczególnie na kinematografię (Hitchcock, Lynch). To zadziwiające, jak bogate imaginarium wypracowała psychoanaliza.

Mówisz, że psychoanaliza jest dla Ciebie pociągająca, że opisuje stan umysłu w konflikcie. Czy mogłabyś spróbować rozszyfrować, na bazie swoich kolaży, jaki jest model mechanizmów współczesnej wyobraźni?

Kolaż to specyficzna technika, która umożliwia spotkanie się ze sobą różnych, nie raz obcych, elementów. Trochę jak we śnie, w którym różne jednostkowe doświadczenia, zaistniałe w odrębnych kontekstach, spotykają się i łączą ze sobą, tworząc senną narrację. Paradoksalnie, budulcem oniryzmu tkwiącego w kolażu są elementy powszednie, wzięte z życia codziennego. Cały sekret kolażu tkwi w tym, żeby powiązać te elementy ze sobą nicią znaczenia. Zauważyłam, że kolaż to medium bardzo podatne na konstruowanie znaczeń, można je montować z tego, co wcześniej się znajduje i rozmontuje. Demontaż musi mieć miejsce, aby można było sklecić coś na nowo. Jest coś w kolażu z majsterkowania, to praca manualna, która jest

nieco amatorska. Kolaż postrzegam też jako model uczestnictwa w kulturze — jest rodzajem gry z jej różnymi tekstami, ich reinterpretacją.

Swój dyplom oparłaś o wydruki 3D, opowiadając za ich pomocą o problematyce ciała jako Unheimlich, wątku wybijającego się na pierwszy plan twojej twórczości. Z jakiego powodu jest on dla ciebie tak istotnym obszarem?

Kiedyś poruszyła mnie taka opowiadka o Kartezjuszu, który po stracie ukochanej córki Francine, uczynił lalkę jej surogatem. Oczywiście, nie było to nic niezwykłego w świetle dualizmu ontologicznego, który Kartezjusz postulował. Materia, ciało to jedno, a dusza, „rzecz myśląca”, to coś innego, występującego osobno. Można zatem przeschzępić „rzecz myślącą” do „rzeczy rozciągłej” — motyw ten wyjątkowo często eksploatują różne teksty kultury z gatunku science-fiction. Rzecz jasna, można dziś uznać takie myślenie za heretyckie. Zastanowiło mnie jednak, jak wiele znaczeń możemy przypisać materii, jak bardzo mutuje ona pod wpływem naszych interpretacji. Interpretując, nadając znaczenia, oswajamy świat, ale przecież są terytoria jeszcze nierozpoznane, niesamowite, nieoczywiste, albo wyparte, a nawet to, co zdawałoby się już oswojone objawia swój kolejny, niedostrzegany dotychczas wymiar. Unheimlich to odczucie niepokoju w spotkaniu czymś nieoswojonym, które jest dla nas ostrzeżeniem: to nie jest tym, czym się wydaje, to może być zupełnie czymś innym i obcym. I właśnie dlatego Unheimlich jest według mnie wciąż istotną kategorią kulturową — ostatecznie wciąż jesteśmy obcy w świecie, który poznajemy i nie powinniśmy się czuć za bardzo „jak u siebie”.

Czy współcześnie bardziej tęsknimy do tego obszaru Unheimlich? Czy jest on dla nas niezbędnym buforem bezpieczeństwa dla higieny psychicznej?

Doznanie Unheimlich wiąże się raczej z dyskomfortem, poznawczym dysonansem. W czasach świetności psychoanalizy, zwrócenie uwagi na doznanie niesamowitości i niepewności, było reakcją na panujący wówczas racjonalizm i scjentyzm. A dziś? Kategoria Unheimlich powraca w dyskusji o reprodukowaniu rzeczywistości, za sprawą najnowszych technologii. Podobno żyjemy w świecie zakonspirowanych symulaków, a być może i antropomorficznych replikantów. W takim świecie to, co wydaje się nam znane i oswojone, może być zaledwie projekcją albo repliką. Myślę, że wątpliwości co do istnienia albo umiejscowienia realnego, przenikają współczesną kulturę, w dużej mierze kulturę popularną i sztuki wizualne.

Pracuję w taki sposób, że nic nie tworzę „od zera”, najczęściej reinterpretuję jakieś inne teksty kultury, przepisuję je, reprodukuję, oczywiście z pewnymi wypaczeniami, wytwarzam kolejne warstwy. Proces ten bardziej polega na przywoływaniu czy uobecnianiu, niż na wytwarzaniu. Mam do czynienia przede wszystkim z transkrypcjami, cytatami, fantomami. Żywe, realne doświadczenie pozostaje gdzieś daleko.

Dlaczego nadal potrzebujemy sztuki nie czysto konceptualnej a pociągającej formalnie? Jaka jest dynamika współczesnego dzieła sztuki?

Forma wydaje mi się wręcz nieunikniona, jeśli zamiarem jest przekaz intersubiektywny. Dziś wiemy, że sztuka konceptualna, która kontestowała znaczenie formy, sama wypracowała silny idiom formalny. Osobiście postrzegam wiele konceptualnych realizacji jako wręcz „dizajnerskie”, tak bardzo są przemyślane, pod kątem transparentności formy. Forma jest dla mnie swego rodzaju wyzwaniem, rzuconym przez jakąś abstrakcyjną myśl, która domaga się konkretyzacji. Zmagam się z takimi wyzwaniami także jako projektantka. Pracuję dużo z tekstem, który też przybiera formę, jest materialny. Dlaczego ludzie potrzebują tej formy? Może ta potrzeba ma swoje źródło w archaicznym, typowo ludzkim myśleniu symbolicznym, które łączy abstrakcyjne, inteligibilne treści ze światem materialnym? Myślę, że odpowiedź na to pytanie może kryć się gdzieś w czasach prehistorycznych, kiedy to człowiek zaczął wytwarzać nie tylko użytkowe przedmioty, ale też takie, które były wehikułami znaczeń, domagających się uobecnienia, czyli formy właśnie.

Często współpracujesz ze specjalistami przy przygotowaniu swoich prac, jak na przykład z renowatorem antycznych mebli w poznańskim Arsenalu, gdzie pokazałaś pracę „Kunszt”.

„Kunszt” to wielowątkowy projekt, a jednym z kluczowych wątków była właśnie kwestia wykonawstwa dzieła sztuki. To, że wykonuje je ktoś inny, niż sam artysta, a nawet cały sztab ludzi, jest współcześnie dość powszechną strategią, tyle że pozostającą wciąż tematem tabu. W obiegowej opinii panuje mit „artysty totalnego” i ten mit właśnie chciałam rozmontować. Niemal w każdym większym projekcie potrzebowałam pomocy rzemieślnika lub jakiegoś innego zawodowca. Przy realizacji „Kunsztu” współpracowałam z renowatorem zabytkowych mebli, który potrafi w historycznie poinformowany sposób naprawić je i oddtworzyć ich detale. Przy projekcie „The Talking Cure”, przy tworzeniu audiobooka, współpracowałam z aktorem i dźwiękowcem. Projekt „Phantoms” z kolei, powstał dzięki technologii druku 3D i obróbce modelarskiej — tu także skorzystałam z pomocy firmy dysponującej odpowiednimi technologiami i narzędziami. Cóż, po prostu w niczym nie osiągnęłam mistrzostwa i nie ma takiej rzeczy, którą robiłabym na tyle dobrze, żeby poświęcić się tylko jej. To sprawiło zapewne, że nie przywiązałam się do określonego medium, to projekt dyktuje mi, co będzie potrzebne do jego realizacji, a często potrzebne są umiejętności, których ja nie posiadam i wtedy powstaje okazja do spotkania z ludźmi, którzy mogą mi pomóc.

Zdarza się też, że role się odwracają — to ja staję się wykonawcą lub projektantem, który przychodzi z pomocą artyście. Obecnie współpracujemy z Bartkiem Buczkim i Maciejem Wodniakiem nad „Sygnetem Złego”,

tajemniczym atrybutem Czarnego Charakteru, który jest protagonistą w wielu realizacjach Bartka. Jest to projekt bardzo chuligański. Od niedawna współtworzę markę jubilerską Melancholia i cieszę się, że moje doświadczenia na tym polu mogą pomóc w realizacji projektu artystycznego.

Żadna współpraca nie mogłaby się obyć bez stworzenia wspólnego języka ze współtwórcami, czyli projektu. Projekt jest dla mnie bardzo istotny, a praca nad nim sprawia mi chyba największą przyjemność. Projekt to podstawa wszelkiej współpracy, bo tak jak powiedziałam wcześniej, jest to rodzaj języka.

Razem z Maćkiem Wodniakiem projektujecie biżuterię pod szyldem „Melancholia”. Jakie były początki, geneza tego projektu?

„Melancholia” to projekt komercyjny, ale pomysł na niego zrodził się z zainteresowania symbolicznym potencjałem kultury materialnej. Wiadomo nie od dziś, że przedmioty wytwarzane przez człowieka, są wehikułami znaczeń, które ten w nich zaszczenia. Szczerze mówiąc, nie pamiętam już, czy to koncepcja była genezą projektu, czy sam proces technologiczny, który okazał się niezwykłą przygodą, która nas wciągnęła. Proces produkcyjny jest złożony i wymaga zaprojektowania. Projektujemy nie tylko sam produkt, ale też proces jego wytwarzania. Wdrażanie projektu wymaga dużo cierpliwości, bo jak to w świecie materialnym bywa, istnieje wiele ograniczeń produkcyjnych, które albo należy pokonać, albo po prostu je uznać i zmodyfikować swój projekt uwzględniając je. Te wszystkie zmagania technologiczne biorą się z potrzeby „przekształcania materii” — jak zmusić coś, co występuje w naturalnej dla siebie formie, by zmieniło kształt i właściwości? To kluczowe pytanie alchemii, do której zresztą się odwołujemy, ale jest to też pytanie po prostu o technikę. W naszych projektach poszukujemy archetypicznych, rudymenarnych form i symboli.

Poza działalnością artystyczną zajmujesz się także projektowaniem. Czy starasz się za każdym razem dopasować formę do treści, czy można powiedzieć, że stawiasz na indywidualny, mocno rozpoznawalny styl projektowania?

Zawsze staram się zachować pokorę wobec treści — przekazu. Myślę, że indywidualny styl w projektowaniu nie polega na autoekspresji, ale raczej na strategii organizacji i porządkowania treści oraz na świadomym użyciu środków formalnych.

W moim rozumieniu, istnieje silne powinowactwo sztuki i projektowania. Należą one do jednego świata kultury materialnej, która polega na kodowaniu znaczeń w zmysłowo postrzegalnych, intersubiektywnych śladach. Dostarczają właściwych sobie narzędzi do komunikowania różnych treści, idei, myśli, emocji. Interesuje mnie, w jaki sposób, te wymienione przeze mnie abstrakty, tężeją w znaku, symbolu, słowie. Moja praktyka, na polu sztuki i projektowania, wynika z próby odpowiedzi na to pytanie.

Swoją działalność, artystyczną, projektową, czy też plasującą się pomiędzy tymi dziedzinami, podporządkowuję silnym rygorom intelektualnym. Dokonuję, mniej lub bardziej wnikliwego, researchu. Wykorzystuję rozmaite narzędzia konceptualizowania pojęć; mapy myśli, modele, ekwiwalenty wizualne. Dzięki tym narzędziom mogę rozpracować te pojęcia tak, że stają się dla mnie użyteczne, czyli inspirujące, wskazujące kierunek poszukiwań formalnych. Do tych narzędzi przywiązuję dużą wagę. Materialne ślady, które pozostawiają, kodują procesy mentalne zaistniałe w spotkaniu z pojęciem. Autoekspresja jest mi obca, choć cenię ją bardzo u niektórych artystów.

Fascynują mnie wyzwania technologiczne, jakie stawia potrzeba zakodowania jakiegoś pojęcia, myśli, koncepcji, w materii. Z tej przyczyny zajmuję się wytwarzaniem tekstów kultury materialnej, a nie jakąś zupełnie teoretyczną nauką lub filozofią, która, mimo wszystko, towarzyszy mi, jako swego rodzaju hobby. Żeby zrealizować to, co wymyślę i zaprojektuję, co ma zaistnieć w świecie, poza moim umysłem, potrzebuję technologii. Dzięki niej mogę wyźłobić w materii intersubiektywny ślad.

Jaka jest książka marzeń, dzieło z historii literatury, którą chciałabyś zaprojektować najbardziej?

„Necronomicon” — fikcyjna książka wymyślona przez H.P. Lovecrafta, na potrzeby jego własnych powieści i opowiadań. Lovecraft skrupulatnie opisał pochodzenie i losy tej książki, jej autora — pewnego „szalonego Araba” — i tłumaczenia na kolejne języki. Treść tej książki pozostaje jednak nieznaną, tajemną. Ta książka nigdy nie została napisana, istnieje potencjalnie, w literaturze. Właściwie nie chciałabym, żeby „Necronomicon” się urzeczywistnił, żeby miała szansę zamknąć go w tym „pudełku” — na stronach, pomiędzy okładkami. Ta książka odmawia mi do tego prawa, może być jedynie przedmiotem moich dociekań i wyobrażeń. Wydaje mi się, że istnieje właśnie po to, żeby można było o niej myśleć, ale nigdy nie można było jej zrealizować. Mówiłam już, że fascynują mnie „zmagania z materią”, ale w chwilach zmęczenia, marzę o takiej książce.

Wizjonerzy

Natłok obrazów w codziennym doświadczeniu doprowadził do ukształtowania się nowych form percepcji i wrażliwości, nowej „składni” myślenia i postrzegania świata, zmazując granice między oryginałem i kopią. Zbiory danych i obrazów mogą się w jednej chwili swobodnie krzyżować, rozrastać. Jak pisze Wolfgang Welsch, w efekcie, zamiast stabilności mamy zmienność, zamiast głębi powierzchowność, zamiast rzeczywistości możliwość¹. W tym kontekście ważne stają się pytania o sens informacji, status tego, co przedstawione. Adam Laska, który z piątego pietra hotelu Silesia, nadaje przez całą noc świetlny kod i Bartosz Kokosiński w swoich barokowych abstrakcjach z pogranicza malarstwa i rzeźby, przepracowują ten impas. Wcielają się w rolę quasi naukowców, badaczy — hochsztaplerów, pseudo-wynalazców. Nikt nie wymaga od nich konsekwencji w postaci raportów końcowych, dlatego pozwalają sobie na permanentne zagnieżdzenie się w stadium negocjacji, na etapie burzy mózgow, w ciągłych próbach pobudzenia nieufności odbiorcy wobec serwowanych mu efektownych atrap i zasadzek.

1. W. Welsch, *Sztuczne raje, Rozważania o świecie nowych mediów i o innych światach* (w:) *Problemy nowocześniejszej pluralizacji kultury. Według koncepcji Wolfganga Welscha*, pod red. A. Zeidler-Janiszweska, cz. 1, Poznań 1998.

Bartosz Kokosiński

NIEKTÓRE OBRAZY NIE CHCĄ BYĆ NAMALOWANE

98

W cyklu „Fit” Bartosz Kokosiński, wychodząc od fascynacji zwartą architekturą męskiego ciała, układem kostek, mięśni i ścięgien, namalował serię prostych ćwiczeń fizycznych: skłonów, wygięć do tyłu czy kołysek. Do zastosowania giętych blejtramów skłoniła go niejasność sytuacji. Nie wiadomo, czy to ćwiczący podporządkowuje ruchowi swojego ciała materię obrazu, czy przeciwnie, niewidoczna siła wygina ramę i ciało przedstawione na obrazie.

Od dłuższego czasu prace Kokosińskiego wierciły się, nie wytrzymując w ustalonej pozycji. Obrazy podzielone na prostokątne kawałki, jak w kostce Rubika, można było modyfikować, przesuując poszczególne części. W cyklu „Choroby malarstwa”, spełniającym koszmary każdego malarza, płótna zaraziły się zwiotczeniami. Pojawiały się na nich bąble i wysypki. W przypadku obrazów przedstawiających wypadki samochodowe, kojarzące się ze zmiążdżoną materią, wygięcie blejtramu w łagodne esy wytłumiło drastyczność treści.

Nabrzmiące płótna Kokosińskiego stwarzają wrażenie, jakby zaledwie przed momentem coś przemieściło się pod ich powierzchnią. Swoim kształtem i ciężarem naciągnęło płótno albo wykrzywiło ramę. Zawłaszczana przez niego materia stawiała opór. Szamotała się jak ryba w sieci, naprężyła płótno, próbując przebić się na zewnątrz. Cokolwiek to było, najprawdopodobniej po chwilowych zmaganiach, zdążyło już opuścić bezpieczny kokon obrazu, zostawiając za sobą tylko obwisłe, skotłowane płótno.

Przez eksponowanie śladów stoczonej walki, Kokosiński zdaje się pokazywać malarstwo od jego słabej strony: wpisanych w nie kryzysów twórczych, zwątpienia, pomyłki i niemożności.

Z drugiej strony, sięga po mechanizmy rządzące ikonoklastycznym lękiem, wzbudzonym przez wyobrażenia, które mają większy ciężar, niż sama rzeczywistość. Są jej kondensacją. Ile z przedmiotu, zdarzenia czy portretowanej osoby (bóstwa) zostaje na obrazie? Czy chcielibyśmy, żeby obrazy ożyły, pokazując groźne i straszne Coś, czy raczej niechciane Nic? Artysta-bohater ochrania nas przed tym wszystkim, co mogłoby się wydostać spod płótna, z drugiej strony objawiając dramatyczną próbę sił, której ślady noszą jego obrazy. Kieruje uwagę widza na agresję, towarzyszącą procesom twórczym: powielaniu, odtwarzaniu, zapożyczaniu. W niektórych cyklach ten kanibalistyczny aspekt

jest bardzo dosadny. „Obrazy pożerające rzeczywistość” zamykają swoje paszcze na klasycznych zestawach martwych natur, składając się jak walizki.

