Tomasz Drewicz

GIVE ME SOME SUBSTANCE*

*daj mi jakąś/eś/iś...

...substancję
...istotę
...materię
...sedno
...sens
...treść
...BUDULEC

GIVE ME SOME SUBSTANCE

Tomasz Drewicz

GIVE ME SOME SUBSTANCE*

*daj mi jakąś/eś/iś...

...substancję
...istotę
...materię
...sedno
...sens
...treść
...BUDULEC

Copyright © by Tomasz Drewicz
Wydanie I, Tom I
Poznań 2016

Janowi...

Recenzja:
prof. Marcin Berdyszak

Publikacja dofinansowana przez
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Projekt okładki i opracowanie techniczne publikacji:
Tomasz Drewicz

Korekta tekstu:
Magdalena Bieńkowska

ISBN 978-83-65578-19-8

Wydawca:
Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Poznań 2016

SPIS TREŚCI

Od autora 9
Wprowadzenie 13

Część I

Performansy i inne zderzenia 19

Rozdział I
Zdarzenie/zderzenie - język performatyki a sztuka. 20
1.1 Zdarzenie/Zderzenie kulturowe. 21
1.2 Zdarzenie/Zderzenie organizacyjne. 22
1.3 Zdarzenie/Zderzenie technologiczne. 23

Rozdział II
Płynność i organizacja. 25
2.1 Wyzwanie inteligencji. Czym są materiały inteligentne? 26
2.2 Społeczeństwo - organizm, system, substancja inteligentna. 27

Rozdział III
Sprzężenie zwrotne 30

Część II

„Pętla” 35
„Zaraz wracam” 53

„Dystans krytyczny” 73
„Rozpowszechnianie treści patriotycznych” 81
„Tabula Rasa” 89
„Na sprzedaż” 97
„(+48)” 101

Zamiast zakończenia 109

Bibliografia 113
Summary 115

Nota biograficzna 119

Od Autora

Jako Polak urodzony w epoce wyżu demograficznego początku lat osiemdziesiątych, już u początku swego, w miarę świadomego życia, czułem się postawiony POMIĘDZY szeroko pojętą tradycją a tym „nowym". Uczucie to towarzyszyło mi właściwie zawsze i zapewne tak jak większości osób z mojego pokolenia, sprawiło sporo trudności w dochodzeniu do samoświadomości. Choć nie chciałbym tego zbytnio uwydatniać, to jednak uważam, że fakt wzrastania właśnie w Polsce, w realiach kraju postkomunistycznego, jest dość istotny, w szczególności dla mojego podejścia do sztuki. Zmiany ustrojowe, wolny rynek kapitałowy, komputeryzacja, rewolucja telekomunikacyjna aż po globalizację czy gender studies, stale wytwarzały wokół mnie niestabilny grunt; płynną masę, w jakiej trudno było się poruszać, a tym bardziej coś na niej oprzeć. Moje preferencje co do nauk ścisłych, przy jednoczesnym zafascynowaniu treściami humanistycznymi, dodatkowo komplikowały sprawę. Jednym słowem od zawsze byłem postawiony w sytuacji POMIĘDZY — tak, jakby od pierwszych dni mojego istnienia rozpoczęto proces permanentnego rozmywania granic i to we wszystkich pojawiających się aspektach.

Jeszcze do niedawna byłem tym stanem rzeczy bardzo zmęczony. To mnie wewnętrznie WYKAŃCZAŁO, zarówno w aspekcie mojej twórczości, jak i zwykłego codziennego funkcjonowania. KONIEC jest z resztą kolejnym terminem, jaki często spotykałem na swej drodze. Choć nie załapałem się na „koniec komunizmu", to zdecydowanie byłem dzieckiem jego upadku. Przeżyłem koniec tysiąclecia, koniec III RP, a za sprawą Francisa Fukuyamy również „Koniec Historii" oraz „Koniec człowieka". Urodziłem się zaledwie dwa lata przed obwieszczeniem „Końca (Śmierci) sztuki", który przecież już w 1984 roku wywróżyli tak Arthur C. Danto, jak i Hans Belting. Wtedy oczywiście jeszcze o tym nie wiedziałem.

Zapewne właśnie z tych powodów moje artystyczne produkcje są często oparte na zasadzie odbicia. Już w okresie studiów na poznańskiej akademii realizowane przeze mnie prace operowały na takim właśnie podejściu, choć wówczas było to zapewne efektem bardziej intuicji, niż świadomych decyzji. Byłem niezwykle zafascynowany teoriami dotyczącymi interaktywności. Wielokrotnie zapraszałem ludzi do współkreowania moich prac, czy to w procesie tworzenia, czy też recepcji. Poszukiwałem odpowiedzi na pytania dotyczące tożsamości jednostki, komunikacji, dystansu w relacjach międzyludzkich, zasięgu i trwałości poszczególnych strategii — kontaktu z INNYM. Pośrednim tego efektem stało się moje zainteresowanie sztuką performance.

Gdy dziś patrzę na ten jakże ważny okres mojej twórczości, widzę, że był on niezwykle chaotyczny. Choć niepozbawiony sensu i istotnych treści, był jednak dla

mnie trudny do zasymilowania, gdyż, podejmując próby przezwyciężenia własnej nieśmiałości, nie znajdowałem w tych przeżyciach dalszych twórczych motywacji, odczuwając je bardziej jako formę terapii. Zebrane doświadczenia uważam za to, za bezcenne dla moich bieżących zainteresowań. Myślę, że właśnie one, dały mi ostatecznie możliwość zrozumienia tego, jak działa, jak PERFORMUJE wszystko, co nas otacza.

W moich pracach zwracam więc uwagę na proces — wskazuję obszary, w których szeroko rozumiane ZACHOWANIE ma szansę uwypuklić swój jednostkowy sens, stając się przez to bardzo konkretne i uniwersalne zarazem. Posługuję się, z reguły, dość prostymi środkami. Zebrane i zorganizowane wobec konkretnego kontekstu potrafią działać wielopłaszczyznowo. Za przykład niech posłuży moja interwencja w przestrzeń poznańskiej palmiarni zatytułowana *Memorandum*. Para nart, pomalowana w biało-czerwone pasy, w nawiązaniu do słupów (obelisków) wytyczających granice państwa, została wbita w grunt w jednym z pawilonów szczelnie wypełnionym bujną, tropikalną roślinnością. Wiązania do narciarskich butów zastąpione zostały imitującymi je pułapkami na szczury.

Bezpośrednią inspiracją do stworzenia tej pracy była umowa podpisana na początku kwietnia 2013 roku pomiędzy rosyjskim Gazpromem a polskim EuRoPol Gazem. Tytułowe *memorandum*, czyli pismo dyplomatyczne niemające żadnych skutków prawnych, posłużyło wtedy na polskiej scenie za narzędzie służące wewnętrznym, politycznym rozgrywkom. Ta treść jest jednak przeze mnie tylko wskazana i choć oczywiście bardzo dla całości istotna, to jednak nie wyklucza możliwości równie głębokiego odczytania jej także w innych kontekstach, choćby w obszarze obecnego kryzysu migracyjnego. Podobna zasada, charakteryzuje większość moich prac. Te dla mnie najistotniejsze zostały opisane w niniejszej publikacji. Zachęcam zatem do lektury oraz poszukiwań innych sensów — tych najistotniejszych dla Państwa, zarówno w moich, jak i pozostałych napotkanych realizacjach artystycznych

Tomasz Drewicz
„Memorandum"
Palmiarnia Poznańska, Poznań 2013
instalacja site-specific
technika mieszana (narty, pułapki na szczury, farba w sprayu, żółty ser)

Wprowadzenie

Tytuł tej książki został zaczerpnięty z teledysku do utworu *Out of control* grupy The Chemical Brothers[1], w którym zwrot „Give me some substance", pojawiający się na samym końcu wideoklipu, został wypisany *sprayem* na ścianie przez anonimową, zamaskowaną uczestniczkę ulicznych zamieszek. W przywołanym tam kontekście odsyła on do konieczności odnalezienia siebie, prawdy, sensu istnienia oraz innych fundamentalnych wartości, których niedobór, lub wręcz brak, doprowadza do nasilenia się napięć i niepokojów społecznych we współczesnym, zglobalizowanym świecie. W dosłownym tłumaczeniu odnosi się on natomiast właśnie do analizy substancji, materii, do szeroko rozumianego BUDULCA i dlatego, w moim przekonaniu, idealnie oddaje zamysł powstania tej publikacji.