Przez swoje drastyczne wygięcia i wybrzuszenia, skłaniają widza do korzystania z archiwum własnej wyobraźni, w celu wytłumaczenia sobie ich nienaturalnego kształtu. Pozostawione przez artystę, jako ślady minionych akcji, stymulują tworzenia własnych narracji, alibi i usprawiedliwień.

Można by pokusić się o morfologię jego twórczości, przystępując do badania metodycznie, jak w przypadku żywych organizmów. Stworzyć poręczne klasyfikacje i reguły wyginania, spisać ten nadmiar w całym bogactwie i różnorodności. Próbować ogarnąć mikrokosmos przemian i prób, którym Kokosiński poddaje swoje prace. Jakby klasyfikacje, tabele, wykresy i diagramy pozwoliły ujarzmić tę wielką siłę, która wygina blejtramy i wybrzusza płótna.

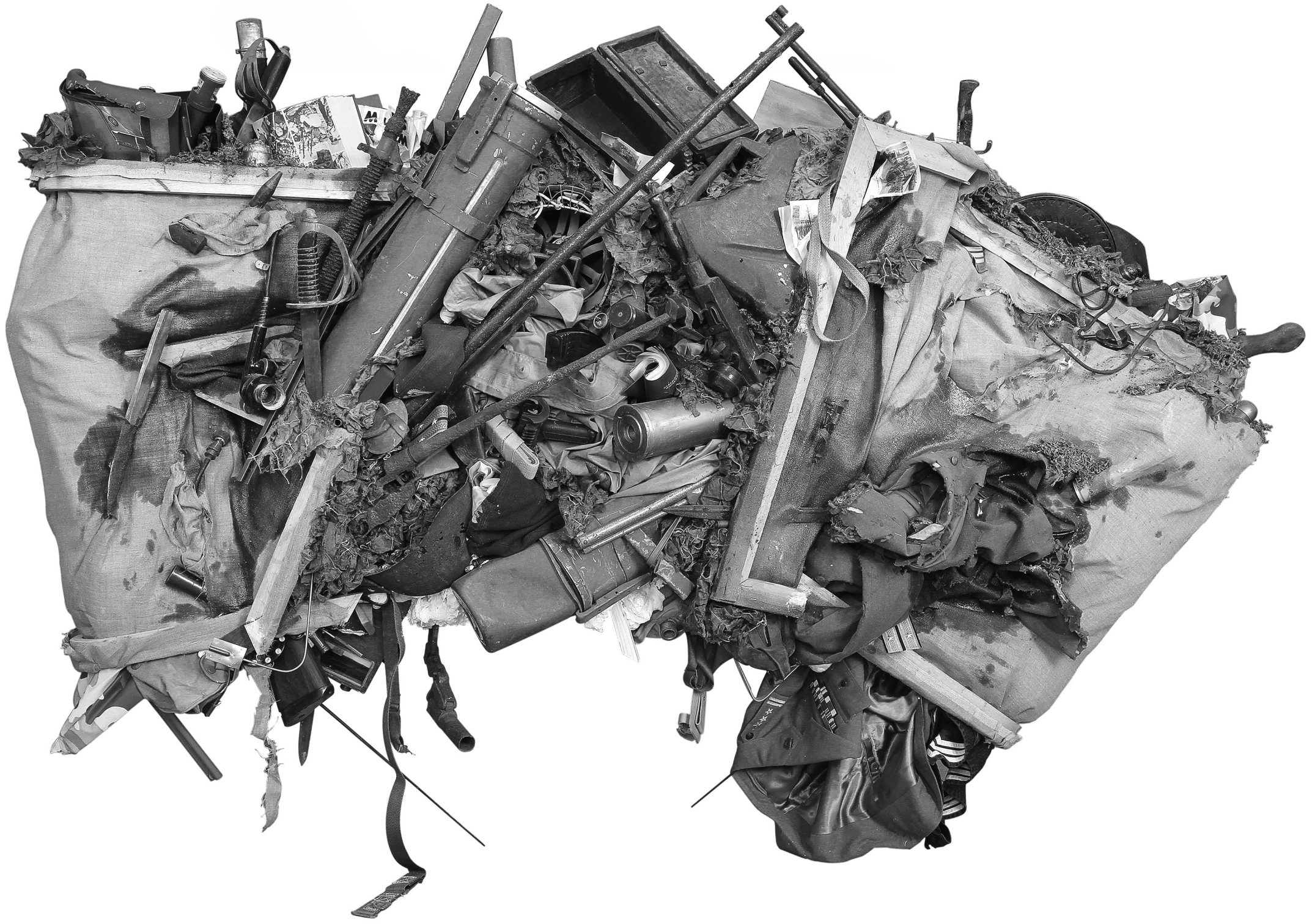
W jednej ze scen filmu „Videodrome” Davida Cronenberga, widać oddychający telewizor, którego plastikowe ścianki pod wpływem rozbuchanego programu nabrzmiwiają, odsłaniając siatkę pulsujących żył. Ekran okazuje się płynną plazmą, wysuwającą się w kierunku widza. Nie mieści się w ramach, prawie wylewa na zewnątrz, trzymany tylko napięciem powierzchniowym. Kokosiński w swoich skórzastych pracach, sięga po bliski tej scenie ikonoklastyczny lęk. Obrazy naśladują ciało. Wszystkie niedoskonałości skóry, z jej przebarwieniami, pieprzykami, drobnymi zaczernieniami i zmarszczkami, są nobilitowane przez naciągnięcie na blejtram. Obrazy-kanibale mają własny sekretny żywot.

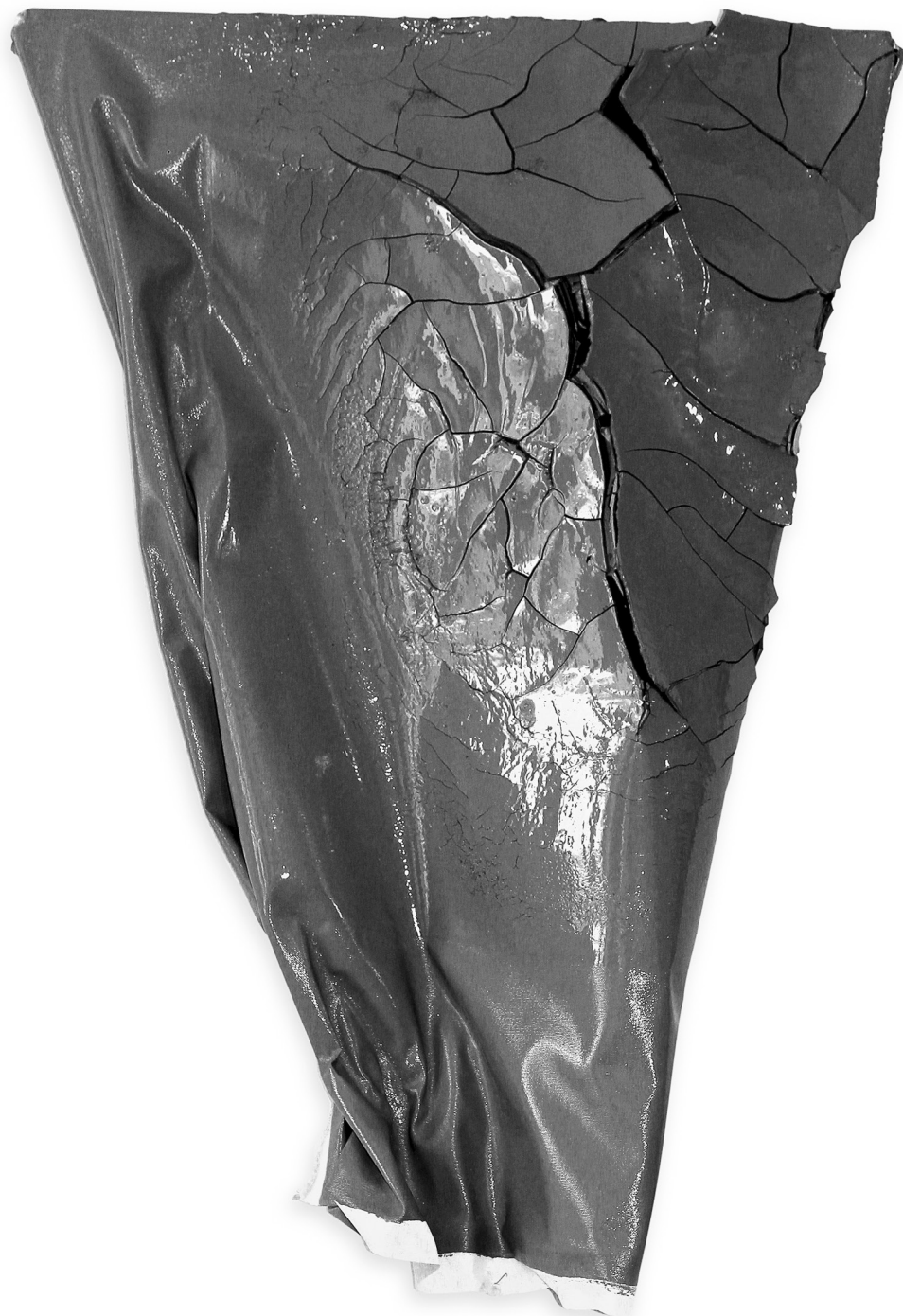
Okaleczone, wykoślawione obrazy na wystawach Kokosińskiego, przypominają pochylone nagrobki albo oparte o ściany materace, które lada moment zsuną się na podłogę. Emanują nostalgią manierystycznego mauzoleum, usianego fałszywymi elementami architektury, które nie spełniają żadnej konstrukcyjnej funkcji, ale zachwycają warsztatową biegłością. Obraz, który pożera scenkę rodzajową, jest zwinięty jak naleśnik. Inny, przypominający zgięcie skóry na łokciu, próbuje się skleić. Realizuje postulat Ada Reinhardta — nie chce, żeby na niego patrzono, zamyka się.

Na lśniących czarnych obrazach Kokosińskiego można zauważyć przetarcia. Nie jest to jednolita czerń — można zauważyć przetarcia i subtelne przebarwienia, miejsca, gdzie kolor zaczyna falować. Być może, przez drobne pory płótna, wydobywa się powietrze. Obrazy z cichym trzeszczeniem zdają się zbliżać do widza, jakby miały go wchłoniąć.

99

STRONY 100–101
Obraz pożerający scenę batalistyczną,
technika własna,
210×160×48 cm,
2014





TRZESZCZENIE, AŻ DO PĘKNIĘCIA

Marta Lisok: Co było ważnym punktem na drodze do wygiętych obrazów?

103

Bartosz Kokosiński: Właściwie dwa momenty uważam za przełomowe w życiu zawodowym. Pierwszy, to cykl obrazów „Choroby malarstwa”, w którym przełamałem dotychczasowe myślenie o obrazie, jako samej malaturze, a zacząłem go traktować, jako trójwymiarowy złożony obiekt.

Drugim, bardzo ważnym momentem, był mój prawie półroczny pobyt w Berlinie związany ze sprawami osobistymi. Wtedy prawie zupełnie wycofałem się z życia artystycznego. Nie powstawały fizycznie nowe prace, nie udzielałem się wystawienniczo ani towarzysko. Jednak doświadczyłem nowego miasta, zupełnie innej przestrzeni miejskiej, innego społeczeństwa, niż w Polsce. Półroczna samotność, długie, zimowe spacerunki, godziny obserwacji, myślenia i setki zwiedzonych wystaw porządkowały i precyzowały moje myślenie o sztuce. To wtedy notowałem i tworzyłem w głowie prace, które zacząłem realizować zaraz po powrocie do Polski. Zacząłem realizować m.in. „Obrazy pożerające rzeczywistość” i inne powyginane płótna (dla ścisłości, pierwsze tego typu prace, jak cykl „skóry”, „przezięte obrazy” – wypadki, powstały wcześniej).

Jakie warunki muszą być spełnione, żeby pojawił się pomysł na nową pracę?

Istotne pozostaje dla mnie przede wszystkim własne doświadczenie, jak i fizyczna przestrzeń pracowni. Idealne warunki do wymyślenia pracy widzę jako dużą przestrzeń wokół siebie, bogate życie osobiste, spokój finansowy i spotkania z ciekawymi ludźmi, którzy inspirują mnie swoimi pomysłami na nowe wystawy czy inne projekty, zapraszanie na wystawy, które są stymulacją pomysłów, zmiany otoczenia. Ale tak naprawdę, często jestem zaskoczony przez sytuacje, w jakiej wymyślam prace. W liczbie mnogiej brzmiałoby to lepiej.

Jakie znaczenie przypisujesz materiałom używanym przy konstruowaniu prac?

Myślę, że malarstwo jest rodzajem potrzeby, tak jak jedzenie, które daje mi siłę do życia. Ważna jest jego fizyczność, cielesność, brud. Lubię drewno. Lubię czuć w rękach, jak własnymi mięśniami naprężam je do granic

◀ Bez tytułu,
farba alkidowa
na płótnie,
93×57×26 cm,
2014

wytrzymałości, słyszeć jak trzeszczy, na granicy pęknięcia. Lubię to fizyczne napięcie, działanie i uwięzienie sił (energii). Materiały są dla mnie warstwą symboliczną w odniesieniu do tradycji malarstwa. Lubię szlachetne materiały zestawione z przemysłowymi. Szlachetne malarstwo, ale powstające z materiałów ze sklepu budowlanego (farby przemysłowe, piana montażowa, żywica epoksydowa itd.).

W moich obiektach bardzo istotne jest używanie oryginalnych przedmiotów, tworzących tematyczne kolekcje, np. religijne czy militarne. Ważna jest ukryta historia, np. w przedmiotach kultu, czy w oryginalnych pistoletach, bagnetach, mundurach, medalach, za umiejętne wykorzystywanie tych poprzednich. Być może właśnie od tych narzędzi ginęli ludzie. Wierzę, że dzięki tym prawdziwym, choć ukrytym historiom przedmiotów, same prace mają większą moc symboliczną i intensywniej działają na wyobraźnię odbiorców.

Ważne jest też doświadczenie miejsc pochodzenia materiałów, jak Maryjki z Lichenia do „Pamiętki z pielgrzymki”, pchle targi z indywidualnymi historiami sprzedających, podróże po Polsce i nie tylko; ziemia z Betlejem czy z Jerozolimy.

Gdzie szukasz rekwizytów do swoich instalacji-obrazów?

Lubię o nich mówić po prostu „obrazy”, bo odwołują się do historii malarstwa. Jestem wyczulony na przedmioty i obserwuję otoczenie, ulice, śmietniki, ale i tak głównie łowię materiały na pchlich targach i aukcjach internetowych, ponieważ do każdego obrazu zbieram wyselekcjonowane kolekcje tematyczne.

Często z przedmiotami związane są wyjazdy na pchle targi do Krakowa (mój ulubiony), czy Wrocławia, gdzie graty sprzedawane są między torami. Szukam także na jarmarkach staroci w Warszawie, Gliwicach, Dąbrowie Górniczej, itd. Raz mailowo skontaktowałem się z myśliwym, który wysłał mi zdjęcie ścian od podłogi po sam sufit obwieszonych trofeami, i zapytał, które chcę. Chyba były tam wszystkie zwierzęta, jakie żyją w polskich lasach, z czego trzech czwartych zupełnie nie rozpoznałem. To było dziwne doświadczenie.

Raz kupiłem głowę dzika, którą dostarczył kurier, z wyrazem twarzy równie dziwnym, jak kształt przesyłki. Niestety, w tym okresie przeprowadzałem się, zmieniałem pracownię i dopiero po kilku miesiącach odpakowałem paczkę. Po przebiciu się przez dwie warstwy folii okazało się, że głowa schowana jest w dres. Kiedy odwinąłem ostanią, szmacianą warstwę, zabezpieczającą trofeum, z głowy dzika garściami sypały się żywe robaki. Coś paskudnego. Mam też ziemię, którą wykopałem w świątyni w Betlejem (Palestyna) i położyłem na kamieniu narodzin Jezusa, aby mieć relikwię III stopnia. Podobnie uczyniłem w Jerozolimie, kopiąc ziemię małą wojskową łopatką z demobilu, o którą się bałem, że zostaną uznany za jakiegoś szpiega,

w po brzegi uzbrojonym Izraelu. Czasami wymieniam się ze znajomymi. Lubię etap kolekcjonowania przedmiotów do obrazów, bo wiąże się z nim wiele przygód i niespodziewanych historii. Każdy z przedmiotów, poza własną opowieścią, ma również tę związaną z zakupem ich.

Jaka była geneza pierwszych wygiętych obrazów?

Powstały w konsekwencji wspomnianego cyklu prac „Choroby malarstwa”. Do dzisiaj pamiętam, jak zastanawiałem się nad bliźniętami syjamskimi i wtedy wpadłem na pomysł namalowania wizerunków na jednym szkielecie (krośnie), które przez wygięcie sugerowałoby dwie części jednego organizmu. Praca nigdy nie powstała, ale zainspirowało mnie to do cyklu wypadków samochodowych pt. „Przebite obrazy”, dosłownie jak i w temacie malarskim.

Kolejnym krokiem było uabstrakcyjnienie tych prac i malowanie w dużym powiększeniu skóry, jako abstrakcyjnych obrazów w proporcjach ciała dorosłego mężczyzny. Płótno, jak skóra, zaczęło się marszczyć, wyginać, deformować. Stało się ciałem obrazu. Obrazy zaczęły przyjmować coraz to nowe formy. Nie mieściły się w swoim ograniczonym krośnie. Przez swój ruch deformowały je, tworząc różne napięcia. Swoje płótna zacząłem traktować jak żywy organizm, który bywa zmęczony, skurczony, nie zawsze pięknie i zdrowo napięty. Tak też powstały „Obrazy pożerające rzeczywistość”, jako te, które zjadają kolekcje przedmiotów, mogących być inspiracją dla wielkich tematów malarskich. Obraz zaczął realnie zabierać przestrzeń człowiekowi, wystając daleko przed ścianę.

Jak można by podzielić twoje wygięte prace? Są jakieś podgrupy, dodatkowe klasyfikacje?

Nie dzieliłem swoich prac ze względu na deformację czy po prostu stopień wygięcia, choć zauważam, że w większości są introwertyczne („naleśniki”, jak je, Marto, nazwałaś). Bardzo mało powstało ekstrawertycznych. Raczej widzę je w cyklach. Na pewno pożerające są bardziej zamknięte, zrolowane, niż pozostałe. Są „Zwęglone obrazy”, „Śnieżne”, „Skóry” wspomniane „Przebite obrazy”, ale też powstają z pigmentów pękających, jak stare obrazy mistrzów, wyglądające na zdeformowane, w procesie szybkiego schnięcia. Są zdeformowane subtelnie, jak i dość groteskowo, i finezyjnie („Mondrian”). Niektóre są ponacinane z „chirurgiczną pasją”, wylewając wewnętrzną substancję. Uwalniają się od swoich ciał, monstrualnie napompowanych. Wpisują się w powiększanie przedmiotów dla nowych, coraz większych ludzi, tuczonych sterydami świń, byków, kurczaków i tak dalej.

Jaka jest, twoim zdaniem, kondycja współczesnego malarstwa? W jaki sposób twoje wygięte obrazy komentują tę sytuację?

Bardzo obszerne pytanie. Odczytuję je: czy malarstwo nadal jest istotne jako sztuka, czy dalej porusza i przekazuje istotne treści, a nie jest jedynie dekoracją, czy najbardziej klasyczną formą sprzedaży sztuki?

Uważam, że malarstwo ma się całkiem dobrze, ponieważ jest bardzo różnorodne i chętnie uprawiane. W tym kontekście ciekawe wydaje mi się bycie malarzem.

Czasami myślę, że zajmowanie się malarstwem, to jak gra na instrumencie. Aby być wirtuozem, trzeba po prostu bardzo dużo pracować z medium, a na to decydują się nieliczni. Czy bycie wirtuozem instrumentu-narzędzia to również bycie artystą? A może dostrzeganie wirtuozerii nie wpisuje się w dzisiejszy wizerunek artysty, a wydaje się bliższe pozbawionej kreatywności umiejętności rzemieślniczej? Nie będę się tu wdawał w rozważania, jednak samo pytanie o malarstwo porusza, według mnie, mnóstwo innych pytań: o wartości, postawy i granice w sztuce w ogóle. A malarstwo jest, powiedzmy, jedną z podstawowych form, kojarzących się ze sztukami wizualnymi, symbolem plastyki.

Moje obrazy to bardziej osobista ekspresja, wynikająca z obcowania z mnóstwem stylistyk i własnych poszukiwań w obszarze sztuki. To również wynik obaw przed wtórnością, przed zbyt oczywistymi nawiązaniem.

Postanowiłem dać wyraz swoim wątpliwościom, nadziejom, przez odniesienia do starości, zmęczenia materiału, uosobienia obrazu, ograniczonych wątków malarskich („Obrazy pożerające rzeczywistość” są zbudowane z kolekcji przedmiotów, odnoszących się do takich wątków malarskich, jak martwa natura, pejzaż, motyw batalistyczny czy religijny).

Z jednej strony, są wyrazem głębokiej potrzeby wyrażania się poprzez obraz (medium malarskie), z drugiej, ciężaru bagażu historii sztuki, stylistyk i wirtuozerii licznych malarzy. A poza tym, sam proces malowania rozluźnia, obniża poziom lęków oraz wzmożone napięcie mięśniowe, uwalnia tłumione negatywne emocje, zaspokaja potrzebę ekspresji itd., więc póki artysta ma się źle, to malarstwo będzie miało się świetnie.

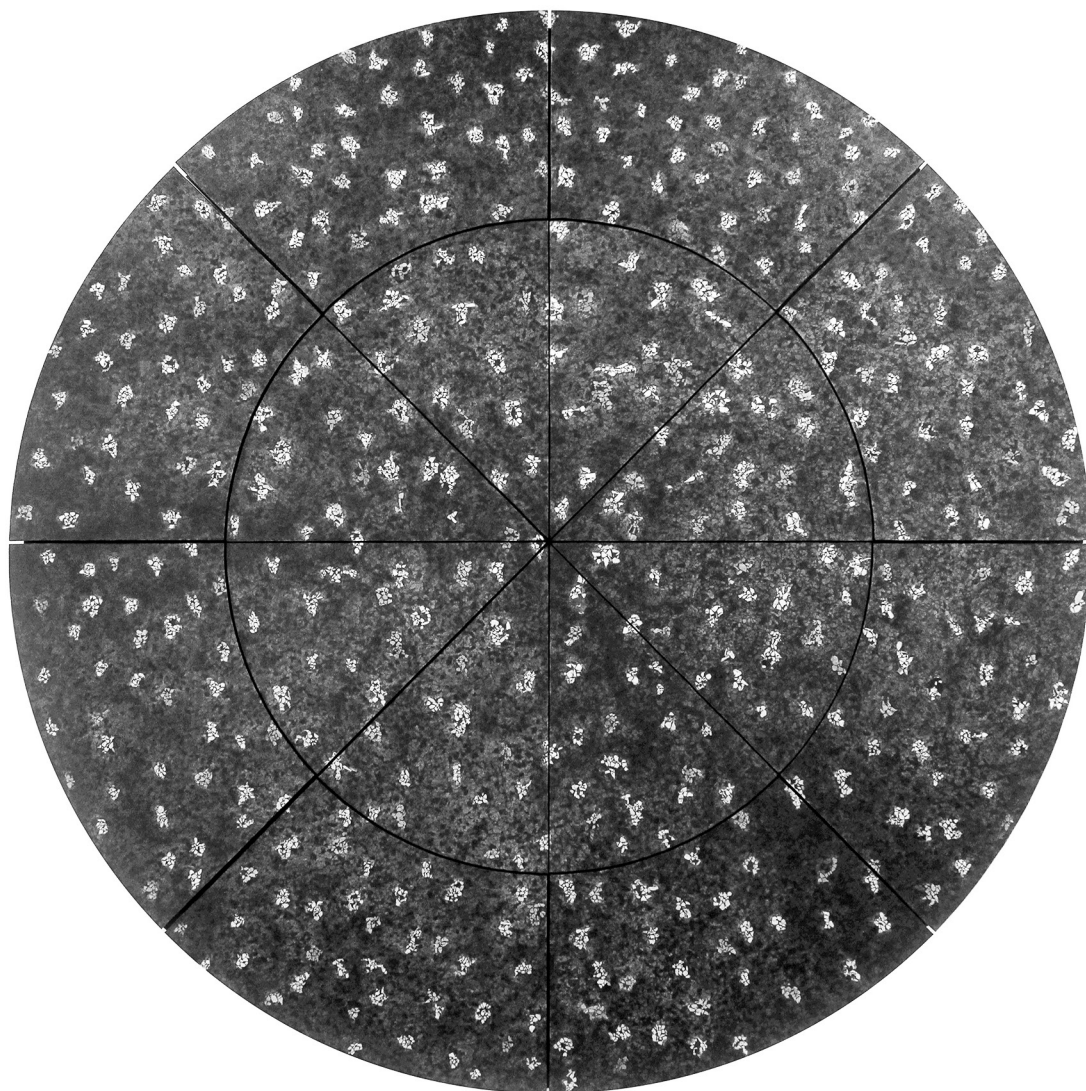
Czy któraś z twoich prac została w bezpośredni sposób zainspirowana filmem albo książką?

Przykładem inspiracji może być „Portret polskiego chłopca”, który powstał w 2014 roku, a został zainspirowany książką Adama Leszczyńskiego „Skok w nowoczesność”. Poruszył mnie wątek zacofania polskiego społeczeństwa, w porównaniu z np. dziewiętnastowieczną (czy nawet dwudziestowieczną) Anglią, kiedy w Polsce społeczeństwo tworzyli prawie sami chłopcy, którzy nawet we własnych izbach mieli gołą ziemię pod stopami. Idąc śladem styku człowieka, jego ciała z ziemią, postanowiłem stworzyć portret chłopca namalowany jakby błotem na płótnie. Błotem, które po wyschnięciu, spękało, jak dawne portrety możnych i władców. Duża część, w miejscu, gdzie powinien być portret, odpadła i mimo tytułu, to obraz nieprzedstawiający.

Co jest fajnego w błocie?

Błoto to jak zlepiony brud o lepkiej konsystencji. Coś na kształt ludzkich wydzielin. Błoto jest zmysłowe i daje różne wrażenia sensoryczne, jak i kryje

tajemnicę i niepokój natury. Jest w nim ukryta transgresja. A błoto i farba to właściwie to samo, i fajne jest to, że mogę o świecie opowiadać właśnie od strony brudnej materii.



Adam Laska

PROSTSZY ŚWIAT

Adam Laska nauczony był, żeby przyglądać się wszystkiemu wnikliwie i po wielokroć. Wiele rzeczy nie rozumiał, więc wyjaśniał je na własną rękę. Jego szczególną uwagę cieszyła się powszechna encyklopedia PWN. Adam najczęściej przyglądał się stronie z ryciną, przedstawiającą model odrzutowca bojowego. W moim przypadku, była to strona ze spisem największych powieści wszechczasów. Bawiłam się w wymyślanie, co też może się znajdować pod tymi niesamowitymi tytułami, które przyprawiały mnie o gęsią skórę. Oprócz ślęczenia nad encyklopedią, Adam często spędzał popołudnia, wpatrując się w mapy, albo obracany w dłoniach globus. W konturach mapy Polski widział profil kobiety, mężczyzny, dziecka i małpy.

Na przemieszczającym się na szynie, prostym mechanizmie, ustawiona została mała latarka, która świeci w rynnę z wodą, gdzie znajdują się tęczkowe szkła wyjęte z okularów. Ruch maszynierii, animowany silniczkami, powoduje migotanie kolorowych łun na ścianie powyżej urządzenia. Zacinający się, pro-wizoryczno-koślawy mechanizm, oddaje pełną rozmachu wizję domorosłego wynalazcy-konstruktora, podejmującego próbę oddania feerii barw, widocznych podczas zorzy polarnej. Inny obiekt wykonany przez Laskę, to wir mechanicznie wytworzony w butelce po Coca-Coli. Wznosząca się i opadająca woda, podświetlona nocną lampką. Sztuka jest dla Laski obszarem, na którym może reprodukować pejzaże.

Na prerii, zakończonej linią niebieskich gór na horyzoncie, pada deszcz, który wypełnia powoli mały staw, by wypłynąć z niego z charakterystycznym mlaśnięciem, jakby ktoś wyciągnął korek z wanny. To makieta stworzona przez Laskę z kawałka pomalowanego iluzjonistycznie styropianu, odpowiednio oświetlana i zraszana spryskiwaczami do roślin. Mikroświat, w którym można panować nad przyrodą. Projektować ją, jak domek dla lalek.

Laska wnosi błoto do galerii, które w horyzontalnej foremce schnie podczas trwania wystawy, tworząc abstrakcyjną, spękaną płaskorzeźbę. Z kawałków drutu wygina wymyślone formy, przypominające granice po nieznanach krainach.

Zaprojektowany przez niego okrąg z lastryko, wygląda jak mapa nieba. Małe plamki tworzą konstelacje na ciemnym tle, łączą się w grupy, zgodnie

109

◀ *Konstelacje,*
farba olejna na
płytkach lastryko,
2013

z wizją patrzącego. Adam projektuje ten abstrakcyjny obiekt z pomocą kamieniarza. W sposobie myślenia powraca do czasów, kiedy jako dziecko obserwował lastryko, na szkolnych korytarzach i kiedy zapominał kluczy do mieszkania w bloku i z nudów, czekając na rodziców, wpatrywał się w posadzkę bloku. Zdaje się wierzyć, że od samego patrzenia rzeczywistość może ujawnić głębsze pokłady i warstwy.

Adam Laska nie tworzy żadnych manifestów ani linii wiążących jego prace. Dlatego też na sucho uchodzą mu wycieczki w stronę pozornie dalekich od siebie tematów. Nie musi okopywać się na swoich pozycjach, swobodnie przemierza grząski obszar popkultury. Jak z wysypisk śmieci, z zapamiętaniem wybiera motywy, z których później skleja swoje prace. Dzięki temu można znaleźć w jego dorobku takie przedmioty, jak na przykład żurawie — origami sklejone z kawałków hostii.

Realność w ujęciu Laski rozmywa się. Dużą część swojej wiedzy na temat świata czerpie z filmów i książek. Jego prace oparte są na splocie, tyleż uwodzicielskich, co bezużytecznych narracji na pograniczu hochsztaplerstwa sztuki i urzekającej magii telewizji. Ciągłe poruszanie się wokół tematu widm, efektów specjalnych i fantomów sprawia, że rzeczywistość nabiera charakteru gry, w której zachowania i wybory stają się coraz bardziej symulacyjne i wymienne. Jak mówi: „Lubię wychodzić z kina i czuć, że mogę spuścić łomot największym zbirom”.

Jednym z ciekawszych pomysłów Adama jest fikcyjna historia i spreparowane dowody na istnienie osoby naukowca, Eugeniusza Głowaka. Laska z precyzją konstruuje całkiem prawdopodobny scenariusz historii genialnego, prekursorskiego badacza. Historia zaczyna się typowo: naukowiec wykłada na uczelni, zwraca uwagę swoimi wizjonerskimi projektami, związanymi z kontaktem z cywilizacjami pozaziemskimi. Potem dowiadujemy się o tym jak z powodu zbyt śmiałych pomysłów, zostaje wydalony z uczelni i prowadzi badania sam, konstruuując jednoosobową kapsułę do lotów w kosmos. Laska znalazł wygodną lukę dla funkcjonowania swojego bohatera, którego życie zilustrował znalezionymi w Internecie ilustracjami, zdjęciami, wykresami, fotomontażami.

Przygotowywanie i wymyślanie kolejnych prac umożliwiało mu wybitna naiwność i podążanie okrężną drogą w udzielaniu odpowiedzi. Sytuuje się w pozycji quasinaukowca, nie poddawanego presji udowadniania założonych przez siebie tez, bez przymusu doprowadzania podjętych eksperymentów do końca. Jest to czysta przestrzeń wolności, podobna do tej doświadczanej w podróży, kiedy trzeba wchłonać jak największą ilość doznań. Sztuka ma dla niego tę samą dynamikę co przygoda: pływanie nago z meduzami, bieganie nocą po górach, czy spanie w zimie pod gołym niebem.



Marta Lisok: Pamiętasz swoją pierwszą ważną pracę z dzieciństwa?

Adam Laska: Pierwsza ważna powstała w podstawówce, jest to obrazek przedstawiający biegnącego charta, z niebieskim kręgosłupem. Jest to też praca, która została zakupiona na szkolnej aukcji przez moją mamę, co wydaje się być nie w porządku, bo rodzice nie powinni płacić za sztukę swoich dzieci. Pomimo prób, nie udało mi się ani wcześniej, ani później powtórzyć takiej euforii i zadowolenia po zrealizowaniu pracy — to był jednorazowy strzał. Obrazek leży gdzieś w szafie, dotychczas wracałem do niego tylko dwa, trzy razy.

Jak mogłoby wyglądać życie i charakter współczesnego „dzikiego dziecka”, które zamknięte jest w domu z telewizorem i z niego czerpie całą wiedzę o świecie?

Nie trzeba sobie tego wyobrażać. Mam wrażenie, że to normalne życie dziecka w dzisiejszym świecie i każdy może je obserwować sam. Natomiast, śledząc reakcje własnego organizmu na telewizję w czasie, gdy byłem dzieckiem, zauważam, że telewizja wprowadza w stan odrętwienia umysłowego i emocjonalnego. Tworzy ludzi, w każdej chwili potrzebujących doświadczenia rzeczywistości, jednak nie potrafiących przeżyć jej w pełni.

Oglądanie telewizji jest zbyt łatwe, bo w zasadzie nic od nas nie zależy, prócz wyboru kanałów, co i tak jest tylko pozorną aktywnością. Osłabia koncentrację, a jednocześnie ma służyć przekazywaniu informacji, co wydaje się być zupełnie nielogiczne. Nie chcę snuć mrocznych wizji, ale moja odpowiedź nie będzie romantyczną historią o „dzikich dzieciach”.

Moment bezmyślnego wchłaniania informacji może doprowadzić do zagnieżdżenia się w umyśle błędnych obrazów świata. Ta wiedza, przyjęta jako prawdziwa, może nigdy nie zostać zweryfikowana i do końca utrzymywać człowieka w błędnym myśleniu. Gdybym chciał przejąć kontrolę nad światem, użyłbym do tego telewizji.

Sam byłeś dzieckiem przesiadującym przed telewizorem/komputerem?

Zdecydowanie tak, ale gdy tylko pojawiła się okazja do grania w piłkę, to spędzałem z kolegami całe wieczory na boisku. Często zdarzało się, że po oglądaniu w telewizji meczów NBA, nawet zimą wychodziłem porzucać do

kosza, choć piłka nie chciała się odbijać od śniegu, a dwutakt kończył się bolesnym lądowaniem na plecach, z powodu poślizgów na zamrożonych kałużach. Telewizja rozbudzała moją wyobraźnię do działania, ale uczyła przy tym czegoś bardzo niepoprawnego: gdy coś ci się zaczyna nudzić, wystarczy przełączyć kanał.

Czy twoja wyobraźnia zmieniała się od czasów dzieciństwa?

Wyobraźnia zawsze była dla mnie bardzo ważną przestrzenią. Trudno jest mi powiedzieć, czy dziś jestem na tym samym stopniu wtajemniczenia co wtedy, gdy jako dziecko miałem wymagowanego przyjaciela, którego chowałem w przedniej kieszeni spodni na szelkach. Sądzę jednak, że teraz potrafię ją precyzyjniej wykorzystywać. Gdy byłem dzieckiem, wyobraźnia wymykała mi się spod kontroli, teraz zdarza mi się to tylko czasem. Wykorzystuję ją na przykład, gdy analizuję to, co mnie spotkało, wymyślając różne scenariusze zdarzeń — bywam wtedy bardziej zdecydowany, czasem odważniejszy... Chcę jednak zaznaczyć, że nie zdarza mi się mówić do siebie.