Żyjemy przecież w rzeczywistości zdominowanej przez nowe technologie, cyfryzację, wszechobecną ekonomię, czyli substancje, jakie w bezkompromisowy sposób zaburzają nasze poczucie jedności i ciągłości. „Tu i Teraz" zostało zmultiplikowane, rozmyte, rozszczepione i pozostaje okryte mgłą niepewności. Nasza jednostkowa i społeczna „substancja" coraz bardziej przypomina przysłowiową „szarą masę". Tę materię trzeba nam odkryć na nowo; zrozumieć jej nowy sens i specyfikę. Dlatego właśnie za cel moich artystycznych poszukiwań obrałem przeprowadzenie analizy pewnych bardzo szczególnych substancji. Używając ich, do celów artystycznych, w sposób, jaki uszanuje i wykorzysta ich specyfikę, chcę wykazać, jak wiele istnieje między nimi punktów stycznych; ukazać ogrom analogii oraz mnogość możliwych do przeprowadzenia interpretacji, jakie z tych związków wynikają. Cytując słowa Josepha Beuysa, interesuje mnie raczej: „MATERIAŁ i właśnie transformacja SUBSTANCJI […] niż tradycyjne estetyczne rozumienie piękna zjawisk. Jeżeli twórczość pozostaje w związku z transformacją, zmianą i rozwojem substancji, to może dotyczyć wszystkiego w świecie i przestaje być ograniczona jedynie do sztuki"[2].

Niniejsza książka to autorska propozycja zawierająca zbiór tekstów, które objaśniają moje podejście do procesu kreacji, sposobu analizowania problemu, wyboru tworzących realizację komponentów oraz do wykorzystywanych w twórczości substancji. Ukazuje ona jednocześnie tak mój stosunek do sztuki, jak i do sposobów jej interpretowania. Odnosić się w niej będę głównie do własnych realizacji artystycznych, z rzadka przywołując również prace innych artystów.

1 **The Chemical Brothers** – dwuosobowa angielska grupa muzyki elektronicznej tworzona przez Toma Rowlandsa oraz Eda Simonsa. Początkowo zespół nagrywał pod nazwą The Dust Brothers i współpracował przy tworzeniu muzyki elektronicznej między innymi z The Prodigy. The Chemical Brothers w późniejszym czasie nagrywali także z takimi twórcami muzyki elektronicznej jak Moby i Underworld. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

2 J. Beuys, *Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990, s. 36.

Trzon tego tekstu stanowi moja dysertacja doktorska, jakiej celem było zbadanie możliwości kształtowania form rzeźbiarskich za pomocą zewnętrznych czynników środowiskowych oraz próba analizy istoty tzw. „materiałów inteligentnych" (ang. *smart materials*), czyli substancji, jakie — reagując na zmianę tych czynników — zmieniają swoje właściwości fizyczne czy chemiczne poprzez korektę swojej wewnętrznej struktury. Punktem wyjścia do podjęcia tej problematyki jest bezpośrednia analogia do *epigenetyki*[3] — nauki badającej możliwości występowania mutacji genetycznych zainicjowanych przez silne oddziaływanie czynników zewnętrznych (również kulturowych), a także prawdopodobieństwa osiągnięcia przez człowieka umiejętności samokształtowania własnego genotypu.

Jedną z materii, na jakiej skupiam swoją uwagę, jest ciecz ferromagnetyczna (tzw. ferrofluid), będąca właściwie zawiesiną „o właściwościach możliwie zbliżonych do cieczy, która w odróżnieniu od typowych cieczy jest w warunkach pokojowych dobrym paramagnetykiem i ulega silnej polaryzacji magnetycznej w obecności zewnętrznych pól magnetycznych"[4]. Specyfika tej substancji posłużyła mi jako pretekst do rewizji idei samej inteligencji, zarówno tej indywidualnej, jak i zbiorowej.

Nie trudno przecież zauważyć, że tak Człowiek, jak i (w szerszej perspektywie) Społeczeństwo, również są systemami zdolnymi do planowej, wewnętrznej reorganizacji. Jest to stale aktualizowany system naczyń połączonych jaki, w sposób ciągły, reaguje na kreowane przez siebie wydarzenia. Nasza światowa gospodarka, odzwierciedlona poprzez rynki finansowe i wirtualny świat giełdy, jest tego najlepszym przykładem. Przyjmując taki punkt widzenia, można wszystkie te systemy potraktować podobnie jak inne substancje inteligentne i wykorzystać jako samokształtowalny materiał rzeźbiarski.

Kolejną substancją należącą do grupy materiałów inteligentnych, która znalazła się w kręgu moich zainteresowań, jest farba termochromowa, czyli taka, jaka ma zdolność do odwracalnej zmiany koloru, pod wpływem zmieniającej się temperatury. W wykorzystanym przeze mnie przypadku zastosowana farba nie zmienia jednak samej barwy, lecz po przekroczeniu ściśle określonego progu staje się przezroczysta, a następnie — analogicznie, gdy schładzając się, ponownie przekroczy zaprojektowaną wartość — wraca do pierwotnego stanu nieprzezroczystości.

Poza tymi dwiema bardzo specyficznymi substancjami, poddaję również analizie inne wykorzystywane przeze mnie wcześniej materie, takie jak: szkło, serek homogenizowany, telefonia komórkowa lub nawet kodeks karny. Były one nie tyle

3 **Epigenetyka** jest jedną ze współczesnych gałęzi nauk biologicznych, zajmuja się kwestią dziedziczności pozagenowej, która jest determinowana sekwencją jądrowego DNA

4 Za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org.

punktem wyjścia do realizacji konkretnych prac, co — w podobny, aczkolwiek nie tak zaawansowany, sposób — decydowały zarówno o pewnych określonych rozwiązaniach formalnych, jak również stanowiły fundament do konstruowania treści.

Aby rozpocząć analizę poszczególnych prac, w pierwszym rozdziale części pierwszej przybliżę podstawowe założenia Ogólnej Teorii Performansu, którą zaproponował Jon McKenzie w książce *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*[5]. Uważam bowiem, że właśnie spojrzenie performatywne jest dla poruszanych przeze mnie zagadnień najbardziej odpowiednie, dając nam możliwość analizy naszego płynnego stanu poprzez adekwatny do tegoż stanu język.

Następnie, w rozdziale drugim, odwołam się właśnie do tejże płynności, tak w kontekście substancji inteligentnych, jak i społeczeństwa oraz odniosę się do możliwych sposobów ich organizowania się. W tym celu przywołam podstawowe definicje i treści zapożyczone z Ogólnej Teorii Systemów. Jest to bowiem, w moim przekonaniu, niezbędne, aby zainicjować prezentowane przeze mnie w tej pracy podejście, traktujące społeczeństwo jako, odpowiednio, organizm, system i ostatecznie substancję inteligentną.

Bardzo istotny jest dla mnie fakt, iż specyfika materiałów inteligentnych daje możliwość obrazowego ukazania zasady sprzężenia zwrotnego[6]. To ona, będąc podstawą epigenetyki, występując również jako obszar zainteresowań wielu innych dziedzin nauki (takich jak na przykład: cybernetyka, elektronika, ekonomia, socjologia czy politologia), stanowi trzon mojego podejścia do twórczego rozwoju. Prezentacji tego zjawiska poświęcam rozdział trzeci.

W ten sposób, po niezbędnym wprowadzeniu teoretycznym, w części drugiej rozpocznę pogłębioną analizę wybranych, własnych realizacji artystycznych, przedstawiając (lub często rekonstruując) tak drogę dochodzenia do rozwiązań formalnych, jak i możliwe, odnalezione ścieżki interpretacyjne. Każda z tych prac jest swoistym zapytaniem o aktualny stan rzeczy; o możliwą do przeprowadzenia ZMIANĘ oraz o to, co jest POMIĘDZY.

5 J. McKenzie, *Performuj albo… Od dyscypliny do perfromansu*, Kraków 2011

6 **Sprzężenie zwrotne** (ang. feedback) – oddziaływanie sygnałów stanu końcowego (wyjściowego) procesu (systemu, układu), na jego sygnały referencyjne (wejściowe). Polega na otrzymywaniu przez układ informacji o łasnym działaniu (o wartości wyjściowej).

Część I

Performansy i inne zderzenia

Mniej więcej od początku lat sześćdziesiątych XX wieku obserwujemy wyjątkowo dynamiczny rozwój w dziedzinach nauk społecznych. Szczególnie amerykańscy socjologowie wprowadzają wtedy szereg teorii, terminów i definicji, które — wraz ze swobodnym sposobem opowiadania o nich — nie tyle dokonują przełomu w samej dyscyplinie, co zostają wprowadzone do szerszego obiegu. Takie osobowości jak Erving Hoffman, Richard Schechner czy Jon McKenzie poprzez umiejętne lawirowanie, pomiędzy działalnością badawczą a swobodnym, wręcz beletrystycznym sposobem wypowiedzi, bardzo skutecznie popularyzują jedno z głównych pojęć współczesnej myśli naukowej, a mianowicie „performans".

Termin ten obejmuje tak wiele możliwych dyskursów i praktyk; wykluczających się lub sprzecznych spojrzeń, że wprowadzenie jednolitej jego definicji wydaje się dziś niemożliwe[7]. Jest to niewątpliwie dowód na jego niebywałą chłonność oraz przydatność w analizowaniu szerokiego spektrum zjawisk, a przyczyną tego stanu rzeczy jest fakt, iż zwraca on uwagę na PROCES, na „zachowanie", „dzianie się"[8] (niezależnie od tego, czy poruszamy się w obszarze kultury, czy technologii), czyniąc zeń bardzo istotny paradygmat badawczy[9].

Mimo wspomnianych trudności, pokusa stworzenia możliwie pełnej i onkretnej teorii dotyczącej performansu jest oczywiście niezwykle silna. Jej najbardziej zaciekłym poszukiwaczem jest wspomniany wcześniej Jon McKenzie. W *Performuj albo…* formułuje on już konkretną bazę Ogólnej Teorii Performansu, dokonując w niej podziału na trzy główne jego rodzaje, a mianowicie performans kulturowy, organizacyjny i technologiczny. Na potrzeby tej książki posłużę się podobnym schematem, wprowadzając jednakże dodatkowe określenia: ZDARZENIE i ZDERZENIE. Wydaje mi się bowiem, że dla moich celów będzie to duże ułatwienie.

Pozostaje jednak pytanie, dlaczego uważam Ogólną Teorię Performansu za tak godną uwagi w kontekście sztuki współczesnej oraz własnej aktywności twórczej? Za odpowiedź niech posłużą dwa cytaty, w których również odnajdziemy

7 „Los modnych słów jest bardzo zbliżony: im więcej doświadczeń zyskuje dzięki nim przejrzyste wyjaśnienie, tym bardziej same stają się mętne i niejasne. W miarę jak rośnie liczba dogmatycznych prawd, wypartych i wyrugowanych przez modne słowa, one same coraz szybciej stają się zasadami, o których się nie dyskutuje. Aspekty ludzkiego postępowania, tworzące pierwotny zakres pojęcia, umykają z pola widzenia – staje się ono „niezbitym faktem", cechą „ otaczającego nas świata ujmowanego wprost", do którego nas odsyła, postulując własną nietykalność". – Z, Bauman *Globalizacja*, Warszawa 2000 s. 5.

8 *to perform* (ang.) znaczy działać, wykonywać – to tłumaczenie nie oddaje jednak istoty sprawy gdyż coś takiego jak performans nie istnieje dopóki, dopóty nie nadamy mu jakiegoś kontekstu. Zapewne bliższe naszym potrzebom jest wywodzące się z łaciny *perfourmer* co oznacza: spełnić coś, przeprowadzić odpowiednio, we właściwej formie, według oczekiwań.

9 „W teatrze ruch od rozrywki ku skuteczności objawił się poprzez przesunięcie centrum zainteresowania z dramatu na ciało aktora; w tańcu uwaga przeniosła się z formalnej choreografii na gesty życia codziennego; zarówno w tańcu jak i teatrze eksperymentalnym nastąpiło przejście z przestrzeni teatralnych w zastane. W dziedzinie sztuk plastycznych artyści i krytycy zwrócili się od dzieła ku procesowi twórczemu." – J. McKenzie, dz. cyt., s. 48

właśnie owo „zdarzenie". Pierwszy z fragmentów, jaki chciałbym przywołać, został zaczerpnięty z książki *Estetyka performatywności*, w której autorka, Erika Fischer-Lichte, pisze: „Jeśli bowiem nie istnieje już dzieło sztuki, egzystujące niezależnie od twórcy i odbiorcy, jeśli zamiast niego mamy do czynienia z WYDARZENIEM/ZDARZENIEM, w którym wszyscy — choć w rozmaitym stopniu i w rozmaitych funkcjach — biorą udział, a więc produkcja i recepcja ma miejsce w tej samej przestrzeni i w tym samym czasie, to wysoce problematyczne wydaje się dalsze operowanie takimi kategoriami, jakie proponują estetyki oddzielające od siebie produkcję, artefakt i recepcję. A przynajmniej należy zweryfikować, czy nadal mogą służyć jako użyteczne narzędzia analizy.[10].

Ten popularny pogląd, dotyczący kondycji współczesnej sztuki (jak również refleksji nad nią), z którym już raczej wszyscy się zgodzili, prowadzi nas do naturalnego wniosku, iż performatywne spojrzenie na obszar sztuki jest dla jej zgłębiania i analizy bardziej niż odpowiednie. Wracamy więc do McKenziego, który twierdzi: „Każdy paradygmat na swój sposób oddaje się nieustannemu pytaniu i powtarzaniu: »Co to jest performans?«, powstrzymując się zarazem od jakiejkolwiek wszechogarniającej definicji. To nieustanne pytanie bierze się po części z faktu, że w każdym z paradygmatów proces przekłada się na produkt, a strukturowanie ponad strukturę. We wszystkich jednak paradygmatach performans stanowi ruchomy cel, określa się go bowiem, jako DYNAMICZNE ZDARZENIE, a nie jako statyczny byt. Zdarzenia te — performance — są przy tym względnie odrębne, to znaczy na ogół bierze się je za niepołączone ze sobą"[11].

1. Zdarzenie/zderzenie – język performatyki a sztuka.

Jak więc widzimy, sporym problemem dla współczesnej krytyki i teorii sztuki, oraz przyczyną do rewizji dotychczasowych kategorii estetycznych, jest fakt przesunięcia głównego obszaru zainteresowań z PRODUKTU na PROCES[12]. Co zatem charakteryzuje współczesny świat sztuki (i nie tylko), to bez wątpienia płynność definicji, postaw i kontekstów podkreślających osobliwą wyjątkowość ich wszystkich, przy jednoczesnej równoważności ich doniosłości. Aby, w takim razie, przeanalizować jakikolwiek trwający w czasie proces, potrzebujemy spojrzeć nań z dystansu i z pewnego określonego punktu widzenia, a zatem powinniśmy dokonać próby myślowego zatrzymania go w danej chwili, spojrzenia jak na dokonane, jednorazowe ZDARZENIE oraz wybrać jego konkretny, określony

10 E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 22

11 J. McKenzie, *Performuj albo… Od dyscypliny do perfromansu,* Kraków 2011, s. 64

12 „Fakt, że można sobie wyobrazić, a w rzeczywistości i wytworzyć dzieła sztuki, które wyglądają identycznie jak zwykłe przedmioty i wcale nie roszczą sobie prawa do miana sztuki, implikuje, że nie można dzieł sztuki definiować przy pomocy jakichś określonych cech wizualnych, jakie mogą one posiadać." - A. C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji* , Kraków 2013, s. 44

aspekt. By głębiej przeanalizować któryś z nich, musimy najzwyczajniej dokonać wyboru. Możliwości jest nieskończenie wiele, gdyż, według McKenziego, wszystko wokół nas performuje.

Również MATERIA lub jakakolwiek SUBSTANCJA posiada swój performans (przede wszystkim technologiczny, choć można w nich przecież wyróżnić i rozpatrzyć również ich performans organizacyjny oraz kulturowy, powrócę do tych kwestii nieco później). Podobnie można by przecież spojrzeć również na fabularną TREŚĆ w materiale wideo. Dzięki takim założeniom, obieramy swobodne i stale otwarte podejście, jakie jest moim zdaniem niezbędne w procesie stawiania pytań wobec sztuki. Nie interesuje nas bowiem: „czy to jest sztuka?", „co to jest sztuka?" ale „jaka sztuka?", w kontekście dodatkowego pytania o to, „jakie ZDARZENIE?" przez nią wywołane najbardziej nas interesuje[13].

1.1. Zdarzenie/Zderzenie kulturowe

Jednym z głównych terminów ogniskujących uwagę w kontekście performansu jest liminalność, czyli stan przejściowy między dwiema innymi fazami. Zaczerpnięty z badań nad obyczajowością różnych kultur, w których członkowie tych społeczności, uczestnicy rytuału, są właśnie w stanie „pomiędzy"[14] — nie należą już do społeczności, której byli częścią, ale nie zostali jeszcze włączeni do innej grupy. Refleksja nad tym zagadnieniem obejmuje zarówno obrzędy plemienne, jak i polityczne wiece; zaangażowane społecznie happeningi oraz akcje protestacyjne, jak również zorientowane na dostarczanie rozrywki festyny, czy wielkie muzyczne festiwale.