Twój brat jest glaciologiem, przeprowadza badania w Arktyce. Czy wykonywany przez niego zawód był/jest dla Ciebie inspiracją? Często odnosisz się w swoich realizacjach do przyrodniczych procesów.

On w jakiś sposób na pewno mnie inspiruje, szczególnie jego pierwsze wyjazdy — dużo bardziej emocjonalne, niż późniejsze. Kiedy tam jest, pisze (wzorem pierwszych polarników) dziennik wyprawy, w którym zamieszcza swoje nowe przygody. Jest to już całkiem gruba książka. Zazdroścę mu wielu rzeczy, których doświadcza: kontaktu z naturą, obserwacji niedźwiedzi polarnych, latania helikopterem, przemieszczania się skuterem, strzelania z prawdziwej broni, obserwacji zorzy polarnej. Jego przykład był też dla mnie motywacją do własnych samotnych podróży, razem chodziliśmy zimą po górach, wspinaliśmy się, jeździliśmy na nartach. Brat od kilku lat intensywnie trenuje bieganie i ski touring, bierze udział w zawodach i co chwilę pożycza mi książki o tej tematyce, żeby mnie zarazić — taka rola starszego brata.

Jak opisałbyś bohatera, który wyłania się zza zrealizowanych przez Ciebie prac? To twoje alter ego, czy może jest wielu bohaterów, o różnych charakterach?

Dopiero od niedawna zauważam u siebie potrzebę wypowiedziania się przy użyciu wymagowanych postaci, jeszcze nie wiem, w jakim kierunku to zmierza. Czasami wolę, żeby moją historię opowiedział ktoś inny, dla dobra jej samej. Myślę, że nie jest to moje alter ego, bardziej lalka, której podpowiadam, co ma mówić. Te postaci charakteryzuje wybitna naiwność i podążanie okrężną drogą, w poszukiwaniu odpowiedzi. Bohater jednej z wystaw jest niepoprawnym naukowcem amatorem. Wiadomo, że w podstawowych założeniach się myli, jednak nikt nie ma sumienia wyprowadzać go z błędu.

Na jakie momenty najbardziej czekasz w filmach?

W filmach zwykle czekam na koniec, ciągle obawiając się, że może on nastąpić w złym momencie, nie w tym, w którym „powinien”. Lubię też słuchać niskich dźwięków podczas scen wybuchu, świstu spadających rzeczy i trzasku zadawanych ciosów.

Na wystawie „Notatki o zachowaniu spokoju” pojawiły się filmy z efektami specjalnymi, ale koncentrujesz się w nich nie na samym wydarzeniu, na atmosferze towarzyszącej tym sytuacjom. Co cię w nich intryguje?

Praca nad filmami na każdym kroku dostarczała niespodzianek, ponieważ zbyt wiele czynników było zmiennych, stąd efekt końcowy zawsze był zaskoczeniem. Bardzo pomocny był tu kontekst — filmy miały być eksperymentami osoby badającej świat na własną rękę, poprzez odtwarzanie zjawisk zaobserwowanych w filmach. Poszczególne obrazy skupiają się na niuansach, miejscach, gdzie nie toczyła się główna akcja. Obserwujemy to, co się dzieje tuż obok fantastycznych scen, znanych z filmów, albo widzimy moment zaraz po zniknięciu z kadru głównych bohaterów. A może świat, który widzimy w filmach, toczy się stale swoim życiem, a my zwracamy uwagę jedynie na szczątkowe fragmenty?

W końcu miałem okazję zobaczyć, co dzieje się, gdy ktoś nieopatrznie skieruje kamerę w przypadkowe miejsce. Zdarza się, że filmy z efektami specjalnymi zawierają błędy — sytuacje, które zdradzają, że mamy do czynienia ze światem stworzonym sztucznie: domy drżą, gdy ktoś przechodzi obok, obiekty poruszają się niezgodnie z prawami fizyki. Umysł tworzy więc wyobrażenie świata, w którym rządzą inne reguły.

Skonstruowałaś mini emiter zorzy polarnej.

Ponieważ zjawisko zorzy polarnej jest bardzo rzadko dostrzegalne w Polsce, wielu utożsamia je z migotliwym, zielonym światłem, które widzimy w filmach. Problem polega na tym, że dla uatrakcyjnienia efektu, zorza często bywa przyspieszona, a w rzeczywistości smugi na niebie poruszają się bardzo powoli, prawie niedostrzegalnie. Obiekt, który wykonałem, ma zdradzać mechanizm powstania tego mitu i ciągle zadawać pytanie o to, jak wiele jeszcze takich zniekształceń mamy zakodowanych w głowie.

Złożone konstrukcje i maszyny pojawiły się w dwóch książkach, które przygotowałaś z Szymonem Szewczykiem.

Tak, „Mechanizmy mutacji” i „Rzeczy do mnie mówią” to dwie książki, zawierające prace moje i Szymona Szewczyka. Powstały po tym, jak w formie pewnej rywalizacji, zadaliśmy sobie nawzajem powyższe tematy i próbowaliśmy na nie odpowiadać. Prace realizowaliśmy w dwóch różnych miejscach, aby mogły być w pełni autonomicznymi myślami. Dopiero po realizacji zobaczyliśmy, jak wyglądają razem. W temacie „Mechanizmy mutacji” Szymon tworzył obiekty — mechanizmy, których przeznaczenia nie rozpoznajemy, możemy się jedynie domyślać, do czego mogą służyć.

Sam skupiłem się na wymyślaniu mutacji przyszłości, wynikających z coraz większego zaszczepiania technologii w organizm człowieka i przedstawiłem to w formie realistycznych rysunków. W drugim temacie, Szymon tworzył rysunki pojazdów, ustawiając obok siebie te, które już powstały i te wymyślone przez niego samego. Rysował też wykresy sprawdzalności przepowiedni, które tworzył na podstawie danych z Internetu, badałem przewidywania przyszłości zawarte w filmach science-fiction, wycinając z nich momenty, w których pada określenie czasu akcji. Na tej podstawie powstał film „Przepowiednie”, zawierający wszystkie fragmenty, które znalazłem, ustawione chronologicznie. Wrzuciłem go do sieci, aby każdy mógł wracać do niego i weryfikować wizje świata, zawarte w filmach, z rzeczywistością dnia dzisiejszego. Powstał w 2012 roku, a pierwszy obraz dotyczy roku 2013.

Korzystasz z różnych mediów — które wydaje ci się najbliższe wyrażeniu idei, z których wyrastają twoje realizacje?

Ostatnie pomysły w większości wykonane są w formie obiektów. Jest to dla mnie najciekawsza droga realizacji prac, bo zmusza do ciągłych poszukiwań nowych rozwiązań technicznych. Jednak coraz częściej zdarza mi się tęsknić za malarstwem. Doceniam również przypadki, gdy praca powstaje sama — tak jak obecnie, gdy na parapecie w pokoju, zrobiłem hodowlę kryształów z cukru. Muszę jedynie przyglądać się temu (bardzo powolnemu) procesowi i kontrolować ich rozrost.

Zrobiłeś na dyplom żurawia origami z hostii. Jaka była geneza tej pracy?

Obiekt nosi tytuł „Baranki boże” i jest opowieścią o przejęzyczeniach i niezrozumieniu gestów ludzi dorosłych przez dzieci. Myślę, że każdy z nas ma podobne doświadczenia z czasów dzieciństwa — szczególnie w sferze sakralnej — np. przeinaczanie słów modlitwy. Moja historia odnosi się do momentu, gdy kapłan podczas mszy łamie hostię, składa ją, pokazuje ludziom, a następnie mówi: „Oto Baranek Boży...”. Będąc dzieckiem, bezskutecznie chciałem w tej układance z opłatka dostrzec kształt barana. Zabawne jest to, że księża w różny sposób składają hostię, co zwiększało ciekawość i oczekiwanie, że rzeczony baranek w końcu im wyjdzie. W celu realizacji pracy szukałem dalszych powiązań i punktów zaczepienia, stąd skojarzenie z origami, które w Polsce funkcjonuje jako dziecięca zabawa. Powstał więc żuraw — symbol origami, zrobiony z hostii.

Jesteś typem wynalazcy, badacza, który przez przypadek zajmuje się sztuką? Czy świadomie wybrałaś obszar sztuki, jako gwarantujący wolność niespotykaną w innych dziedzinach?

Daleko mi do dyscypliny, potrzebnej poważnemu wynalazcy w realizacji swoich badań. Moje eksperymenty wynikają z chęci zagłębienia do każdej dziury, zaspokojenia własnej ciekawości. Obiekty, które powstają, są formą szkicu. Bardziej przypominają sklecony naprędce prototyp, niż poważny

eksperyment. Drążę temat, do uzyskania satysfakcjonującej mnie odpowiedzi i to mi wystarczy, natomiast przekleństwem naukowca jest konieczność doprowadzenia eksperymentu do końca i postawienia diagnozy.

Chcę wiedzieć tylko tyle, ile potrzebuję, reszta niech nadal pozostaje tajemnicą elektryzującą zmysły.

Kim jest Eugeniusz Głowak? Skąd pomysł na tę pracę? Jak była przygotowywana? Na czym/kim się wzorowałaś?

Eugeniusz Głowak był polskim naukowcem o dość kontrowersyjnym podejściu do nauki. Jest to postać tragiczna, gdyż badania naukowe doprowadzają go ostatecznie do śmierci (zginął podczas próby wystrzelenia się w kosmos, kapsułą własnego wykonania).

Cała historia znajduje się na moim blogu i tam zapraszam w celu jej poznania¹. Projekt powstał jako performance, w którym przedstawiałem życiorys Głowaka, opisując wszystko zdjęciami, puszczanymi w tle z projektora. Problem polega na tym, że ta postać została wymyślona przeze mnie na kilka godzin przed prezentacją, a zdjęcia, które wcześniej dokumentowały „prawdziwą historię”, w rzeczywistości były tylko zbieraniną obrazków wygrzebanych z Internetu. Postać nie była wzorowana na innych historiach, a moje zadanie polegało na prześledzeniu faktów historycznych i znalezieniu wśród nich przestrzeni dla mojego naukowca.

To opowieść o tym, że historia powszechna nie jest zamkniętą przestrzenią. Trzeba tylko umieć przemycić do niej swoje dane, a to, na co patrzymy, może w ogóle nie istnieć.

Jaki byłby twój totem, gdybyś urodził się jako Indianin?

O ile mógłbym sam wybrać, to byłby to słup dymu unoszący się w górę. Rozpalanie ognia to jedno z moich ulubionych zajęć, jest w tym jakiś pierwotny magnetyzm. Małe, okiełznane niebezpieczeństwo.

Ostatnio mam możliwość spalania wielkich stosów zielonych i często mokrych gałęzi, co skutkuje ogromnymi słupami białego dymu. Zawsze czuję wtedy, że obserwuję coś niezwykłego i nie mogę się powstrzymać od zrobienia choć jednego zdjęcia. Gdybym był Indianinem, używałbym dymu jako komunikacji. Ciągły słup dymu to znak tego, że zawsze mam dużo do powiedzenia.

W wielu kulturach, wzniecanie dymu jest związane z rytuałami, mającymi zapewnić kontakt ze światem nadprzyrodzonym.

Czy myślisz, że sztuka może spełniać rolę uspokajającego rytuału, czy artysta może przygotowywać dla odbiorcy taką sytuację — kontaktu z tym, co wypierane, spychane na margines, zapomniane?

Dobra sztuka powinna być synonimem słowa „inteligencja”. Porównałbym to działanie do tworzenia kodu, zmuszenia odbiorcy do wysiłku rozszyfrowywania treści. Jest rodzajem gry, ale również opakowaniem chroniącym informację przed nieodpowiednimi osobami. Ładunkiem wybuchowym

z opóźnionym zapłonem albo powolnym rozwijaniem cukierka w bibliotece (miejsce, gdzie byle szmer jest zbrodnią). Paraliżuje cię przyjemne uczucie ekscytacji, sekundy upływają zbyt wolno, a na końcu czeka słodka nagroda. Czasem okazuje się, że warto było poświęcić czas. Jako odbiorca, poszukuję uczucia, którego doświadczyłem tylko kilka razy, podczas kontaktu z obiektem sztuki — imaginuję je jako rozlewającą się w mózgu przyjemną, chłodną substancję.

Która epoka z dziejów sztuki wydaje ci się najbardziej wpływać/wpływać w Twoich realizacjach?

Myślę, że odnalazłbym się w epoce romantyzmu, choć wolę szukać wpływów poza sztuką. Gdybym mógł, chciałbym cofnąć się do czasów wielkich odkrywców, kiedy mapy rysowano odręcznie, swobodnie określając kształty lądów, a niezajomość fauny i flory oraz obcych kultur i odkrywanych dopiero ziem, stawiała poważne wyzwanie dla wyobraźni, dając tym samym dużo przestrzeni na fantazjowanie. Dzisiaj mamy Internet, cała ziemia jest zeskanowana, prawie wszędzie można zajrzeć i nikt by nie uwierzył w historię o trójkrzydłym ptaku, większym od Pałacu Kultury.

Czy wydaje ci się, że ludzie noszą w sobie niezaspokojoną potrzebę dzikości?

Ludzie nie decydują się na nią, więc nie sądzę, że jest to coś, do czego przywiązują wagę. Dawkują sobie dzikość tylko w takiej ilości, która pozwala zaspokoić jej niedobór w zwykłym życiu. Tylko nieliczne jednostki rzucają się w otchłań, niejako odcinając drogę powrotu. W moim przypadku, dzikość to chęć przeżycia przygody, sprawdzenia swoich możliwości, tęsknota za niezabetonowaną częścią świata. Są dni, gdy długo przeglądam mapy, dużo rozmyślam o kolejnych podróżach. Doświadczyłem już wiele momentów, gdy czułem, jak wyostrza się mój instynkt i staje się przez to bardziej podobny do zwierzęcego. Wszystko weryfikuje się w nocy, gdy musisz spać samotnie pod gołym niebem: starasz się ukryć, więc wybierzesz miejsce na granicy miasta, pomiędzy światem ludzi a światem zwierząt.

Jak próbujemy rekompensować sobie ten brak harmonii i równowagi pomiędzy cywilizacją a stłamszoną naturą?

Ludzie hodują w domu zwierzęta i rośliny z odległych stron świata, kupują landszafty. Kiedyś używali fototapety, a dziś ustawiają zdjęcia przyrody na pulpitych swoich komputerów, oglądają filmy przyrodnicze, spędzają czas w parkach, obserwują zmiany pogody. Cywilizacja wynika z ludzkiej natury. Odkąd człowiek zajął się uprawą ziemi i zaczął się osiedlać, stworzył coś, co jest największą wartością — dom, czyli miejsce z zasady wycięte z dziczy, w którym można się maksymalnie rozluźnić. Odtąd nie trzeba być wiecznie przyczajonym i bać się, że coś się stanie w nocy (jak w przypadku delfinów, śpiących tylko jedną półkulą mózgu w obawie przed niebezpieczeństwem). Chęć powrotu do dziczy jest jedynie próbą doświadczenia pierwotnych form kreowania tego bezpieczeństwa, podjętą, by przypomnieć sobie, jak

funkcjonują nasze stare, zakurzone zmysły i instynkty samozachowawcze, których już nie musimy używać. Budowanie fortecy wokół siebie umożliwiło umiejscowienie człowieka na szczycie łańcucha pokarmowego. Zamiast codziennej walki o życie, zajął się rozwojem technologicznym. Przez to, że my sami jesteśmy ludźmi, nie potrafimy obiektywnie ocenić cywilizacji, ale przecież zachowaliśmy się jak mrówki, tylko na dużo większą skalę. Moim zdaniem, miasto jest elementem natury: zachwycamy się wielkimi termitierami, a nie zauważamy tego samego procesu w budowaniu bloków mieszkalnych. To wszystko przez to, że czujemy pewną wyższość nad zwierzętami. Fascynuje nas, że te głupiutkie stworzonka używają narzędzi jak ludzie, oraz to, że zyskują przez to ludzkie cechy.

Mimo że cieszyłem się podczas „dzikich” podróży „wolnością” i lepszym kontaktem z przyrodą, miałem w sobie potrzebę powrotu do mojego kopca mrówek. To nie było jak wynurzenie się z wody, w celu nabrania oddechu. To było jak zanurzenie się pod wodę, by sprawdzić, jak długo wytrzymam, wiedząc, że muszę wrócić albo umrzeć.

Co pociąga Cię w filmach przyrodniczych?

Filmy przyrodnicze bardzo często kłamią, tworząc karykaturę przyrody. Choć właściwie dopiero teraz się nad tym zastanawiam... Zabiegi typu slow motion, piękna muzyka i niski głos lektora, za wszelką cenę starają się odtworzyć uczucia, które towarzyszą obserwatorowi dzikiej przyrody. Jak się jednak okazuje, raczej nie sposób przekazać ich za pomocą kamery, więc efekt wzruszenia i fascynacji wytwarza się sztucznie. Lubię oglądać te filmy, ale są dla mnie nierealne, tak jak te wcześniej wspomniane filmy akcji. W życiu nie zawsze udaje się wyjść cało spod ostrzału japońskiej mafii, a byle wyjście do lasu nie kończy się możliwością zobaczenia godów słońi... Ostatnio jadąc autem przez 5 sekund oglądałem z bliska jelenia, to było realne.

Botanicy

Trudno nam znieść myśl, że żyjemy w przeskanowanej i precyzyjnie zmapowanej ziemi. Poruszamy się w sterylnych przestrzeniach. Reagujemy uczuleniem, alergią na kurz, sierść zwierząt, trawę. Codziennie śledzimy mapy pogody, analizujemy zmienne układy frontów atmosferycznych, ciśnienie i prędkość wiatru. Myślenie o pogodzie staje się rytualną próbą przejmowania nad nią kontroli, wyrasta z niepokoju o uładzane przez wieki siły przyrody, uśpione żywioły, które mogą się przebudzić. Jest ostatnim echem zabobonnego lęku przed groźną naturą i jednocześnie wyrazem tęsknoty za nią. Brak równowagi między cywilizacją a stłamszoną naturą wzmacnia zapotrzebowanie na jej substytuty, nerwowe poszukiwanie dzikości, a nawet jej wymyślanie. Trudno jest, w codzienności wielkich miast, znaleźć miejsce do patrzenia w niebo. Kontakt z przyrodą jest wynikiem długiego planowania, staje się wyczekiwany luksusem i przywilejem.