Jak więc widzimy, w krąg bezpośredniego zainteresowania może zostać włączone jakiekolwiek ZDARZENIE z życia ludzi, niezależnie od jego rozmachu, skali czy zasięgu. Niemniej „performatycy określili performans kulturowy jako pewną operację na normach społecznych: jako zespół działań zdolnych podtrzymywać społeczne uzgodnienia albo też, alternatywnie, zmieniać ludzi i społeczeństwa"[15]. przyjmując, przede wszystkim, jako najbardziej istotną dla tego paradygmatu, kwestię jego skuteczności.

Stworzona w ramach wybranego, kulturowego ZDARZENIA definicja sytuacji cechuje się więc podjęciem refleksji nad samym społeczeństwem, nad jego

13 Analogicznie wobec tego nie stawiamy już przecież pytania: „co to jest performans?", gdyż przede wszystkim interesuje nas „który to performans?".

14 „Czym jest performans? Czym jest performatyka? Być może najbardziej zwięzła I precyzyjna odpowiedź na obydwa te pytania brzmi: "liminalnością". Paradoksalnie, nieustanne użycie tego pojęcia w naszej dziedzinie uczyniło z liminalności coś w rodzaju normy. To znaczy: przywykliśmy definiować skuteczność performansu i naszych własnych badań o ile nie wyłącznie, to niemalże wyłącznie w kategoriach liminalności – czyli pewnej kategorii działań, których przestrzenne, czasowe i symboliczne „pomiędzy" zawiesza społeczne normy, rzuca im wyzwanie, igra z nimi i może nawet je przemienia". – J. McKenzie, dz. cyt., s. 64

15 Ibidem, s. 39

kondycją. Uczestnicy takiego zdarzenia, mniej lub bardziej świadomie, stawiają sobie pytania o alternatywne wersje samych siebie; o możliwość dokonania zmian lub też pozostania przy stanie aktualnym, wykorzystując w tym celu urzeczywistnione, tradycyjne lub nowe formy symboliczne, służące potwierdzeniu lub negacji ważnych dla nich wartości, a ostatecznie — wzrostowi świadomości uczestniczących w widowisku aktorów.

Bardzo ważne jest więc odpowiednie postawienie pytania. To ono determinuje (w ramach wyzwania skuteczności performansu) skonstruowanie możliwych na nie odpowiedzi. Możemy to porównać do dialogicznej filozofii proponowanej przez Józefa Tischnera[16]. Jest to ZDARZENIE polegające na ZDERZENIU — jest ono zawieszone pomiędzy ROSZCZENIEM pytającego i ZOBOWIĄZANIEM zapytanego. Należy się zastanowić, o jakie postulaty w takim układzie powinniśmy się dziś upominać? W kontekście kulturowym najważniejsze wydaje się pytanie o WOLNOŚĆ, jednak jak twierdzi sam Tischner: „W dzisiejszym świecie nie wolność jest problemem. Wolność już jest. Pozostało pytanie: co z wolnością zrobić?"[17].

1.2. Zdarzenie/Zderzenie organizacyjne

W 1959 roku Erving Goffman, analizując (wtedy z punktu widzenia dramaturgii teatralnej) ludzkie życie indywidualne i społeczne, rozróżnia realizowane przez nas wszystkich „występy" jednostkowe i zespołowe. Pisząc o teatrze życia codziennego, kładzie duży nacisk na uwarunkowania, jakimi rządzi się przedstawienie zespołowe, szczególnie ze względu na cele każdego z członków grupy w konfrontacji z nałożonym nań celem ogółu i kompromisy, lub lepiej — sojusze, jakie zespół zawiera ku jak najefektywniejszymu jego osiągnięciu. Jak nietrudno zauważyć, to właśnie owa WYDAJNOŚĆ jest tym aspektem, który najczęściej charakteryzuje performans organizacyjny czy też ZDARZENIE zachodzące pomiędzy różnymi grupami ludzi zorientowanych na wytwarzanie (z reguły dóbr materialnych).

Właśnie wtedy, czyli zaraz po zakończeniu drugiej wojny światowej, rozpoczęła się ekspansja myśli dotyczącej performansu na inne sfery życia społecznego, między innymi na modele dotyczące organizacji pracy. Można było wówczas zaobserwować niezwykle szybki rozkwit tzw. zarządzania

16 "Pytanie nie jest ani zawieszonym głosem, ani błyskiem oczu, ani wyrazem twarzy. Pytanie jest roszczeniem. Ten, kto pyta, rości sobie prawo do odpowiedzi. Pierwszą odpowiedzią na pytanie jest świadomość, że trzeba odpowiedzieć." – J. Tischner, *Świadomość drugiego, w W stronę innego. Obserwacje i interwencje*, Katowice 2006, s. 13

17 Za: http://www.aforyzmy.com.pl/wolnosc-i-niewola/ w-dzisiejszym-swiecie-nie-wolnosc-jest-problemem-wolnosc-juz-jest-pozostalo-pytanie-co-zrobic-z-wolnoscia

performatywnego[18], które jako opozycyjne wobec maszynowego podejścia do pracownika, zostało zaimplementowane wpierw w Stanach Zjednoczonych i błyskawicznie rozpowszechnione na całej planecie.

Oczywiście globalny wymiar model ten przybiera głównie ze względu na zmianę roli pracownika w firmach, które były już na kolejnym poziomie „uprzemysłowienia" i jedynie tam ma swoje zastosowanie w kontekście wydajności. Przeniesienie produkcji na tereny, krajów Trzeciego Świata jedynie wygnało uprzedmiotowienie pracujących przy liniach produkcyjnych w inne miejsce. ZDERZENIE tych dwóch skrajnych światów, wydaje się być dziś jednym z głównych czynników tworzących napięcia pomiędzy krajami wysoko i nisko uprzemysłowionymi – zarówno w wymiarze ekonomii, gospodarki jak i życia społecznego.

1.3. Zdarzenie/Zderzenie technologiczne

Większość badaczy, jeśli już nawet zgadza się co do performatywnych postaw i spostrzeżeń dotyczących sfery kulturowej i organizacyjnej, jest w momencie rozpoczęcia dyskusji na temat performansu technologicznego niezwykle do niego zdystansowana i niepewna. Przede wszystkim wobec kwestii, czy technologia i jej wytwór, poza własnym, wewnętrznym uwarunkowaniem wobec jakkolwiek rozumianej rzeczywistości, powinna być rozpatrywana jako jednocześnie zależna od tych dwóch pierwszych paradygmatów badawczych.

Wydaje się oczywiste, że technologiczny performans, zanim zostanie wyprodukowany, musi przecież zostać „zsocjalizowany", trudno jednak jednoznacznie określić, czy ten fakt jest dla niego istotny już po wytworzeniu. Owo ZDERZENIE — ten wewnętrzny paradoks — jest tym, co niewątpliwie każe wątpić w możliwość skutecznej analizy ZDARZEŃ generowanych przez performans technologiczny. Szczególnie, iż to właśnie ta SKUTECZNOŚĆ jest wyzwaniem, które według badaczy najbardziej go wyróżnia. Z całą pewnością możemy natomiast stwierdzić, że: „użycie »performansu« do marketingu wszystkiego, od dywanów i komputerów, po mopy i układy zasilania, wskazuje na jedno: otóż zarówno dla specjalistów, jak i dla laików wszelkie technologie performują"[19].

Aby rozbić ten poznawczy mur, musimy założyć, że akurat w tym konkretnym obszarze uzgodnienie stanowiska co do ogólnego sposobu działania jakiejś

18 W latach 60. zadania oceny pracowniczej rozszerzyły się, obejmując kwestie rozwoju jednostki, planowania organizacyjnego i poprawy jakości życia w pracy. Kierownictwo używało teraz ocen, próbując podnieść produktywność zatrudnionych, ich wydajność, sprawność i satysfakcję. Poprzez odpowiednie instrukcje i wymianę informacji pomiędzy oceniającym a ocenianym oceny pracownicze dawały podstawę rozwoju umiejętności zawodowych pracowników, planowania zarówno ich karier, jak i systemów motywacji". – E. Eichel, H. Bender, *Performance Appraisal: A study of Current Techniques*, New York 1984, za . J. McKenzie, dz. cyt. s. 71.