Paweł Szeibel, Natalia Bażowska, Alicja Boncel pytają o miejsce człowieka w cywilizacji, budowanej pod znakiem braku równowagi między gatunkami, kultury pośpiechu i wydajności. Reprodukują w swoich pracach współczesny ambiwalentny stosunek do natury, w kontekście którego kontakt z dzikością, mimo że oparty na archetypicznych potrzebach, następuje w wypreparowanych warunkach, w bezpiecznych okolicznościach. Obwarowany jest ścisłymi zasadami i regułami. Dostrzegając tęsknoty nowoczesnego społeczeństwa, uparczywie podejmowane poszukiwanie ekwiwalentu maksymalnie skolonizowanej i ujarzmionej przyrody, próbują skonstruować jej prowizoryczne zastępniki.

Ich prace stoją pod znakiem spotkania, które wyrывa się z jasnych klasyfikacji. Są poza zasadą celowości, logiki, użyteczności. Podejmowane na bazie różnych mediów, stają się wizją codzienności w nowych warunkach życia, w coraz bardziej rozrastających się miastach. Są symulacją przyszłości jako przestrzeni bez wody, miejsca do upraw, przy ograniczonych zasobach energii, być może światła słonecznego, w której kontakt ze „sztuczną naturą” stanie się koniecznością.



Natalia Bażowska

PRZEKRACZANIE STREFY KOMFORTU

Jako dziecko Natalia Bażowska mieszkała w górach, las był dla niej placem zabaw. Obcowanie ze śmiercią było naturalne. W ściółce wygrzebywała czaszki i kości zwierząt, resztki futer. Mogła godzinami zastanawiać się nad ciężarem tężającego ciała, ostatnimi ruchami i dźwiękami towarzyszącymi konaniu przemianie i zastygnięciu. Śmierci było w sam raz, miała przyczynę, przetrwanie albo obronę terytorium.

W mieście obrazy śmierci odnalazła w zmechanizowanej, wypranej z sensu postaci. Jako studentka medycyny, a później malarstwa, próbowała na różne sposoby odtworzyć stan równowagi, z jakim pozwałała jej się stykać wszechobecna przyroda. Trudno przychodziło jej zaakceptować podziały pomiędzy ludźmi, przestrzenią, zwierzętami, umowna granica skóry była tylko wymysłem, jakby możliwe stało się zetknięcie i spotkanie wszystkich możliwych form żywych.

Dążenie do prenatalnego nieodróżnicowania, logiki cyrkulacji i ciągłej wymiany, zaznaczyło się już w dyplomie Bażowskiej — przestrzeni wymoszczonej czerwonym materiałem, w której słychać było dźwięki pulsującego serca. Natalia Bażowska pochodzi z rodziny, w której silne były tradycyjne myśliwiskie. Wie, że życiodajny las, który otaczał jej dom rodzinny, nie zawsze musi być przyjazny. Jest siedliskiem opozycyjnych sił, które splatają się łącząc ze sobą destrukcję i odradzanie. Ta myśl daje początek jej obrazom, które często bazują na pramiąższu, mieszanke kolorów, mazi, która jak lawa zalewa połacie płótna.

Jej postaci mają pozacierane twarze, są naczyniami pełnymi płynów, w których tworzą się smugi i wiry. Zmieniają się w obecności towarzyszących im zwierząt, rozpuszczają się i falują. Natalia nie przygotowuje się do malowania, przystępuje do kolejnego obrazu bez planu. Działa intuicyjnie. W stanie podobnym do transu, wypluwa na płótno kolejną, rozchwianą kompozycję. Kiedy nie maluje coś w niej rośnie i wtedy obraz staje się koniecznym ujściem.

Jej paramedyczne eksperymenty w dwóch wymiarach to pierwsze zapisy nieukształtowanych jeszcze teorii, szukających formy poza przytulnym wnętrzem umysłu badaczki-malarki. Ekspresyjna powłoka tych ilustracji służy drobiazgowej analizie relacji i pragnień. Postaci są przedstawione jako kawałki galaretki, płątanyiny żył i chrząstek. Przypominają widoki z kamery na

121

◀ Luna, wideo,
18 min 42 s, 2014

podczerwień: rozgrzane i pulsujące ciała prześwietlone promieniami rentgena. Bażowska rozlewa na płótnie plamy koloru, jakby kawałkowała mózg, ciąga go na paseczki, rozgniatała poszczególne części, żeby przyglądać się wyciekającym płynom i miazgom.

Zbliża do siebie sylwety różnych gatunków. Odsłania przed widzom swój kruchy ekosystem. To ona wytycza tu wszelkie podziały, nadaje nazwy, rozdziela, grupuje. Przeprowadzając zgromadzone obiekty przez kolejne alchemiczne stadia, od *rubedo* przez *albedo* do *nigredo*, od rozkwitu po gnicie. Pozwala, by krzepły i za chwilę, z powrotem się rozpływały. Formy wylęgają się gdzieś pomiędzy mikroorganizmami, splątanymi konarami i pędami, rozkruszonymi kryształami. U podstaw tego zbioru znajduje się grząska i mokra baza, rozciąga się pomiędzy zaciekami, procesami topnienia i parowania. Te fragmenty tylko pozornie wydają się niekompletne.

Bażowska wpuszcza widza do wypreparowanego królestwa obiektów, imponującego systemu form i relacji, które wcześniej pozostawały zakryte i nieznanne. Pozwala mu się w nim rozgościć, klasyfikować ich naturę. Jak nauczycielka biologii czy cierpliwa przewodniczka stawia go przed próbami określenia w jakiej fazie znajdują się poszczególne formy. Zastanawia ją fakt, że lubimy myśleć o sobie w higieniczny sposób, w którym możemy zdominować i kontrolować nasze ciało. Zapominamy, że jesteśmy jedynie pulsującą tkanką. W swoich pracach bez żadnego planu i oczekiwań przygląda się temu, co dopiero się wyłania. Wraca do stanu, w którym nowe, szybko rozbudowujące się struktury są jeszcze bardzo kruche.

122

► *Przestrzeń
otwarta,
olej na płótnie,
110×140 cm,
2013*



Marta Lisok: Którą baśń z dzieciństwa najlepiej pamiętasz?

Natalia Bażowska: „Jednorożec” Irmelin Sandman Lilius to historia dziewczynki, która pewnego dnia spotyka tytułowego jednorożca w swoim ogrodzie i rusza jego tropem. Dzięki tej podróży poznaje swoją siłę i odwagę, dojrzewa. Bardzo często w dzieciństwie bawiłam się, że sama wyruszam na taką wyprawę, przeżywałam fantastyczne przygody, spotykałam wymyślone stwory. Najczęściej nie wiedzieć czemu były to smoki. Takie tysiącletnie, bardzo mądre i odważne. Wyobrażałam sobie że dany kamień, fragment strumienia albo porośnięty mchem pień drzewa jest takim smokiem. Rozmawiałam z nim, latałam na nim, poznawałam świat no i oczywiście przeżywałam niesamowite historie. Te smoki stawały się moimi przyjaciółmi i na potrzebę danej chwili miały różne wyjątkowe umiejętności, poza takim oczywistymi dla smoka jak latanie potrafiły na przykład zmieniać swój rozmiar i zmieścić mi się do kieszeni albo po prostu stać się niewidzialne.

Studiowałaś na Akademii Medycznej, zanim zdecydowałaś się zdawać na katowicką ASP.

Zaraz po studiach medycznych postanowiłam jednocześnie studiować na ASP i studiach doktoranckich Śląskiego Uniwersytetu Medycznego przy Katedrze Psychiatrii. Moja promotorka była bardzo otwarta na badania na pograniczu różnych dziedzin nauki, dzięki czemu mogłam realizować swoje pomysły.

Skąd decyzja, o może nie całkowitym porzuceniu, ale odsunięciu medycyny na dalszy plan i rozpoczęciu poszukiwań na gruncie sztuk wizualnych?

Medycyna i sztuka są spokrewnione. Ponadto, obydwie wymagają bardzo konkretnej mieszanki wrażliwości i umiejętności złapania dystansu w odpowiedniej chwili. Dla mnie, w pewnym momencie, medycyna stała się zbyt zamkniętym polem działania. Jest to świat, który aktualnie opiera się przede wszystkim na wytycznych, musi narzucać ograniczenia, dzięki czemu powstają pewne standardy postępowania. Wszystko oczywiście z korzyścią dla pacjentów. Chciałam iść krok dalej, a tego w medycynie nie wolno. I słusznie. Sztuka dała mi niezależność doświadczania, eksperymentowania z własną wiedzą, umiejętnościami i czasem. Dała mi wolność.

Echa tego okresu widoczne są szczególnie w twojej pracy „Rodzisko”?

„Rodzisko” było instalacją site-specific, zrealizowaną w CSW Kronika w Bytomiu w ramach dyplomu. Bardzo interesowała mnie teoria dotycząca traumy narodzin i możliwości wyleczenia się z niej. W bardzo dużym skrócie według naukowców człowiek powinien przejść przez symboliczne narodziny ponownie. Kierując się moją wiedzą medyczną i doświadczeniami z zakresu sztuk wizualnych stworzyłam miejsce, które by takie ponowne narodziny umożliwiło. W pracy zostały wykorzystane praktycznie wszystkie zmysły odbiorcy poza smakiem.

Korzystasz z różnych mediów. Które wydaje Ci się najbliższe wyrażeniu idei, z których wyrastają twoje realizacje?

Jako ludzie, mamy niesamowitą wyobraźnię, możemy w umyśle stworzyć praktycznie wszystko, co chcemy. Skoro ktoś czuje się w konkretny sposób, patrząc na obraz, co dzieje się z umysłem odbiorcy, który wchodzi do wnętrza instalacji. Obrazy potrafią stworzyć złudzenie dźwięków, zapachów czy atmosfery danej sytuacji. Ale czasami odbiorcę trzeba popchnąć dalej, mocniej, bardziej. Wtedy sięgam po faktycznie istniejący dźwięk, dotyk lub ruch. Wszystko zależy od konkretnego pomysłu, medium moduluje siłę przekazu.

Dużo podróżujesz. Co jest pociągającego w byciu w podróży?

Uwielbiam się przemieszczać. Mam w sobie coś, co można nazwać najkrócej „instynktem wędrownym”. Potrzebuję zmian, poznawania nowego. Kiedyś, w rozmowie, użyłam określenia „stepowa dusza”. To coś, co ciągnie w nieznaną, domaga się przygód, wiatru we włosach, poczucia wolności. Być może, gdybym nie założyła rodziny, zostałamby wiecznym wędrownicem. Dobrze mi w podróży. Nie przeszkadzają mi niewygody, niedospanie. Najważniejsze jest doświadczanie, smakowanie danego miejsca, bez pośpiechu, w swoim tempie. A potem ruszenie dalej. Trudno mi powiedzieć, co tak naprawdę ciągnie mnie w świat. To nie zawsze musi być wyprawa na drugi koniec globu. Czasami wystarczy w zupełności plecak, kompas i Beskid. Mam takie swoje miejsca, w polskich górach, gdzie można iść przez kilka dni, nie spotykając nikogo.

Wyprawy były obecne w moim życiu, odkąd pamiętam. Już jako dziecko dużo podróżowałam z rodzicami. Kiedy dorosłam, stały się prawdziwą pasją. Zawsze odbywają się na moich warunkach, czyli po pierwsze, na własną rękę, po drugie, najważniejsza jest jakość, a nie ilość. W praktyce oznacza to rozbieranie danego miejsca na czynniki pierwsze. Podczas wyjazdów oczywiście, tak sztandarowe punkty w danym miejscu, jak chociażby Wielki Kanion w USA czy Uluru, w czerwonym centrum w Australii, są obowiązkowe, ale prawdziwe skarby kryją się najczęściej gdzie indziej. I tu trzeba pytać miejscowych. Doskonale pamiętam, jak jechaliśmy autem z Aborygenem przez czerwoną pustynię. Wysadził nas koło wielkich, czerwonych

monolitów, pokazał ścieżkę prowadzącą między nimi i oświadczył, że tam jest najpiękniejsze miejsce na ziemi, a on wróci za cztery godziny. I pojechał. A my ruszyliśmy tą ścieżką. Pomiedzy monolitami, w samym centrum czerwonego, wrzącego pustkowia, to było magiczne miejsce. Wiesz jak wygląda raj przedstawiany na świętych obrazkach? Pełno kwiatów, drzew z dziwnymi owocami i setki śpiewających ptaków – dokładnie tak wyglądało to miejsce. Gdyby nie ten człowiek, nie trafilibyśmy tam. Na tym polega dla mnie smakowanie miejsca, odkrywanie jego najcenniejszych tajemnic.

Jak do tej pory, każda wyprawa spełniała kryteria tej wymarzonej. Od Kanady, z wszędobylskimi dzikimi zwierzętami, po chodzenie po szklanym moście, zawieszonym między dwoma drapaczami chmur. Dla mnie ważny jest skład danej wyprawy: szczypta ryzyka, dobre przygotowanie merytoryczne, dobre towarzystwo (może być własne), a przede wszystkim, poczucie że coś cię ciągnie w dane miejsce tak bardzo, że jeśli nie pojedziesz, to oszalejesz.

Bardzo mocno utkwilo mi w pamięci pierwsze spotkanie z niedźwiedziem. Szliśmy z mężem, obciążeni plecakami, wzdłuż drogi. W pewnym momencie, jakieś kilkadziesiąt metrów od nas, wybiegł z lasu niedźwiedź. Jego chyba, tak samo jak nas, zaskoczyła ta sytuacja. Przystanął i rozglądał się. Pamiętam, że jedyne co miałam wtedy w głowie, to to że właśnie dzieje się coś niesamowitego. W ogóle nie czułam strachu, raczej fascynację. Miałam potem jeszcze kilka spotkań z niedźwiedziami. Drugim takim, bardzo mocnym, było spotkanie matki z dwoma małymi. Tym razem już w lesie. Małe coś jadły, chyba owoce. Prawie na nie weszłam, na całe szczęście matka ani nie uznała mnie za zagrożenie, ani za dobry posiłek. Wiedziała o mojej obecności, ale w ogóle nie zwracała na mnie większej uwagi. Miałam bardzo dużo szczęścia. Stałam i patrzyłam nie wiedząc co zrobić. Po jakimś czasie, cała trójka poszła dalej, a ja stałam w miejscu, w zupełnym oszołomieniu.

Tak naprawdę, wystraszyłam się niedźwiedzia po raz pierwszy w tym roku, w Beskidzie. Szedł bardzo nisko, jak na lato i w ogóle się go nie spodziewałam. Szłam sama, sobie znaną ścieżką, o świcie, słuchając ptaków. Najpierw zobaczyłam świeży ślad w błocie, przystanąłam żeby mu się przyjrzeć. Poczulałam wzrok na sobie i podniosłam głowę. Zza krzaków patrzył na mnie bardzo młody niedźwiedź. Najprawdopodobniej to było jego pierwsze lato bez mamy, dlatego obawiałam się, że narobi głupot. Patrzyliśmy na siebie, zupełnie nieruchomi, z jednej strony zupełnie zafascynowani sytuacją, a z drugiej, zupełnie niepewni, co zrobić. Jak dwójka nastolatków na pierwszej w życiu dyskotecce. Widziałam jego miękki, ruszający się nos, brązowe futro, posklejane w niektórych miejscach. Ta chwila trwała wieczność. Każde z nas zaczęło wycofywać w swoją stronę, bardzo, bardzo powoli, zerkając na drugie. Kiedy w końcu zniknął mi z oczu,

przyspieszyłam. W życiu tak szybko nie znalazłam się z powrotem w dolinie, jak tego poranka.

W swoim ostatnim projekcie zdecydowałaś się wejść w bliski kontakt z wilczycą. Dlaczego właśnie to zwierzę wybrałaś?

To, co mnie interesowało najbardziej, to podobieństwa w zachowaniu, relacjach, w ludzkiej i wilczej paczce (słowo „pack”, w języku angielskim oznacza żyjącą razem grupę wilków, w języku polskim używa się określenia „wataha”). Nawiązałam współpracę z naukowcami, zajmującymi się wilkami i dzięki nim poznałam Lunę. Podgryzając mnie, obwąchując, śpiąc ze mną, Luna dopuściła mnie do bardzo prywatnej sfery swoich zachowań. Mój projekt początkowo miał dotyczyć wilków, jako gatunku, ale podczas pracy ze zwierzętami, nic nie jest pewne. Historia stała się w międzyczasie bardziej prywatną i intymną opowieścią o naszej potrzebie bliskości. Z jednej strony, taka potrzeba bywa silniejsza od instynktu samozachowawczego (co jest uwarunkowane biologicznie), z drugiej strony, cielesne doświadczanie świata jest odpowiednikiem językowego sposobu komunikacji i formowaniu nowych więzi.

Co nam daje bezpośredni kontakt ze zwierzętami?

Z czysto biologicznego punktu widzenia, należymy do Królestwa Zwierząt. Jak bardzo jesteśmy w nim zakorzenieni, można zobaczyć, chociażby w chwilach tzw. porwania emocjonalnego, kiedy rodzimy dziecko, zakochujemy się czy umieramy. W każdej sytuacji, w której nasze ciała „myślą” za nas. Kontakt ze zwierzętami, to przede wszystkim nauka, uzmysłowienie sobie wielu praw, którym wszyscy podlegamy. Obserwacja i bliskie relacje ze zwierzętami, pomagają nam zrozumieć nasz własny gatunek, uczyć się wzajemnego szacunku do siebie i wszystkiego, co żyje.

Jest takie jedno zdanie, które jak na razie mniej lub bardziej, jest obecne w moich działaniach. Są to słowa Morrisa Bermanna: „Moje ciało jest także ciałem ziemi. Znać własne ciało, znać ból i radość, które zawiera, to poznać coś znacznie większego. Naszej cywilizacji stale wymyka się coś oczywistego. Coś, co wymaga dwustronnego związku między naturą a psychę i co być może musimy zrozumieć, jeśli mamy przetrwać jako gatunek”¹.