19 J. McKenzie, dz. cyt. s. 136.

technologii nie jest możliwe. Podobnie jak performans komputera nie zawsze jest taki sam i zależy nie tyle od jego mocy obliczeniowej, co od optymalizacji jego parametrów na potrzeby określonej aplikacji. Wszystko zatem sprowadza się do konieczności określenia wstępnej definicji sytuacji, w której znalazła się technologia, i wobec której ją rozpatrujemy, czyli do zadania odpowiednio skonstruowanego pytania. Nie interesuje nas bowiem, jaką możliwość performansu ma, używana przez nas w warunkach domowych, uszczelka, lecz wymogom jakiego ZDARZENIA ma swoim performansem sprostać.

Płynność i organizacja

Budowa wszystkich organizmów żywych, a przynajmniej tych, z którymi zdążyliśmy się już w jakimś stopniu zapoznać, oparta jest o wodę[20]. Konieczność wymiany informacji z otoczeniem, jak również ich magazynowania i transformacji, zarówno na poziomie molekularnym, jak i w większej skali (chociażby dostarczania codziennej porcji pożywienia) jest od zarania dziejów tematem analiz i badań. Jako ludzie związane z tym problemy rozwiązujemy właśnie za pomocą wody. Czy to na płaszczyźnie naszej budowy biologicznej, czy też struktur społecznych — służy nam ona jako neutralny nośnik danych oraz jako środowisko, w jakim rozpoczyna się organizacja wszelkich procesów ich wymiany. Jej technologiczny performans to najszersze spektrum możliwych do zaistnienia ZDARZEŃ. Nasza egzystencja od zawsze była płynna, lecz wydaje się, iż dopiero ponowoczesność pozwoliła nam ten fakt zrozumieć.

Tematykę płynności w bardzo ciekawy sposób problematyzuje Zbigniew Oksiuta, który w katalogu do wystawy *Hodowle przestrzeni* pisze: „Płyny są synonimem DYNAMIKI. To formowalny stan materii. Tylko w takim stanie możliwe są procesy samoorganizacji i tylko w tym stanie jest możliwe życie takie, jakie znamy. […] Ciecze posiadają kształt, który jednak jest w ciągłym ruchu. […] Tylko w medium ciekłym istnieje potencjał zmian i tylko w tym medium te zmiany są możliwe. […] To, co płynie powoli i jest relatywnie trwałe, prawie stacjonarne, działa jako forma, to, co płynie szybko, działa jako funkcja zachowania tej formy"[21].

Z punktu widzenia biologii wszelkie formy życia to dynamiczne układy, zorganizowane systemy, w jakich procesy zachodzą automatycznie, a ich najpowszechniejszym celem jest zachowanie równowagi. Należy jednak pamiętać o tym, iż homeostaza jako stan niezmienności pewnych parametrów nie oznacza całkowitego bezruchu, a wręcz przeciwnie. Dopiero dobrze zorganizowana DYNAMIKA wewnątrz układu może doprowadzić do jego względnej stabilności. Poza tym jej osiągnięcie jest możliwe jedynie w systemach posiadających zupełną WOLNOŚĆ i niezależność.

RUCH i DYNAMIKA są więc warunkiem koniecznym dla osiągnięcia zarówno względnej stagnacji, jak i możliwej ewolucji. Postęp i rozwój, tak jak i oczywiście regres, następują poprzez zmianę warunków wewnętrznych lub zewnętrznych danego systemu i potrzebę dostosowania się jej składowych do nowo zdefiniowanej sytuacji. ZDERZENIE z jakimkolwiek nowym czynnikiem wprowadzającym zakłócenie w układzie jest powodem zaistnienia ZDARZENIA w performansie, jaki w nim istniał, i w konsekwencji jego zmiany. Ta zasada

20 „Woda jest macierzą uniwersalną, w której przebywają wszystkie możliwości i rozwijają się wszystkie zarodki." M. Eliade, *Traktat o historii religii,* Warszawa 1966

21 Z. Oksiuta, *Formy, procesy, konsekwencje*, Białystok 2007 str. 12

dotyczy zarówno materii żywej, jak i nieożywionej. To, co wyróżnia organizmy żywe, to umiejętność planowej, przemyślanej lub intuicyjnej zmiany w sposobie organizowania się, co daje możliwość adaptacji i wykorzystania warunków do wykreowania własnej definicji sytuacji (w przeciwieństwie do bezwolnego podporządkowania się nowym regułom). Pytanie o to, czy ta okoliczność daje nam faktyczną wolność, czy jedynie jej pozór, pozostawię w tym momencie bez odpowiedzi.

2.1. Wyzwanie inteligencji. Czym są materiały inteligentne?

Podczas jednej z konferencji TED[22], współpracująca z fundacją Sapling, Catarina Mota, będąca również współzałożycielką portalu openMaterials.org, rozpoczęła swoją prezentację na temat materiałów inteligentnych od takiej oto dygresji: „Był czas, kiedy wiedzieliśmy, jak działają przedmioty i jak są wytwarzane, dzięki czemu mogliśmy sami je budować i naprawiać lub przynajmniej dokonywać świadomych zakupów, popartych stosowną wiedzą. […]Oczywiście w przeważającej części nadal wiemy z czego są wykonane tradycyjne materiały takie jak papier i tkaniny oraz, jak są one produkowane. Dziś mamy jednak te futurystyczne kompozyty – tworzywa sztuczne, które zmieniają kształt; farby, które przewodzą prąd elektryczny; barwniki, które zmieniają kolor i podświetlają się”[23].

Istotnie rozwój technologii materiałowych w ostatnich kilku dekadach jest naprawdę imponujący. Przewodzący prąd atrament; szyba, która zmienia się z przejrzystej w matową za naciśnięciem guzika; galaretka, która tworzy muzykę to tylko niektóre z powstałych dzięki tej rewolucji produktów. Materiały inteligentne wtargnęły w nasze życie, totalnie je przewartościowując, choć ich tytułowa inteligencja jest czasami jedynie pewnym marketingowym chwytem. (Dzięki temu możemy zakupić na przykład „inteligentne telewizory” – SMART TV). Najczęściej mówi się, iż są to substancje, zdolne do ZMIANY swoich własności w kontrolowany sposób w reakcji na bodziec otoczenia. Jeżeli porównamy tę treść z definicją samej inteligencji zauważymy, że wypełnia ona jedynie część z koniecznych warunków[24]. Jest to więc raczej kwestia umowna; terminologiczne uproszczenie określające zbiór preparatów o tak, a nie inaczej wyszczególnionych właściwościach, z których najważniejsza jest ich zdolność i gotowość do ZMIANY. Powszechnie rozróżnia

22 **TED** (Technology, Entertainment and Design) – konferencja naukowa organizowana przez amerykańską fundację non-profit Sapling Foundation. Jej celem jest popularyzacja – jak głosi motto – „idei wartych rozpowszechniania”. Obecnym kuratorem jest Brytyjczyk, Chris Anderson, były dziennikarz komputerowy i wydawca. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

23 Za: https://www.ted.com/talks/catarina_mota_play_with_smart_materials

24 **Inteligencja** (od łac. *intelligentia* - zdolność pojmowania, rozum) – zdolność do postrzegania, analizy i adaptacji do zmian otoczenia. Zdolność rozumienia, uczenia się oraz wykorzystywania posiadanej wiedzy i umiejętności w sytuacjach nowych. Cecha umysłu warunkująca sprawność czynności poznawczych, takich jak myślenie, reagowanie, rozwiązywanie problemów.

się siedem głównych grup materiałów inteligentnych, a mianowicie: zmieniające kolor, zmieniające kształt/wielkość, zmieniające temperaturę, emitujące światło, samoorganizujące i samonaprawiające się oraz ciecze o zmiennej lepkości. Mogą one występować samodzielnie albo stanowić komponent „struktury" konstrukcyjnej lub funkcjonalnej.

Trudno byłoby przeoczyć ich ogromny wpływ na nasz współczesny świat, a z łatwością możemy sobie wyobrazić możliwe w przyszłości rozwiązania technologiczne czy urządzenia wykorzystujące ich potencjał. Warto jednak pochylić się nad tą kwestią, opanowując zbędną egzaltację i nieco stłumić powszechny entuzjazm. Zgadzam się bowiem ze zdaniem cytowanej wcześniej Cateriny Moty, która zwraca nam uwagę na niebezpieczeństwo płynące z naszej w tym temacie niewiedzy. Przyznaje ona również, że, na szczęście, równowaga sił ma szansę zostać zachowana i w dalszej części swojego krótkiego wykładu mówi: „Teraz społeczeństwo »wytwórcze« i model otwartego dostępu do źródła dostarczają nam na powrót wiedzy o tym, jak działają różne rzeczy i z zego są wykonane. Wierzę, że musimy je przenieść na następny poziom i skupić się na elementach, z których się składają"[25].

2.2. Społeczeństwo - organizm, system, substancja inteligentna

Mija już prawie 150 lat od momentu, kiedy to angielski filozof i socjolog Herbert Spencer wprowadził w obszar nauk społecznych pojęcie organicyzmu[26]. Termin ten i towarzysząca mu koncepcja ewolucji społecznej, choć bardzo popularne w czasach Spencera, zostały stopniowo zapomniane. Zdaniem filozofa ewolucja przebiega na wszystkich poziomach rzeczywistości: nieorganicznym, organicznym i nadorganicznym (społeczeństwo), przy czym zakładał on, że zjawisk jednego poziomu nie da się zredukować do poziomu niższego, chociaż prawa w każdym z wymienionych rodzajów ewolucji są takie same[27].

Kontynuatorem jego myśli był między innymi Niklas Luhmann, który rozwinął TEORIĘ SYSTEMÓW SPOŁECZNYCH, formułując w stosunku do tych systemów pojęcie autopoiesis, czyli samokształtowania się. W jednostce autopojetycznej „być" i „tworzyć" są nierozłączne, i to stanowi o specyficznym rodzaju tej organizacji[28]. Dodatkowo Luhmann wprowadził szereg teorii

25 Ibidem

26 **Organicyzm** – pogląd filozoficzny zakładający, iż społeczeństwo funkcjonuje i rozwija się jak żywy organizm, a instytucje społeczne są ze sobą powiązane tak, jak części organizmu (od ich wzajemnej współpracy zależy sprawne funkcjonowanie społeczeństwa). Może być stosowany jako analogia, czyli do objaśniania rzeczywistości mniej znanej przez bardziej znaną, ale może też opierać się na faktycznej homologii czy uchwytywaniu izomorfizmu, faktycznej tożsamości procesów przy odmiennych elementach. W tym drugim ujęciu organicyzm stanowi pierwsze sformułowanie teorii systemów. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

27 Za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org

28 Z. Oksiuta, dz. cyt., s. 8

dotyczących międzysystemowej komunikacji w obszarze społecznym[29]. Wedle jego założeń, proces ten, musi rozpocząć się od zdefiniowania tego, co do systemu należy, a co nie. Co bardzo istotne, ta decyzja podejmowana jest przez obserwatora, którym jest sam system. Można by więc powiedzieć, że jakikolwiek możliwy rozwój społeczeństwa rozpoczyna się od zdefiniowania sytuacji, w jakiej się znalazło, biorąc pod uwagę ZDARZENIE generowane przez jeden z jego performansów.

Zatem tylko wzrost świadomości działania tych mechanizmów, ich stałe redefiniowanie w zależności od konkretnej konfiguracji układu, może zdjąć z nas, wspomniany wcześniej, pozór wolności. Musimy wiedzieć, jak działa nasza społeczna substancja, jaka jest jej DYNAMIKA; jaki jest jej potencjał w określonych, możliwie jak najszerzej, warunkach. Musimy rozpoznać nasz własny performans. Ta wiedza jest kryterium koniecznym ku temu, aby móc świadomie, twórczo kształtować naszą społeczną przestrzeń, i mieć poczucie wolności. Jest to więc ostatecznie aktywność o charakterze rzeźbiarskim, gdyż za cel swych badań obiera relacje przestrzenne (głównie społeczne, ale również inne) i polega na kreatywnym formowaniu tej przestrzeni.

Nie ma lepszego przykładu ujęcia tych kwestii w działaniach artystycznych, niż teoria rzeźby Josepha Beuysa. Jak sam pisze: „Wszystkie rzeczy nazywam rzeźbą. Jest to rozszerzone pojmowanie i definiowanie rzeźby. W pewnym sensie jest to rzeźba niewidzialna. Nazywam ją rzeźbą społeczną, ponieważ ten charakter rzeźby odnosi się do egzystencji każdego człowieka oraz do wszelkich problemów występujących w społeczeństwie. Jest to zatem antropologiczne pojmowanie sztuki i stanowi fundament przyszłego społeczeństwa alternatywnego. […] jedynie idea twórczości, która w rzeczywistości jest jedyną w jasny sposób ugruntowaną ideą wolności ludzi wraz z samookreśleniem wieść może ku odmiennej strukturze demokratycznej oraz ku odmiennej strukturze ekonomicznej, ku odmiennemu określeniu pieniądza oraz odmiennemu przepływowi gospodarczemu. Jest to szersze pojmowanie mego rozumienia rzeźby, które powiązane jest z całym organizmem społecznym[30]".

Z całą pewnością właśnie owo nowe, poszerzone podejście, tak do istoty rzeźby, jak i funkcji sztuki, jakie prezentował Beuys, mógłbym wskazać jako fundament dla mojej twórczości i własnych poszukiwań. Proces rzeźbienia utożsamiał on bowiem właśnie z ruchem — z DYNAMIKĄ. Jego: „teoria rzeźby oparta jest na przechodzeniu od chaotycznego materiału do uporządkowanej

29 Zgodnie z nim systemy nie są jakimiś substancjalnymi bytami, obiektami w rzeczywistości, które można poznawać z perspektywy niezaangażowanego podmiotu, i które istnieją niezależnie od niego. Stanowią one konstrukcję dokonaną przez obserwatora, nie zaś przedmiot jego poznania. Dlatego też, mimo iż nie potrzeba wypowiadać się o nich ontologicznie, mogą one jawić się obserwatorowi jako obiektywnie istniejące. Nie są one jednak artefaktami. Przez „system" bowiem rozumie Luhmann procesualny i dynamiczny „efekt wytwarzania różnic", co zastąpiło w teorii systemów klasyczną różnicę między całością i częścią. [za: www.graniczne.amu.edu.pl]

30 J. Beuys, dz.cyt., s.74.

formy poprzez proces rzeźbienia."[31] i rozumie on poprzez tę aktywność zdobywanie wszelkiego doświadczenia, które wiedzie do „zrozumienia", niezależnie, czy jest ona bezpośrednio związana ze światem sztuki.

W kontekście tej rozprawy uważam za niezbędne przywołanie szczególnie jednej z jego prac, a mianowicie *Pompy miodowej*, w której jednym z nośników treści jest właśnie miód — efekt pracy pszczelich społeczności. Projekt zrealizowany na Documenta 6 w Kassel w roku 1977, funkcjonował tam jako instalacja zbudowana z plastikowych rurek, okalająca niczym krwiobieg miejsce, w którym przez 100 dni trwania wystawy, odbywały się dyskusje, seminaria i wykłady (jako program założonego przez Beuysa Wolnego Uniwersytetu Międzynarodowego). Dzięki pracy silników i pomp, wypełniający rurki miód był w ciągłym ruchu, płynąc niczym krew w żyłach organizmu. Jednak dla Beuysa: „cała rzecz jest kompletna jedynie z ludźmi w przestrzeni, wokół której biegną arterie i gdzie można odnaleźć głowę pszczoły w formie zwiniętych w pętle rurek wraz z dwoma metalowymi czułkami"[32]. Po zamknięciu Documenta oraz zakończeniu prac uniwersytetu pompa została zdemontowana i pojawiła się w muzeum już jedynie w formie statycznej. Cyrkulacja ciepła w środowisku przesiąkniętym wiedzą — to był jej sens. Później pozostaje już tylko wspomnienie.

Miód jako materiał był z resztą wykorzystywany przez Beuysa jeszcze wiele razy, a ukazanie specyfiki pszczelich kolonii i analogia do organicyzmu służyły mu za przykład funkcjonowania idealnego społeczeństwa, żyjącego w ładzie i harmonii z substancją obecną, tak wewnątrz, jak i na zewnątrz systemu. „Przepływ substancji czerpanych z otoczenia, roślin, minerałów oraz słońca, stanowił istotę kultu pszczół. Występuje tu aluzja do socjalizmu […] Całość tworzy jedność, która musi doskonale funkcjonować, lecz w ludzki, gorący sposób, zgodnie z pryncypiami współpracy i braterstwa."[33]

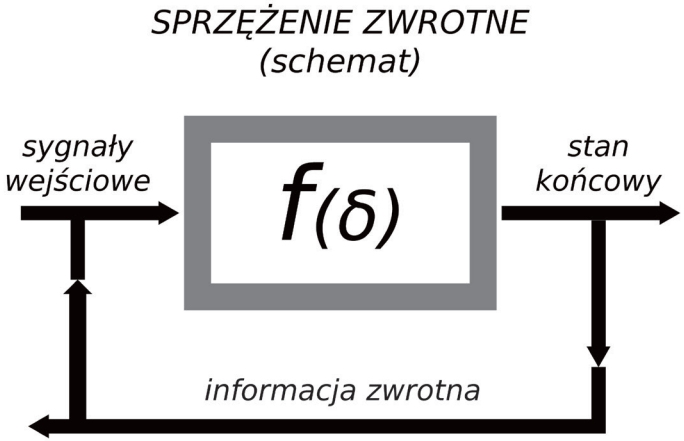
31 Ibidem, s. 32.