1. M. Bermann, *Coming to our senses. Body and Spirit in the Hidden History of the West*, New York 1989.

Paweł Szeibel

DOGLĄDANIE

128

Prace Pawła Szeibla wydają się, na tle jego rówieśników, w pewien sposób osobne. Zwykle nie ma tu obiektu, ani rzemieślniczej precyzji, które zaświadczałyby o jego kunszcie. Dzieło dematerializuje się i jako przedmiot, schodzi na dalszy plan.

Paweł Szeibel, w swoich działaniach, koncentruje się na spotkaniu. Swoimi pracami stwarza do niego okazje. Sztuka nie podlega łatwemu włożeniu w rzyty galerii, podporządkowaniu jej architekturze i zasadom. Szeibel przygląda się dynamice spotkań i nienachalnie próbuje odtworzyć to w swoich działaniach. Obraz, instalacja, obiekt są tu tylko pretekstem do rozmowy, podjęcia wspólnego wysiłku. W tym kontekście przypomina bardziej socjologa, antropologa, botanika albo innego rodzaju naukowca, dla którego ważniejsza jest sama przestrzeń eksperymentu i opisu, niż produkowanie kolejnych przedmiotów. Doświadczenie spotkania, zapośredniczone kontaktem z roślinami, budowane jest tu na wytrwałości, spokoju i akceptacji porażki czy odstępstwa od początkowych założeń. Spotkanie, które przeciąga się poza sam kontakt z pracą, artystą-animatorem, galerią, jako tłem, nosi znamiona procesu, w którym Szeibel jest głównie inicjatorem sytuacji, a myśl, którą się dzieli, ledwo zaważalnym punktem zapalnym.

W dyplomowym wideo, Szeibel odtwarza błogą atmosferę ogródków działkowych: rytm plewienia, siania, karmienia gołębi, przesadzania, odszczepiania, w końcu ukradkowego przyglądania się sąsiadom, zza liści i krzaków. Mikrokosmos ogródków, ujęty w zbliżeniach, o przeskalowanych, wyrazistych dźwiękach, hipnotyzuje swoją rytmicznością. Wideo prezentowane były w zapętleniu, jakby dogadzając chęci widza, żeby śledzić te drobne, ogrodowe rytuały, ciągle od nowa.

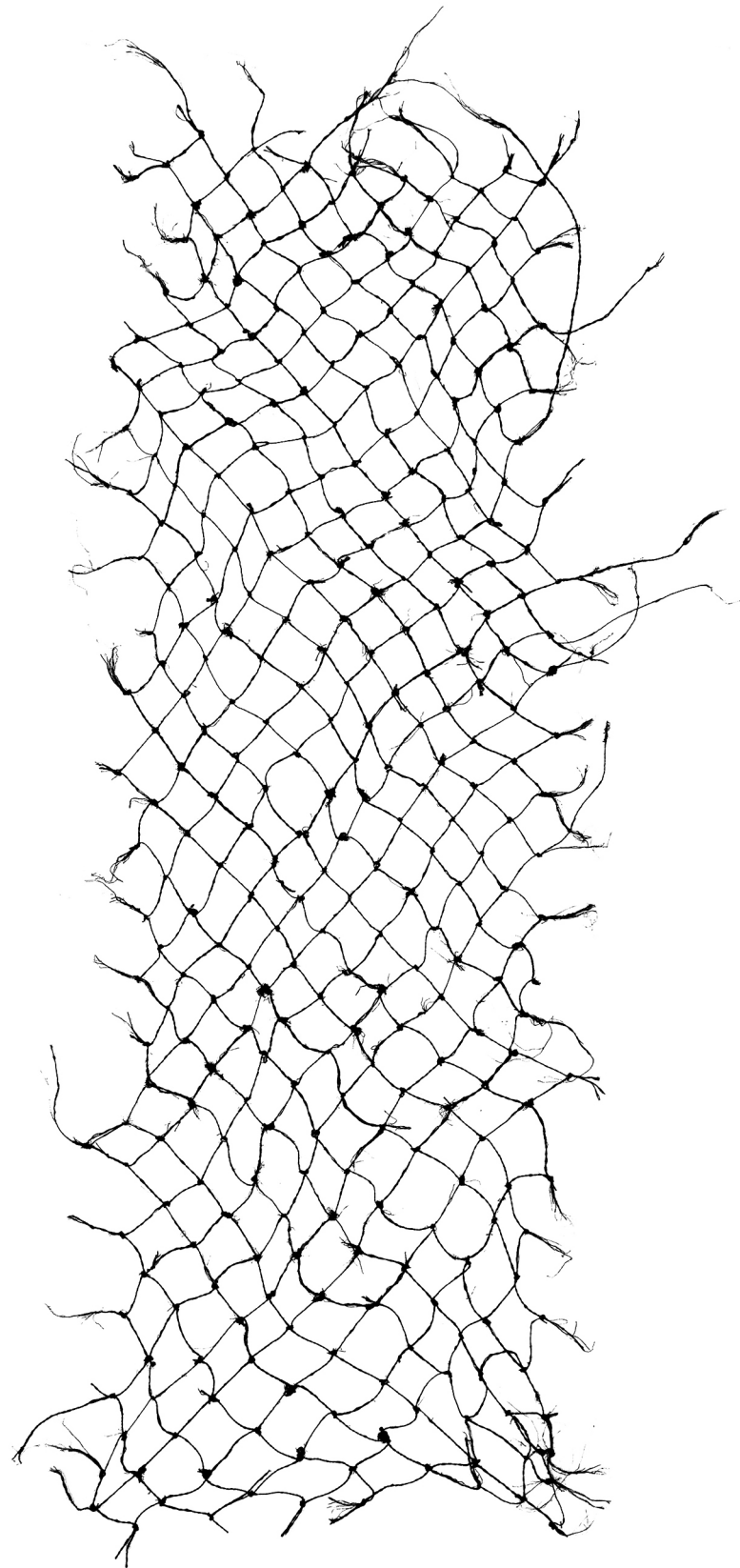
Szeibel ze szczególną uwagą przygląda się kontaktom mieszczaucha z roślinami, bada napiętą relację między nim a pojawiającą się, w skromnej, rachitycznej postaci, roślinnością, jako substytutem dzikiej przyrody. Szczególnie pociąga go logika hodowli roślin doniczkowych, skarłały światek odszczepków, odcinanych nożyczkami, suchych odnóg, wyginających się do słońca pędów. W „Wymienniku zieleni”, skonstruował wyciemnioną daszkiem, mobilną skrzynię, do której mieszkańcy miasta mogli wkładać rośliny doniczkowe

i oddawać je tym samym za darmo innym miłośnikom zieleni. Na wystawie „Entuzjaści”, zaaranżował w galerii tymczasową hodowlę. Ludzie przynosili na jego prośbę doniczki z ziemią, które dzięki specjalnemu systemowi, były nawadniane i ogrzewane. Szeibel sprawdzał, co wyrosnie z doniczek-niespodzianek. W ramach projektu „Zielony Jazdów” z chętnymi, zbierał pokrzywy, plótł z nich sznurek, a następnie hamak.

Z wrodzoną zapobiegliwością, poszukuje rozwiązania, które zaspokajałoby oczekiwania społeczeństwa przyszłości, wychodziłoby naprzeciw nowym warunkom życia, w coraz bardziej rozrastających się miastach. Podczas jednego z warsztatów, odwoływał się do XIX-wiecznego wynalazku nazywanego *Wardian Case*. Były to miniszklarnie, do których przyrodnicy, podróżnicy i inni miłośnicy przygód, przywozili egzotyczne rośliny do swoich cywilizowanych, europejskich ojczyzn. Wewnątrz szczelnie zamkniętych pojemników, wytwarzał się ekosystem, dzięki temu rośliny można było transportować przez kilkanaście tygodni. Urządzenie zapewniało odpowiednią temperaturę, oświetlenie oraz wilgotność. Używając *Wardian Case*, Szeibel eksperymentował z bezglebową uprawą roślin, w sztucznych czy niesprzyjających warunkach. Razem z grupą ochotników starał się stworzyć laboratorium myślenia o przyszłości, gdzie szukał rozwiązania na czas globalnego kryzysu.

129





CZUŁE ZALEŻNOŚCI

Marta Lisok: Co czytałeś jako chłopiec?

Paweł Szeibel: Bardzo dobrze pamiętam baśń pt.: „Latający kufer”. Była to książka przestrzenna, w trakcie przewracania kolejnych stron, pojawiały się trójwymiarowe ilustracje. Na podstawie tej książki, w pierwszej klasie szkoły podstawowej, przygotowaliśmy razem z kolegami przedstawienie. Jak łatwo się domyślić, byłem scenografem i reżyserem spektaklu. W dzieciństwie nie miałem imponującej biblioteczki, do moich ulubionych książek można zaliczyć „Dzieci z Bullerbyn” Astrid Lindgren. Jest to opowieść o grupie dzieci, mieszkających w małej wiosce. Ich domy są tak blisko, że można połączyć je sznurkiem i przysyłać sobie wiadomości w pudełku. To opowieść o przygodach i zabawach. O eksplorowaniu najbliższego otoczenia, ogrodów, jezior i pól. W moim wyobrażeniu, to książka o niekończącej się energii i ciekawości świata młodych bohaterów. Zabawa, praca i odpoczynek w sielankowej wiosce. Poza tą książką, z czasów dzieciństwa przechowuję systematycznie kupowane czasopisma. To pewnego rodzaju zacięcie kolekcjonerskie, ale również comiesięczne odkrywanie nowych pomysłów i możliwości. Były to różne publikacje, podejmujące tematy majsterkowania, coś w rodzaju „zrób to sam”, miesięczniki o urządzaniu wnętrz, pielęgnacji roślin czy projektowaniu ogrodów.

W 2010 roku wykonałem instalację „Przodem do światła!”. Inspiracją była rubryka w czasopiśmie „Kwiatnik”, w której to opisywano jedną, ciekawą roślinę, wyhodowaną przez czytelnika. Poza skrupulatnym opisem gatunku, historii posiadania jej przez właściciela, istotną była fotografia kolekcjonera ze swoim okazem. Celem mojego projektu było sfotografowanie ulubionych roślin mieszkańców Sosnowca. W finale powstał wydruk — kolaż balkonu, na którym umieszczone były wszystkie te rośliny.

Jak wygląda ogród z perspektywy dziecka?

Jest przestrzenią nieustannych eksperymentów, ciągłych zmian, jedynym ograniczeniem są możliwości fizyczne młodej osoby. Ogród oglądany oczami dziecka to obserwatorium, chwilami miejsce niepowodzeń, ale przede wszystkim, przestrzeń radości i sukcesów.

Kiedy zaczęłeś się pasjonować przyrodą jako medium sztuki?

Niedawno. Dopiero od kilku lat rośliny są tematem moich prac. Od dzieciństwa zajmowałem się ogrodem, na początku opiekowałem się jedną grządką, później projektowałem i „dezorganizowałem” cały ogród.

Ogród z perspektywy dziecka, wygląda trochę inaczej. Ciekawym wątkiem, który chciałbym rozwijać w moich pracach, jest zależność pomiędzy rośliną a lokalną społecznością. Przykładem może być Platan w gminie Kozy. Drzewo, nominowane do konkursu „Drzewo Roku”, staje się symbolem wioski. Aby wygrać konkurs, każdy z mieszkańców fotografuje się na tle tego drzewa, odbywają się wokół niego różnego rodzaju akcje, roślina integruje lokalną społeczność.

Podobny cel miała twoja mobilna instalacja — „Wymiennik zieleni”?

W trakcie realizacji projektów z roślinami, często jestem pytany o porady związane z nimi. Rozmówcy opowiadają o swoich doświadczeniach, na przykład, ktoś jest specjalistą w jednej odmianie i jeden gatunek wypełnia wszystkie parapety w mieszkaniu. Czasem ktoś nie może już hodować rośliny, wydzielającej trujący sok. Zainspirowany tymi historiami, postanowiłem powołać przestrzeń wymiany roślin. Projekt był zrealizowany z Galerią Sztuki Współczesnej BWA w Katowicach, trwał dwa miesiące. W tym czasie można było przynieść lub wymienić się domowymi, hodowanymi w doniczkach roślinami.

Jak na co dzień wygląda twój kontakt z roślinami?

Dosyć nieszcześliwie dla roślin. Nie jestem profesjonalistą, często popełniam błędy w pielęgnacji, zwykle za późno orientuję się, że coś jest nie tak. Przyczyn jest sporo, nie można jednoznacznie ich określić: niekorzystne otoczenie, kwestie oświetlenia, częstotliwość podlewania czy nawożenia. Jestem niesystematyczny, a to nie jest cenioną cechą w ogrodnictwie.

Jaki jest stosunek współczesnego człowieka do świata przyrody?

Zmienia się, popadamy w skrajności, za bardzo ingerujemy w ekosystem. Z jednej strony, powstają ruchy społeczne, wiedza o ekologii zakreśla coraz większe kręgi, uczymy się szacunku do przyrody, coraz więcej od siebie wymagamy. Z drugiej, najbliższe nam środowisko traktujemy przedmiotowo, zwykle w kategoriach rynku, jak produkt. W kontakcie z roślinami, możemy nauczyć się wytrwałości i cierpliwości, jak wcześniej wspomniałem, jednym niedopatrzaniem możemy zaprzepaścić lata pracy. Podziwiam osoby, zajmujące się sztuką bonsai. Złożoność umiejętności, jakie należy posiadać do prowadzenia roślin w ten sposób, jest imponująca. Każdy ruch należy przemyśleć, ze sporym wyprzedzeniem.

W jednym ze swoich wideo odtworzyłeś sielankowy mikrokosmos ogródków działkowych. Co cię w nich urzeka?

Ogródki działkowe mają sporo uroku, inspirują mnie z kilku powodów. Nie wiem, który z nich jest najważniejszy, ale to estetyka tych miejsc przyciąga

moją uwagę. Są to przestrzenie niekończącej się kreatywności właścicieli. Często ogródki te budowane są metodą upcyklingu, a przeznaczenie czy funkcja wykorzystanych przedmiotów, zaskakuje. To nie tylko miejsce spotkań towarzyskich, ale również idealna przestrzeń dla majsterkowiczów i ogrodników. Absurdalność tego konstrukt-hybrydy podkreśla skala, w jednym niewielkim ogródku gromadzi się tak wiele przypadkowych przedmiotów. Kiedyś ogrody działkowe posiadały punkt w regulaminie, że większość ziemi należy przeznaczyć na hodowlę roślin uprawnych, obecnie jest spora dowolność na spożytkowanie tego kawałka ziemi. Kolejnym absurdem jest sztuczne wydzielenie przestrzeni dla odpoczynku czy rekreacji. Szczególnie tutaj, na Śląsku, gdzie panuje kult pracy i ostry podział na pracę i odpoczynek. Już z samych nazw ogrodów można było wywnioskować, że to miejsca skupiające ludzi o podobnych zainteresowaniach czy profesjach („Górnicy Ogród Działkowy”).

Taki wyjazd na przysiółkową „działkę”, musiał mieć swoje ceremonie. Dla mnie obcowanie z przyrodą to coś naturalnego, nie wymagającego szczególnej przestrzeni. Ostania kwestia to „kultura wielkiej płyty”, gdzie każdy lokator bloku ma mieszkanie, a czas wolny spędza w uporządkowanym ogrodzie. W bloku współlokatorów dzieli prefabrykowana, betonowa ściana, w ogrodzie działkowym prefabrykowany, betonowy płot. Wiosną czy latem wygląda to dosyć kuriozalnie: bujna, rozwijająca się zieleń jest przedzielona szarym ogrodzeniem. Jak to powiedział mój znajomy: „wertikalny podział bloku został przeniesiony na horyzontalny układ ogródków”.

Często wybierasz formę warsztatów zamiast gotowego dzieła sztuki, które wstawiasz do galerii. Uważasz, że to łatwiejsza forma komunikacji z odbiorcami?

Warsztaty wymagają sporego zaangażowania od uczestników, to czas na działanie w grupie, wymianę poglądów czy koncepcji. Taka forma pracy to proces i częste zmiany, które nie zawsze kończą się konkretnym dziełem. Prace, powstałe w ramach takich zajęć, zwykle mnie zaskakują. Uczestnikom nie narzucam jednego rozwiązania, nie są to zajęcia, gdzie wszyscy rozwijają jedną umiejętność. Zarysowuję pewien problem i potem już tylko moderuję wymianę myśli. Warsztat to rozmowa. Dla mnie to naturalna forma komunikacji, gdzie najważniejszy jest odbiorca. W moim przypadku, nie zawsze praca plastyczna czy tekst są w stanie w pełni nakreślić koncepcję projektu, potrzebuję interakcji, szybkiej odpowiedzi.

Czy ludzie, pasjonujący się roślinami, mają podobne nastawienie do rzeczywistości?

Realizując projekty, spotykam osoby zafascynowane roślinami. Podziwiam ich optymistyczne podejście do życia, ich otwartość na wszelkie pomysły czy chęć niesienia pomocy. Rośliny mają w sobie pewnego rodzaju łagodność, która przenosi się na obcujących z nimi ludzi.