32 Ibidem, s. 70.

33 Ibidem, s. 30.

Sprzężenie zwrotne

Najważniejszy atut multidyscyplinarnego podejścia do jakiejkolwiek aktywności, tak badawczej, jak i twórczej czy projektowej, polega oczywiście głównie na tym, iż dostarcza nam wiele możliwości do wprowadzania analogii i porównań, wyjaśniających teorie z obszaru jednej dziedziny, do wniosków wyciągniętych z analizy zjawisk przynależnych do innej. Nie inaczej jest w tym przypadku. Choć zarówno Teoria Systemów, jak i Ogólna Teoria Performansu zostały pierwotnie zbudowane na gruncie nauk biologicznych i społecznych, to najbardziej obrazowe i klarowne wytłumaczenie głównego ich aspektu, jakim jest sprzężenie zwrotne, dostarczyła inżynieria elektryczna. Zgodnie z tym sprzężenie zwrotne (ang. feedback) jest to oddziaływanie sygnałów stanu końcowego (wyjściowego) procesu (systemu, układu), na jego sygnały referencyjne (wejściowe). Polega na otrzymywaniu przez układ informacji o własnym działaniu (o wartości wyjściowej).[34].



Model ten jest, nie od dziś, w głównym obszarze zainteresowania wielu dyscyplin, a jego zbadanie i wykorzystanie, akurat dla paradygmatu performatywnego, stanowi wręcz cel najważniejszy. Nie jest przecież naszym dążeniem jedynie rozpoznanie reguł rządzących poszczególnym zjawiskiem, fenomenem czy ZDARZENIEM. Celem ostatecznym jest wszakże wykorzystanie tej wiedzy w celu wprowadzenia usprawnień i poprawę funkcjonowania danego systemu czy układu (choć sama reguła sprzężenia zwrotnego, nie musi oczywiście dawać jedynie efektów pozytywnych). Zebranie danych i poddanie ich sprzężeniu

34 za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org.

zwrotnemu stanowi sedno wszelkiej skutecznej działalności. Poprawa organizacji poprzez procesy uczestnictwa zakłada potrzebę zbierania danych o tym, jak organizacja obecnie funkcjonuje i przekazywania ludziom tych danych w jakiejś formie, tak aby mogli nad nimi pracować i ostatecznie użyć informacji do rozwiązywania problemów[35].

Klasycznym przykładem zastosowania tego fenomenu w praktyce zachowań społecznych jest metoda cykli RSVP (Resources, Scale, Valuation, Performance — Zasoby, Schematy, Ewaluacja, Performans) która, jako model dla twórczego rozwiązywania problemów, została rozwinięta i wdrożona w wiele stycznych do niej obszarów — od metod skutecznego uczenia się, przez budowanie strategii marketingowych, do projektowania systemów komputerowych. Co w niej najbardziej istotne, to fakt, iż opiera się właśnie na cykliczności — nie ma początku ani końca. Skupia się na tym jak „ustalić to, co ma się zdarzyć, program i cele działania, ich ważność i to, jak je osiągnąć. Cykl umożliwia zmianę i ponowną ocenę zadań w czasie procesu, i w miarę wydarzeń, bez szkody dla procesu ani bez powstrzymywania go. W ten sposób proces i jego cele łączą się ze sobą, i przeplatają się, a to co wydarza się w sytuacji grupy, podlega wpływowi tego, jak się to wydarza"[36].

Każdy OBSERWATOR, chcący włączyć się do ZESPOŁU, może to uczynić w jakimkolwiek momencie cyklu, co oczywiście zmienia zarówno obserwowany SYSTEM, jak i rolę samego obserwatora, czyniąc z niego UCZESTNIKA / AKTORA. Biorąc czynny udział w pracach zespołu, może on również w każdym momencie uciec z powrotem do roli widza (ponownie wpływając na dany układ). Widzimy zatem, że wyjątkowość sprzężenia zwrotnego w ujęciu performatywnym jest szalenie interesująca, gdyż to w nim właśnie, ZDARZENIE ze ZDERZENIEM, zbliżają się do siebie symulując wręcz swoje spotkanie bądź przecięcie.

Pamiętać jednak należy, iż jest to tylko iluzja a do spotkania między nimi nigdy nie dochodzi, gdyż nie jest to przecież sytuacja dwuwymiarowa. Jak już bowiem wspomniałem UCZESTNIK w momencie, w którym zmienia się w OBSERWATORA (i odwrotnie), staje się, w tym samym czasie, aktorem w innym przedstawieniu; jest uczestnikiem innego performansu. Dlatego, przy graficznym przestawianiu zasad pętli sprzężenia zwrotnego, najczęściej używana, jest wstęga Möbiusa[37].

35 D.A. Nadler, *Feedback and Organization Development: Using Data-Based Methods*, Reading 1977, s. 173, za: J. McKenzie, dz. cyt., s. 99.

36 L. Halprin, J. Burns, Taking Part. A workshop approach to collective creativity, Cambridge 1974, s. 27-29, za: R. Schechner, *Perfomatyka. Wstęp*, Wrocław 2006, s. 268.

37 „Sprzężenie zwrotne jest szczególnym performansem, który może wpłynąć na kierunek ogólnego performansu. Pętlę sprzężeń można zatem rozpatrywać jako mise en abîme: część reprezentującą całość i przez to ustawiającą cały proces performansu – czy to jednostkowego, czy organizacyjnego – w nieskończonym ciągu zawierających się w sobie obrazów. Performans o performansie: sprzężenie zwrotne jest samoodnoszącym się metamodelem". – J. McKenzie, dz. cyt., s. 114.

Część II

Pętla

W 1979 roku brytyjski chemik James Lovelock publikuje książkę *Gaia. A New Look At Life on Earth*, w której stawia tezę, iż Ziemia jest zunifikowanym, żywym organizmem. Jako składowe owego Życia wyróżnia przyrodę, klimat oraz wszystkie istoty, a pomiędzy nimi ludzi i tworzone przez nich społeczeństwa. W jego wizji wszystkie te elementy współtworzą zorganizowany system podlegający samoregulacji, a każda ze składowych systemu sama dla siebie jest systemem. Dziesięć lat później, nawiązując do treści tej książki, Roy Ascott[38] zaprezentował na festiwalu Ars Electronica, swój projekt zatytułowany *Aspects of Gaia*. Była to wieloelementowa instalacja wypełniająca, w różnych aspektach, przestrzeń galerii przeróżnymi interfejsami. Uczestnicy/interaktorzy, „podłączeni" do tej sytuacji (również dzięki sieci Internetu), mogli, będąc fizycznie w jakimkolwiek miejscu na świecie, wpływać w czasie rzeczywistym na przekształcenia tekstów i obrazów wyświetlanych w galerii. Była to realizacja, która chyba najlepiej i najpełniej, jak do tej pory, oddała zjawisko tzw. doświadczenia telematycznego[39].

Taki złożony, telematyczny system został przecież stworzony już dawno, choć zapewne zazwyczaj nie myślimy o nim w ten sposób. Rynek papierów wartościowych, znajdujący swoje regionalne filie w postaci krajowych i lokalnych giełd, choć dotyczy głównie obszaru ekonomii, to jednak pozostaje równie wrażliwy na wszelkie (mniej lub bardziej widoczne, na pierwszy rzut oka) ruchy, zarówno w temacie zmian klimatu, wielkich i drobnych programów inwestycyjnych, jak i lokalnych nastrojów konsumenckich, mając jednocześnie na wszystkie te składowe rzeczywisty wpływ.

Pozostaje zapytać o to, czy makler, stojąc przed ekranem, na jakim, w czasie rzeczywistym, wyświetlane są notowania głównych indeksów giełdowych, wykresy i tabele z prognozami czy analizami kolejnych ZDARZEŃ, rzeczywiście przeżywa tego typu doświadczenie? Przecież podjęte przez niego decyzje i działania są natychmiast odzwierciedlane w tymże pakiecie, stanowiącym o aktualnym performansie planety. Można zatem stwierdzić, iż giełda, łącząca w swej strukturze całe spektrum działań ludzkich oraz aktywność środowiska, w którym człowiek żyje, i prezentowana w postaci cyfrowej, jest idealnym przykładem proponowanej przez Ascotta wirtualnej „przestrzeni wilgotnej", „decydując o DYNAMICZNYM

38 Ascott, będąc już w latach 70-tych pionierem na polu sztuki interaktywnej, uważany jest obecnie za najwybitniejszego artystę działającego w obszarze nowych mediów, światów wirtualnych i cybernetyki. Wprowadza on również termin moist media (wilgotne media) jako połączone siły nauk biologicznych, fizyki kwantowej i zaawansowanych technologii (głównie dotyczących komunikacji).