Alicja Boncel

POZA ZASADĄ GRAWITACJI

Jedna z jej koleżanek kolekcjonowała pachnące mydła z RFN, które wkładała między ubrania, by zarazić je niespotykaną, miłą wonią. W kuchni tej koleżanki, trzecia szuflada od góry, wypełniona była słodyczami z Niemiec, którymi dzieliła się sprawiedliwie z innymi dziećmi na podwórku. Alicja Boncel nie miała wielu gotowych zabawek. Pierwszą lalkę Barbie wycięła sobie z kartonu. Wolny czas urozmaicało jej bawienie się w węglu, składowanym w piwnicy, w którym wykopywała tunele i budowała labirynty. W ogrodzie postawiła domek z desek, cegieł, pustaków, wiader, znalezionych gratów itp. Spędzała w nim sporo czasu, poszerzając jego granice, aż do pochylonego drzewa, które posłużyło jej przy konstruowaniu pierwszego piętra. Niestety, dorośli demontowali go, dlatego z zemsty zostawiała im kartki z pogrózkami, albo robiła zakazane rzeczy: podkradała jajka kurom, pisała po murach kredą lub kawałkami cegieł. Marzyła o betoniarce, dzięki której mogłaby ulepszać materiał do konstrukcji swoich domków tak, by były niezniszczalne. Bawiąc się w lekarza, napełniała pluszowe misie wodą zmieszaną z lekarstwami. Zabawki robiły się przez to cięższe i pleśniały. W ogrodzie układała kompozycje z kwiatów na małym prywatnym cmentarzu. Były tam groby znalezionych martwych zwierząt: piskląt, owadów, żab, myszy i kreta. Pewnego dnia sprawdziła, co stało się z ich truchłami...

Kiedy, już jako absolwentka chemii, pracowała w urzędzie, czuła się częścią wielkiej biurokratycznej maszyny, która mieli i miażdży tego, kto dostanie się między jej trybiki. Śmiertelnie się tam nudziła. Natrafiła wtedy na informację, która podtrzymała ją na duchu: sam Franz Kafka był pracownikiem praskiego zakładu ubezpieczeń. To pomogło jej przetrwać.

Badania nad materiałem, które na gruncie jej studiów z chemii przywiodły ją do ściany, okazały się łatwe do przekroczenia na polu sztuki. Tutaj nie obowiązywały żadne zasady, a wszystko, co znane i utarte, samo domagało się przekraczania. Laboratorium zostało zamienione na pracownię w domu, nie było zasad BHP ani ograniczeń materiałowych. Boncel mogła eksperymentować do woli, rzeczywistość sama podsuwała składniki. Tutaj sposób weryfikacji podejmowanych badań nie leżał w obrębie logiki. Był niesprawdzalny. Ze swobody położonej poza miastem przydomowej pracowni, wyrastały kolejne obiekty

137

◀ Kolekcja I,
obiekt, technika
własna, 2014

i instalacje. Skrzyneczka, wypełniona szeregowo ułożonymi dmuchawcami, przyszpilone w równych, jak podczas musztry, rzędach insekty i wiszące na linkach kawałki roślin, powyginane niczym odnóża owadów, plastikowe rurki i przepływające przez nie kolorowe płyny.

Od kilku lat Alicja Boncel przygląda się zabawom swojej córeczki. Śledzi jej ruchy, kiedy buduje bazy z koców i krzeseł, jak bez wstrętu podnosi omszałe kamienie, bierze do ręki owady, grzebie w ziemi. Nie ma tu kalkulacji, tylko czysta chęć odkrywania, spontaniczna i silna, bez jakiegokolwiek strachu, bez stosowania się do reguł. W swojej sztuce Alicja Boncel, odtwarzając swój dawny entuzjizm, kopiuje zabawy córki. Równoległe z nią rozkłada rzeczywistość na czynniki pierwsze, żeby dotrzeć do jej bazy.

Na obronę dyplomu, profesorzy ASP oddali jej do dyspozycji całe mieszkanie w kamienicy. Mogła się w nim rozgościć, wejść w rolę turysty, który na jakiś czas zasiedla pokój w hotelu. Jej krucha instalacja była rodzajem *site-specific*, układu stworzonego specjalnie do miejsca. Podobnie jak w społecznościach nomadycznych, każdy przedmiot miał duże znaczenie. Był odkładany na ściśle określone miejsce, traktowany z ostrożnością. Poszczególne obiekty nosiły znamiona amuletów, bądź talizmanów. Artystka dostrzegła ich potencjał w zestawie z innymi przedmiotami, włączając je w nowy obieg rzeczy.

Instalacja Boncel, wyrastająca z tradycji konceptualnego podejścia do przestrzeni, stwarzała wrażenie zmiennej i pełnej napięcia. Wydawała się wariacją na temat przytulnych wnętrz z siedemnastowiecznych obrazów holenderskich. Na drobiazgowo odtwarzanych martwych naturach, lśnią w ciemnościach połyskliwie powierzchnie owoców, wywrócone kielichy, zamknięte książki, spiralnie układające się skórki cytryny. Widz nie ma dostępu do wyłożonych na stole przysmaków, pięknych tkanin, cennej zastawy. W jej pracy można było wejść do środka martwej natury. Było tam pełno przyniesionych z ogrodu kamyków, żyłek, słomek, kawałków plasteliny i skrawków papieru. Worki i rękawiczki wypełnione powietrzem czy helem, unoszące się w przestrzeni, szklana kula z dmuchawcami podtrzymująca stertę książek, insekty przyszpilone na ptasim mleczku, zapasowe sztuczne oczy, donice z ziemią, wiszące na sznurkach owady, przychepione do gałęzi. Prowizoryczne laboratorium naukowca-dysydenta, pieczara wiedzy, alchemiczna pracownia – czym była przestrzeń przygotowana przez Boncel?

Artystka nie obawiała się zestawienia przemyślanych formalnie prac z obiektami tworzonymi w wyraźnym pośpiechu i przy minimalnych środkach.

Jej instalacja była przestrzenią zabawy. Na podłodze rozsypany był brokat, z sufitu zwisały żarówki, rurki i druty. Wydawało się, że Boncel przygotowywała rezerwar dla rzeczywistości, spiżarnie z formami, do których mógłby sięgnąć naukowiec przyszłości, niezdarnie odtwarzający kształt i poziom życia na ziemi.

Przemieszczając się po kolejnych pokojach, wypełnionych obiektami i instalacjami, odnosiło się wrażenie przedzierania przez wnętrze rozrzedzonej, nietypowej maszynerii, w której poszczególne elementy, trybiki są rozproszone i niekompletne, jednak całość, mimo tego, funkcjonowała doskonale. Jej realizacja swoim układem nawiązywała do składu gratów, wytwarzającego swoje pole grawitacyjne, zapomnianych, niepotrzebnych już rzeczy.

Sam tytuł pracy „Wiktoria”, stapiający imię córki i zaimek osobowy, zarysowuje sedno wysiłków Boncel, dorastanie córki w otoczeniu przyrody, przeprowadzane i dokumentowane jako swoisty eksperyment. W wideo, towarzyszącym obiektom, udokumentowany został proces usuwania mlecznego zęba. Podobno sny o wypadających zębach nie wróżą nic dobrego. Mają zapowiadać zmianę, utratę, chorobę albo nieszczęście dla śniącego. A przecież nie ma nic nienaturalnego w wypadaniu zębów, szczególnie mlecznych, które najpierw zaczynają się chwiać pod naporem języka, potem wiszą już tylko na cienkich włóknach, by w końcu pozwolić się wyrwać jednym, zdecydowanym ruchem. Nawet jeśli się o nie dba, unika słodyczy i często je szczotkuje. Chociaż nie mają uroku zwierzęcych kłów, ani pokaźnych rozmiarów zębów dorosłego, można je do końca życia przechowywać jak cenny, choć nieco obrzydliwy skarb, starą, zużytą część siebie. Same są niepozorne, małe i zepsute.

Alicja Boncel wyraża sprzeciw wobec tej nieprzyjemnej konieczności. Przywiązuje znalezione pamiątki-mleczaki do lateksowych rękawiczek, wypełnionych helem i filmuje ich swobodne dryfowanie w przestrzeni. W przeciwieństwie do krajów Europy Zachodniej, w Polsce dzieci, którym wypadają pierwsze zęby, nie odwiedza dobra zębowa wróżka. W zamian za to dwuznaczne trofeum, nie zostawia im drobnego prezentu pod poduszką. Nie ma żadnej postaci, oswajającej ten proces, zapowiadający ostateczną przemianę ciała. Akurat ten rytuał przejścia każde musi rozpracować na własną rękę. Mleczaki wypadają, a na ich miejscu, przez kilka miesięcy zostają ciemne, nieładne dziury. Znika dziecięca swoboda, nowe zęby mają być równe i zdrowe, podobne do innych, standardowe, wybielone i proste. Pod linijkę, na całe życie.



Marta Lisok: Zanim zaczęłaś studiować na ASP, zajmowałaś się chemią. Czy doświadczenia z tego okresu znajdują odbicie w twojej sztuce?

Alicja Boncel: Nie myślałam o tym, żeby zostać artystką. Przez pewien czas marzyłam o tym, żeby zostać lekarzem, potem chciałam pójść do szkoły policyjnej, w rezultacie rozpoczęłam studia na wydziale chemicznym, z zamiarem pracy w laboratorium kryminalistycznym. Chemia wnika do wnętrza materii, a dociekliwość poznania budowy przedmiotu, jego wewnętrznej struktury, towarzyszyła mi i moim rówieśnikom z podwórka.

Na wsi, w latach 80. w Polsce, dzieci bawiły się na podwórkach, w ogrodach, lasach, na polach. Nie mieliśmy wielu zabawek, więc wykorzystywaliśmy w tym celu przyrodę. Często byliśmy świadkami „patroszenia” kur, kaczek itd. Gdy babcia, ciocia, mama zagłębiały rękę we wnętrzu zabitego ptaka i wyciągały ciekawe elementy, wzbudzało to w nas niesmak, strach, ale nie potrafiliśmy oderwać oczu. I taka była dla mnie przyroda. Chemia, w bardziej wysublimowany sposób, pozwala poznawać materię. Na studiach najbardziej interesowała mnie praca w laboratorium chemicznym. Właśnie tam można było syntezować substancje, które nie istniały w przyrodzie: to miejsce przenosiło badacza w obszar eksperymentu — „coś” rodziło się w szkle laboratoryjnym... Dla początkującego chemika to „coś” było „odkryciem”.

Mówisz o wnikaniu do wnętrza materii. Jak przebiega ten proces na gruncie sztuki? Dlaczego zdecydowałaś się porzucić chemię na rzecz działań artystycznych?

Wnikanie do wnętrza materii było założeniem moich wcześniejszych studiów, wymagało ono przeprowadzenia analizy i precyzyjnego uzasadnienia wyników badania. Przyczyną podjęcia tematu mogła być potrzeba pomocy w zwalczaniu chorób tropikalnych, raka, walka z zanieczyszczeniem środowiska itd. Jednak przebieg analizy w praktyce, pozbawiony był emocji i wymagał chłodnej dedukcji.

Sztuka wnika do wnętrza materii w kontekście filozoficznym, w którym materia określona jest jako byt, rozciągający się w czasie i przestrzeni. Sztuka wyraża przestrzeń, wymykającą się ludzkiemu doświadczeniu, której sposób weryfikacji nie jest jedynie sprawą logiki.

Nie porzuciłam chemii, powracam do niej przy różnych okazjach, znajomość procesów chemicznych wspiera moje działania warsztatowe. Fotografia analogowa, tradycyjne techniki graficzne, malarstwo, niby-prozaiczna sztuka gotowania, są okazją wykorzystania wiedzy z zakresu fizyki, chemii. W branży chemicznej nie pracuję, bo nigdy nie szukałam tam zatrudnienia. Po studiach, z przyczyn finansowych, podjęłam najszybciej osiągalną pracę — staż w urzędzie miasta. Tam zmierzyłam się z pojęciem człowieka zinstytucjonalizowanego, podporządkowanego regułom formalnym, będącego częścią biurokracji. Było to bardzo interesujące doświadczenie, jednak ciągnęło mnie do innego świata. Dorwałam więc dodatkowe zajęcie i popołudnia zaczęłam spędzać w pracowni. Swój pierwszy obraz o formacie 100×80 cm namalowałam w wieku 25 lat. Nie mogłam uwierzyć w to, że stworzyłam taki duży obraz. Sztuka mnie pochłonęła. Wydaje mi się, że dzięki manualnym działaniom, odreagowywałam 8 godzin spędzonych na wykonywaniu prac administracyjnych. Wtedy też zainteresowałam się twórczością Franza Kafki, pracownika Zakładu Ubezpieczeń, praskiego nadinspektora i wyrotowego pisarza.

W twojej instalacji dyplomowej pojawiają się liczne odniesienia, cytaty ze świata insektów i innych robaków. Czy ten obszar przyrody szczególnie Cię inspiruje?

Insekty są dla mnie tą częścią przyrody, która mnie przeraża. Kiedy na mnie siadają, rzucam je z krzykiem. Moja córka po prostu się z nimi bawi. Dzięki niej, czasami się z niektórymi oswajam. Jednak mam świadomość ich złożonej i przerażającej budowy, w powiększeniu mikroskopu elektronowego przypominają dobrze skonstruowane potwory. W swojej pracy stworzyłam kolekcję martwych owadów na ptasim mleczku. Chciałam w ten sposób oswoić swój lęk.

Dlaczego przyroda Cię przeraża?

Przyrodę podziwiam, jej materia jest szlachetna i niepowtarzalna. Przyroda przypomina Giganta, który jest dla człowieka łaskawy, a czasami bezwzględnie go miazdży.

Niedawno, w górach, byłam zmuszona dojść w burzy do schroniska. Czułam się osaczona, burza nie udawała. Przypomniałam sobie przypadek Timothy’ego Treadwella, którego historia została opowiedziana przez Wernera Herzoga w filmie dokumentalnym, zatytułowanym „Grizzly Man”. Timothy Treadwell był badaczem dzikiej przyrody, został zabity i zjedzony przez niedźwiedzie, z którymi spędził 13 sezonów na Alasce.

Człowiek, wychowywany w większym mieście, traci wrażliwość na przyrodę. Gdyby znalazł się w sytuacji człowieka pierwotnego, byłby bezbronny. Dopóki jesteśmy triumfatorami, pochłaniającymi przyrodę np. w akcie jedzenia, czujemy się bezpieczni. Kiedy antropocentryczne granice zostaną naruszone, redukując nas do pokarmu, tracimy uprzywilejowaną pozycję

i władzę. Zanikamy jako indywidualności i jednostki, stając się ogniwem w łańcuchu pokarmowym.

Mimo, że rośliny podobnie jak my, wymieniają materię z otoczeniem, traktujemy je jak automaty, chociaż ich natura jest w nas zakodowana. Przejawia się w podstawowych procesach biologicznych, które zachodzą wewnątrz naszego ciała lub w prostych zabiegach estetycznych, którym się poddajemy. Paznokcie nie przycinane latami mogłyby wić się do ziemi jak dzikie pędy, a włosy na głowie, pozostawione swobodnemu rośnięciu, zamieniają się w niedostępny gąszcz, oplatając głowę. Przyroda mnie przeraża, gdy odwracam martwe zwierzę, a ono rusza się od środka, wychodzą z niego obrzydliwe robaki, które trawią jego trzewia. Przeraza mnie też zapach padliny w lesie, na łące. Przeraza mnie wojenny krajobraz z głoścącymi ludźmi, którzy przestają funkcjonować, w kategoriach ludzkich, i upodabniają się do zwierząt

Twój dyplom to rozbudowana instalacja, która przypomina dziwaczny plac zabaw. Na jej pomysł wpadłaś w towarzystwie swojej córeczki.

Instalacja dyplomowa uzupełnia filmy, które powstawały w ciągu 10 miesięcy i poruszały temat dzieciństwa, wzrastania w przyrodzie. Jej elementem jest dźwięk, który odbija się od przedmiotów, wprowadza je w drgania i dopasowuje się do przestrzeni, w której się one znajdują. Inaczej brzmiały dźwięki w mieszkaniu, w którym broniłam dyplom, a inaczej dopasowały się do pomieszczenia galerii BWA. Chciałam podkreślić, że zwykłe przedmioty mogą stać się niezwykle instrumentami, w zależności od miejsca, w którym się znajdują. Dziecko, podczas zabawy, wydobywa dźwięki z różnych elementów — może to być np. rura od odkurzacza, butelka, kłamka itd.

Czy dostrzegasz pokoleniową różnicę, zmianę mentalności, między sobą a córką?

Kiedy urodziłam Wiktorię, wróciłam do miejsca, w którym się wychowałam. Chciałam zamknąć się z tą małą istotą w zdefiniowanym obszarze, „umieścić w swoim dzieciństwie”. Zdecydowałam odseparować nas od cywilizacyjnego zamętu i tych zmechanizowanych czynników, które zaburzałyby spokój.

Pomijając warunki biologiczne, czyli genetykę, osobowość Wiktorii kształtuje miejsce, w które ją wprowadziłam. Doświadczenie z przyrodą, która jest w zasięgu ręki, oddala ją od terroru narzucającej się kultury masowej. Nie eliminuje to jednak wpływu środków masowego przekazu, które są dla dzieci elementem rozrywki. Krzyczący ekran, z migającymi, kolorowymi postaciami, przyciąga uwagę dziecka bardziej, niż kołyszące się drzewo. Dlatego zrezygnowałam z telewizora, nie mogę jednak wyeliminować komputera i wpływu rówieśników na powstające oczekiwania córki. A więc trudna to walka, ze schowanym za szybką przyjacielem dziecka, który się rozpanoszył i kształtuje biernego odbiorcę chaotycznych wrażeń.

Wiktorija spędza wolny czas na podwórku, najczęściej bawi się tam z kolegą, czasami zaprasza mnie do swojej gry. Wtedy mam możliwość dostrzeżenia różnicy między jej dzieciństwem, a moim.

Wrażliwość Wiktorii ukierunkowana jest bardziej na „kogoś”, niż na „coś”. I tę cechę odziedziczyła po mnie. Mój mąż, tata Wiktorii, w dzieciństwie godzinami potrafił bawić się sam ze sobą. Jego wspomnienia trochę mnie przerażają, jednak dużo bardziej fascynują. W grach planszowych był swoim przeciwnikiem, kopiował pieniądze ołówkowymi kredkami i podsuwał je w sklepie, podróżował po mieście autobusem jako Krzysztof Zawicki, z wymyślonym przez siebie dokumentem tożsamości o zmienionych danych osobowych. Zawsze jednak sam na sam, z towarzyszącym mu „niezawinionym” alter ego.

Wierzę, że obecność przyrody i czas, który spędzamy z Wiktorią, uwrażliwiają ją bardziej na „kołysanie drzew”, niż chaos aktualnie panującej kultury. Będę dążyła do tego, by jej dzieciństwo pozostało międzypokoleniowym porozumieniem, pomostem między dzieckiem i rodzicem.

W twojej instalacji pojawia się kilkanaście elementów, którymi „meblujesz” zastanę przestrzeń, jakbyś rozgaszczała się w nowym mieszkaniu.

Założeniem instalacji było stworzenie krajobrazu surrealistycznego, odbiegającego od reguły grawitacji. Plac zabaw jest dla dzieci miejscem zaczarowanym, umożliwiającym im chwilowe wzniesienie się w górę, wzrost prędkości poruszania się, wirowanie w przestrzeni itd. Zasady działania tych urządzeń opierają się na zasadach mechaniki, ale dzieci do pewnego wieku uważają, że naprawdę latają. Opierając się na fantazji mojej córki, moich wspomnieniach, stworzyłam instalację, która nawiązywała do krajobrazu dzieciństwa, w którym przedmioty, ułożone w niecodziennych konfiguracjach, tworzą nową jakość, w której niemożliwość zaczyna istnieć. Moja córka zbudowała drabinę z kilkunastu poduszek, wdrapywała się na nie, by patrzeć na pokój z góry, a z okna mogła sprawdzić czy jej kolega czeka na nią przy płocie. Wkrótce wzmocniła konstrukcję taboretami. Takie obiekty powstają u nas dość często. Są to dziwaczne konstrukcje, które mają zastosowanie praktyczne. Nie powstrzymuję córki przed urzeczywistnianiem swoich pomysłów, wydaje mi się, że takich działań u dzieci może być coraz mniej. Zważywszy na fakt „podkradania” inwencji dziecka przez bierne oglądanie telewizora i wpływ mediów na dzieciństwo, kiedyś „twórcze dziecko” może zniknąć tak, jak giną wrażliwsze gatunki roślin, zwierząt w przyrodzie. Dlatego czasami czuję się jak strażnik w rezerwacie, w którym wychowuję ginący gatunek.



GORĄCZKOWE OBSERWACJE

Mircea Eliade, w książce „Kowale i alchemicy”, pisał o tym, że zawód górnika, związany z wydzieraniem skarbów ziemi materii, był w kulturze obwarowany szczególnymi rytuałami, z powodu splecenia z podziemnym życiem i władającym nim duchami. Industrialne dziedzictwo byłoby wygodnym kluczem do odczytania działań artystów urodzonych na Śląsku. Można by najpierw przywołać figury twórców — szamanów, ochraniających społeczność przed niebezpiecznymi siłami obudzonymi eksploatacją podziemi. Potem wystarczyłoby ukuć smakowite mitologie, które pozwoliłyby na umieszczenie młodych artystów w wygodnych regionalnych szufladkach.

Dzikusy jako dzikie dzieci, egzotyczni geniusze z czarnego Śląska to byłby idealny produkt: przyjemna różnica, romantyczna inność, niejasności i zagadki. Głównym punktem ciężkości tej interpretacji byłby *mundus subterraneus*, żeby użyć tytułu słynnego dzieła Anatazego Kirchera z XVII wieku, wnętrza ziemi znajdujące swoje ujście w liminalnej symbolice kopalni, jako miejsce przejścia z groźnych mroków na powierzchnię. Należałoby odwołać się do obasypanych pyłem górników i ich zwycięskiego pokonywania materii, dostarczającego ludzkości niezbędnego ciepła jako ikony siły twórczej¹. Ich węglowa czarność i brud pojawiałyby się jako oznaka fascynującej odmierności, ślady przeklętego spadku dziedziczonego przez pokolenie młodych twórców wyrastających w cieniu kopalń. To już zamknięty rozdział. Romantyczna mitologia regionu i jego tradycji odbija się dalekim echem już tylko w pędzie najmłodszej generacji twórców do zachłannej eksploracji, potrzebie drążenia i zgłębiania własnego otoczenia.

Na górniczym Śląsku, w miejscu, które ciągle kojarzy się głównie z zapylonym i zdewastowanym zapleczem węglowym dla całego kraju, folklorem i subkulturą familoka, w sztuce nastąpiło przesilenie, znaczące przesunięcie akcentów. Na pozycję muzealną przeszedł fenomen okultystycznej Grupy Janowskiej, zrzeszającej przy kopalni „Wieczorek” nieprofesjonalnych malarzy górników, łączącej motywy ujętego w baśniowej stylistyce pejzażu z ezoteryką i alchemią, czy poddasze przy ulicy Piastowskiej 1, gdzie mieściła się legendarna pracownia Andrzeja Urbanowicza, siedziba pierwszej polskiej gminy buddyjskiej i innych praktyk tajemnych. Sztuka nie stoi tu pod znakiem

1. M. Janion,
*Gorączka
romantyczna*,
Kraków 2000,
t. 1, s. 310—311.

◀ *Treehopper*,
olej na płótnie,
50×50 cm, 2014

realizmu magicznego. Nie ma bezpośrednich spadkobierców grupy ST-53 ani Arkat, skupionych na problemach formalnych plamy barwnej, kompozycji, ekspresji fakturalnej i abstrahowania od rzeczywistości figuratywnej. W przeciwieństwie do designu, na polu sztuki nie ujawnia się też fascynacja węglem, hałdami i pejzażem regionu. To, co domagające się przepracowania w sztuce, leży w najbliższym otoczeniu, czekając tylko na odkrycie i udokumentowanie.

Malownicze dymy, zgrzyty w ciemnościach, rytmiczne postukiwanie masyzyn, trzeszczenie belek pod naporem ścian węgla, które wchodzą w niebezpieczne wibracje. Po latach zmagania dziadków i ojców z ciężkim przemysłem, po ich obserwacjach złowrogich rys, pojawiających się na ścianach, to właśnie rzeczywistość na powierzchni pochłaniana jest ze szczególną zachłannością.

Młodzi artyści nadają przedmiotom i zjawiskom nową rangę, przez samo zwrócenie na nie uwagi. Trzymają się zasad realności, miksują zastane elementy. W ich pracach widoczne jest skupienie na najprostszych doznaniach. Przywiązanie do ograniczeń realności, mimo eksperymentowania z różnymi mediami, wyrasta z wykształcenia się specyficznej formy *pracowitej obserwacji*, w której tematy znajdują się w zasięgu ręki. Jak pisze Michał Gayer w komentarzu do serii prac związanych z rolą artysty, najważniejsza jest sama obecność, bycie na miejscu, zapisywanie na gorąco. „Gayer: Co robi Kowboj? Autor: Kowboj obserwuje. Głównie. I w ogóle bardzo dużo od niego zależy. Kowboj nie marnuje czasu, wie, że żeby przetrwać, musi sobie wynajdywać zajęcia. Kowboj ma różne zajęcia i to jest tak, że on pilnuje różnych rzeczy, a te jego zajęcia pilnują Kowboja, oni się tak trochę „trzymają na muszce” nawzajem. Ciąg zajęć nie może zostać przerwany. Kto wie, co się stanie, jak Kowboj czegoś nie dopilnuje? Kto wie, co się stanie z nim, Kowbojem? Więc tak na przykład: Kowboj stoi prosto i cierpliwie w żółtej trawie i białej mgle, albo dymnej i patrzy pod słońce, czy rzeka dobrze płynie, i czy gładko. Kowboj obserwuje też z wielkim poświęceniem czy hałda śniegu równo robi się czarna. Czasami Miejski Kowboj zmuszony jest ingerować, na przykład, gdy w marcu przybywa do parku, musi zebrać wszystkie lód. I takie tam, i trochę ewidencji. Gayer: A co to jest ta ewidencja? Autor: No... że liczy, jakieś rzeczy”.

Prywatne mapy rzeczywistości wylęgają się tu lawinowo. Stoją w kontrze do pokolenia HD i potrzeby hiperostrości. Wyrażają przekorną niechęć do obejmowania całości. Jednym, co warte skolekcjonowania i uchwycenia, jest jej tymczasowy fragment. Rzeczywistość daje się szczytać, przytrzymać na chwilę, ale nie pozwala w całości objąć i opisać. Jej nowi, zachłanni dokumentaliści zadawali się badaniem fragmentów mechanizmów, zbierają próbki. Ale czynią to w świadomie niekonsekwentny sposób. Kolekcjonują obrazy, ale obserwowane w dużym zbliżeniu, w skali mikro, jak preparaty na laboratoryjnym szkiełku. To skala 1:1000, gdzie obserwator wpływa on na to, co obserwuje. Przypatrywanie się z bardzo bliska powoduje rozmycia konturów,

zamglenia na krawędziach, łzawienie zmęczonego oka, drobne przesunięcia w formie tego, czemu się przygląda. Brak tu prób scalenia wyników badań, definicji, podsumowań, przedstawień wyników i diagnoz.

Zgodnie z posthumanistycznym myśleniem, nie ma tu wycucia czasu, świadomości dziejowej, podziału na pracę i odpoczynek, jest za to obsesja terażniejszości, bezradne obserwacje, prowadzone z dnia na dzień, obsesja aktualności. Po próbach opisu najnowszej polskiej sztuki na wystawach „Rzeczywiście młodzi są realistami”, „W samym centrum uwagi” i „Nowych dokumentalistach”, okazuje się, że na polu sztuki dogłębne badanie najbliższego otoczenia, zawężenie horyzontów poszukiwań, coraz bardziej się umacnia. Sentymentalne traktowanie własnych obserwacji i doświadczeń przybiera na sile. Staje się jeszcze bardziej autystyczne, drobiazgowo, skrajnie subiektywne, nie nosząc pozorów analitycznego rygoru. Jest kolonizowaniem rzeczywistości na własną rękę.

Na obrazach Maćka Nawrota, zapalonego wędkarza, który w wolnych chwilach maluje, owady urastają do rangi wielkich surrealistycznych pomników. Te skamieniałe konglomeraty spajają ostre krawędzie, miękkie gąbczaste fragmenty, przezroczyste błony, włochate odnóża i twarde pancerzyki.

Widać w nich wnikliwe sposoby obserwacji, wykształcone na wędkarskiej pasji. „Malarstwo pełni dla mnie funkcję głównie relaksacyjną. Na początku malowania towarzyszy mi wielka niewiadoma, przez to buduje się we mnie napięcie i wzmaga pełna koncentracja. W miarę upływu czasu, gdy wszystko na płótnie zaczyna się klarować i czuję się coraz bardziej pewny swoich wyborów, następuje moment rozluźnienia. Etap wykańczania szczegółów daje mi szczególną przyjemność ale jednak to początkowy proces malowania jest najbardziej uzależniający”, powie Nawrot w rozmowie z Bartkiem Buczkim. Na studiach malował obrazy inspirowane przynętami. Nauczył się sklejać ze sobą piórka, gumki, druciki tak, żeby imitowały owada. Potem postanowił je malować. Jego pierwsze zetknięcie ze zdjęciami owadów zgarbkowatych, spowodowało pytanie o realność tych stworzeń. Wychodząc od zdjęcia owada, rozwijał jego kształt w coraz bardziej abstrakcyjne amorficzne formy, pozwalając sobie na poszukiwania nowych ścieżek rozwoju dla wybranych przez siebie gatunków. Proces tworzenia przebiegał od przyglądania się, momentu zachwyty, do swobodnego powtórzenia zaobserwowanych mechanizmów.

Podobnie dzieje się w przypadku pozostałych artystów pokolenia lat 80. na Śląsku. Czy jest to zapach śpiącego ciała Justyny Gruszczyk, czy malownicze właściwości materii w pracach Michała Smandka, obserwacje brudnej od sadzy śnieżnej zasy Michała Gayera, geometryczna konstrukcja z tandetną okleiną w marmurek Szymona Szewczyka, czy wielka kula z pajęczyn Adama Laski, za każdym razem z podobną czułością, jak cierpliwi wędkarze śledzący drganie tafli wody, artyści przyglądają się otoczeniu. Wyodrębniają

2. L. Manovich, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006, s. 177.
3. P. Virillo, *Światło pośrednie (w:) Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, pod red. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 92.
4. G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, Warszawa 2007.
5. H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków 2007, s. 107.
6. M. Foucault, *Utopian body (w:) Sensorium. Embodied experience, technology and contemporary art*, red. C.A. Jones, London 2006.

i zapisują indywidualne doświadczenia. Próbują za pomocą różnych zabiegów, w kontrze do wirtualności, ocalić to, co realne w sensie fizycznym, materialnym. Poszukują wrażeń nieprzefiltrowanych przez media, z którymi stają jak w pojedynku, jeden na jednego, w walce wręcz. Chcą ochronić rzeczywistość i wyzerować doświadczenie, poszukując jego bazowej naturalności, pierwotności. Nie znajdując jej, próbują odtworzyć ją swoimi *domowymi* sposobami. Przecistawiając się reżimowi obrazów kreujących społeczeństwo konsumpcyjne zorganizowane na ciągłym przymusie dostarczania nowości, dążą do przywrócenia stanu zakorzenienia w rzeczywistości.

Zaproponowany przeze mnie podział na *antropologów zmysłów, badaczy o zmroku, podróżników, wizjonerów, botaników*, to tylko jeden ze sposobów wydobcia charakterystycznych cech porządkujących twórczość wybranych artystów. W jakimkolwiek układzie ich zestawimy, za każdym razem zobaczymy wyraźne dążenie do oczyszczenia percepcji, gorączkowe próby poszukiwania powrotu do tego, co potwierdzalne na własnej skórze. Wydaje się, że ich intuicje, dopiero za jakiś czas staną się przedmiotem naukowej refleksji. Tymczasem to oni, jak seismografy drgań współczesnej kultury, odkrywają szczególny rodzaj niezdiagnozowanej jak dotąd dolegliwości: powierzchowności doświadczenia, spowodowanej przez coraz bardziej nasilony kontakt z elektronicznymi mediami. Moszczą się w przeciągającej się żałobie po świecie materialnym, który z każdym dniem coraz bardziej oddala się i rozmywa. „Możemy się zastanawiać — pisze Lev Manovich — czy nasze społeczeństwo jest społeczeństwem spektaklu czy symulacji, natomiast bez wątpienia jest ono społeczeństwem ekranu”². Nie ma drugiego, tak ewidentnego znaku naszej kultury, który towarzyszyłby nam od narodzin aż po śmierć jak ekran³. Włoski politolog i medioznawca, Giovanni Sartori posuwa się do stwierdzenia, że współczesna kultura przekształciła *homo sapiens* w *homo videns*. Jego przestroga opiera się na zauważalnym rozplenieniu obrazu, które pociąga za sobą ryzyko utraty poczucia realności⁴. „Obrazy niejako odłączają spojrzenie od ciała i uprowadzają świadomość do wyobrazonego miejsca, do którego ciało nie może nam towarzyszyć”⁵. Ciało, które brzydkie, poci się i psuje, zostaje w rzeczywistości ekranu, zastąpione ciałem sztucznym, gładkim i doskonałym. Jak pisze Michael Foucault w „Utopian body”: „Utopia jest miejscem poza wszelkimi miejscami, ale jest miejscem w którym będę miał ciało bez ciała. Ciało, które będzie piękne przezroczyste, jasne, świecące, szybkie potężne w swojej się, nieskończone w swoim trwaniu. Uwolnione, niewidzialne, bezpieczne, wciąż przekształcane”⁶.

Rzeczywistość nie kojarzy się już z czymś napierającym, ważącym, zdaje się coraz lżejsza, coraz mniej natrętna, coraz mniej wiążąca. „Pod wpływem tego typu mechanizmów zaczynamy odnosić się do rzeczywistości — w mediach i poza mediami — tak jakbyśmy wszędzie mieli do czynienia jedynie z symulacją. Nie traktujemy rzeczywistości już całkowicie poważnie.

A zawieszając wiarę w realność, zaczynamy inaczej myśleć i działać. Nasze zachowania w coraz większym stopniu są symulacyjne i wymienne”⁷. *Dzikusy* nie odnajdują się w tej zdominowanej przez zmysł wzroku rzeczywistości odkształceń i dystansu. Jednocześnie ich opór i niezgoda na faktyczny stan rzeczy odbija się, nie w bezpośrednio formułowanym sprzeciwie, ale w podejmowanych na gorąco próbach opisu zasad i reguł nowego myślenia. Widzimy czułe obserwacje i próby opiekowania się materią w pracach Smandka, Gayera i Laski. Wyczuwamy potrzebę zarysowania dróg koegzystencji z zanikającą naturą u Szeibla, Boncel i Bażowskiej. Pojawia się pytanie o sens i wagę obrazu u Buczka i Kokosińskiego. Katalogowanie deficytów bliskości u Gruszczyk, Hajmana i Ritszela. Za każdym razem mamy do czynienia z drobnymi narracjami, pełnymi wyczuwalnych wahań. Nie są to heroiczne próby przepracowania obserwowanego stanu rzeczy. Raczej próby rozpoznania terenu, rekonesans wynikający z czysto poznawczych pobudek.

Bez względu na używane media, *dzikusy* z niezmiennym entuzjazmem dokumentują chwilowe skrzepnięcia zjawisk, na moment przed ich rozpuszczeniem i wymazaniem z pamięci. Jak skoncentrowani testerzy, próbują zdobyć wiedzę o nowej rzeczywistości. Zbierają ślady zadziarów, które zaczęły oko do intensywniejszego patrzenia. Właśnie ten udostępniony przez nich bezruch, umożliwia przyglądanie się badanym zjawiskom. Mikrozdarczenia rozrastają się i rozpulchniają przez same zwrócenie na nie uwagi. W symulowanej przez nich dziecięcej nudzie połączonej z rozgorączkowaną wyobraźnią, jest miejsce na szczególny rodzaj obserwacji, hiperczułość. Ich prace to podejmowane z melancholijną wytrwałością próby powrotu do nie zapośredniczonego doświadczenia, do stanu kiedy mleczne zęby jeszcze nie wypadły, a rzeczywistość wydawała się bardziej rozłożysta i groźna.

7. W. Welsch, *Estetyka poza estetyką*, Warszawa 2005, s. 126.



Instytucja Kultury

KATOWICE

Miasto Ogrodów

Kultura na najwyższym poziomie

www.miasto-ogrodow.eu