39 **Telematyczność** jako kategoria estetyczna jest stosowana w odniesieniu do sztuki nowych mediów. Jest to umiejętność „odczuwania" sensualnego niczym w rzeczywistości materialnej zjawisk umiejscowionych w środowisku elektronicznym,. Stanowi przykład zjawiska, które dotyczy ludzkiego doświadczenia, ale nie posiada podłoża fizycznego.

rozwoju sztucznej i ludzkiej inteligencji w nielinearnym procesie łączenia, konstruowania i transformacji"[40].

Podążając tym tropem możemy stwierdzić, iż rynek papierów wartościowych, jako odzwierciedlenie naszego globalnego, społecznego performansu, jest „WIRTUALNĄ CIECZĄ" i jako taka, będąc w stanie ciągłego, DYNAMICZNEGO kształtowania się, tak jak każdy inny system, dąży do osiągnięcia homeostazy. Trzeba przyznać, że wizja poznania ogólnego wzoru, jaki mógłby rządzić performansem tej inteligentnej cieczy, jest niezwykle intrygująca. Próbę zgłębienia tej tematyki podejmuje reżyser Darren Aronofsky w swoim autorskim filmie *Pi*. Według zaproponowanej w tej produkcji teorii, możliwość dotarcia do odpowiedzi daje właśnie analiza tej niewymiernej, tajemniczej liczby, a poznanie reguły, jaka nią rządzi, jest równoznaczna z osiągnięciem nirwany. W jednej ze scen filmu, megakomputer wykorzystywany do tej analizy ulega awarii. Podczas próby naprawy sprzętu główny bohater odkrywa na procesorze płynną, lepką masę oraz… żywą mrówkę. Nie otrzymujemy jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, czy mrówka jest PRZYCZYNĄ czy też może SKUTKIEM tej „awarii".

Jak więc można przeprowadzić analizę performansu giełdy, skoro poszczególne ZDARZENIA, niezależnie od ich skali i natury, mogą mieć równy wpływ na stan całego układu? Możemy oczywiście spróbować posłużyć się skomplikowanymi metodami obliczeniowymi[41], by przy wsparciu komputerów rozwiązać to równanie. Jest to jednak przykład bardzo skomplikowanego performansu technologicznego i (jak już wcześniej wspominałem) stworzenie pełnego jego obrazu jest niestety (lub na szczęście) niemożliwe. „Mówiąc prosto: nadmiar informacji o problemach sam staje się problemem" i „Nawet dający się opanować strumień danych, precyzyjniejsze instrumenty i modelowanie, komputerowa analiza performansu, mogą co najwyżej ułatwić postępowanie ze sprzecznymi kryteriami, nie mogą ich usunąć całkowicie" [42].

Potraktujmy więc rzeczywistość giełdy niczym przywoływany przeze mnie już wcześniej komputer, skupiając się na poszczególnych aplikacjach działających w ramach tej struktury. Chciałbym opisać kilka możliwych do odnalezienia w tym systemie ZDERZEŃ, przywołując również te opisywane przez mnie w rozdziale pierwszym.

40 „Środowisko wilgotne, zlokalizowane w ramach konwergencji tego, co cyfrowe, biologiczne, a nawet duchowe, »decyduje o dynamicznym rozwoju sztucznej i ludzkiej inteligencji w nielinearnym procesie łączenia, konstruowania i transformacji«". – R. Ascott, *Art@the Edge of the Net* [w:] *idem, Telematic Embrace*, Berkeley - Los Angeles - London 2003, s. 365-366, za: A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2013, s 190.

41 „Coraz potężniejsze i oszczędniejsze w sensie finansowym komputerowe metody prognozowania i symulacji, jak również nowe technologie pomiaru i monitorowania warunków systemowych, szeroko udostępniły wyrafinowane metody oceny performansu systemów. Zdalne, monitorowane w czasie realnym czujniki, analiza sieci i modele symulacyjne dają nowe szeroki możliwości pomiaru warunków panujących w systemie i oceny zmian systemowych." – Measuring and Improving Infrastructure Performance, Washington 1995, s. 5 za: J. McKenzie, dz. cyt., s. 142

42 J. McKenzie, dz. cyt., s. 142.

Na giełdę w równym stopniu może mieć wpływ tak sytuacja geopolityczna oraz performans kulturowy dowolnego obszaru świata, jak i jednostkowy „występ" zdolnego, wpływowego brokera, który za pomocą umiejętności socjotechnicznych, dzięki wypracowanemu wizerunkowi i zaufaniu inwestorów, przy wykorzystaniu atrybutów przynależnej mu „sceny", zbuduje tak skuteczną iluzję rzeczywistości, by móc sterować ich decyzjami i ostatecznie realnie zachwiać notowaniami spółek. Tego typu spekulacje są przecież na porządku dziennym.

W świecie biznesu *to perform* znaczy pracować produktywnie i jak najwydajniej. W świecie korporacji, żąda się tego od ludzi, maszyn, systemów, komórek organizacyjnych i przedsiębiorstw[43]. Performans organizacyjny, jaki charakteryzuje pracowników korporacji, jest wypadkową zawartych umów, kompromisów czy sojuszy i to zarówno na poziomie grup wytwórczych, związków zawodowych, pracowników administracyjnych różnych szczebli, jak i zarządów spółek, realizujących szersze globalne strategie inwestycyjne. Na tym poziomie, jak już wcześniej zwróciłem uwagę, występują w skali globu bardzo duże różnice, a powszechnie panująca zasada zwiększenia wydajności zaminowuje wiele z możliwych dróg porozumienia, po jakich nie da się już bezpiecznie poruszać[44].

Całą tę analizę przeprowadzam, ponieważ — mimo dużego zafascynowania tak szeroko pojętym podejściem performatywnym — uważam za niezwykle istotne, aby zdać sobie sprawę z zagrożenia w postaci ślepego dążenia do sprostania wyzwaniom performansu – szczególnie w tej skali. Dobrym przykładem może być nadal obecny kryzys gospodarczy związany z bańką spekulacyjną na amerykańskim rynku nieruchomości i upadkiem banku Lehman Brothers. W wyniku ZDERZENIA zbyt dużej ilości sprzecznych interesów, nawet doskonale przeprowadzane cykle RSVP nie pomogłyby w twórczym, pozytywnym, rozwiązaniu tego problemu[45].

Jednym słowem, choć istotą performansu jest rytuał przejścia, to jednak nie znaczy to, że nie należy szanować napotkanych w trakcie ZDERZENIA granic. W niektórych przypadkach ten rytuał musi trwać i nie można go w żaden sposób ominąć czy przeskoczyć. Istnieją granice wydajności, skuteczności i sprawności systemu — szczególnie w układach bardzo złożonych, w jakich może wystąpić konflikt między kulturowym, organizacyjnym a technologicznym performansem.

43 R. Schechner, dz. cyt., s. 49.

44 „„Koncentracja na rzeczach powoduje, że interesują nas gotowe obiekty, a nie to, w jakich warunkach powstały, jakich materiałów użyto do ich wytworzenia, skąd pochodziły te materiały, jakie technologie zastosowano i ile energii zużyto przy wydobyciu surowców na te materiały. Ustalenie realnej wydajności procesu technologicznego wymaga zbadania skomplikowanej sieci wzajemnych zależności. Produkt końcowy to tylko wierzchołek góry lodowej". – Z. Oksiuta, dz. cyt., s. 14.

45 „Ocena performansu jest sztuką, nie nauką. Odnosi się to i do pomiaru, i do modelowania. Budując model, azwłaszcza rozstrzygając, które cechy systemu w nim uwzględnić, a które pominąć (niepraktyczne jest zazwyczaj uwzględnianie wszystkich cech), musimy w znacznej mierze polegać na intuicji i używać niezbyt rygorystycznych metod. W odróżnieniu od nauk, w których dążymy do ścisłej charakterystyki, tutaj musimy uznać, że złożoność systemu każe nam zawrzeć precyzję w praktycznych granicach kosztów i czasu". Charles H. Sauer, K. Mani Chandy, *Computer Systems Performance Modeling*, Englewood Cliffs 1981, s. 5, za: J. McKenzie, dz. cyt., s. 143.

Nawiązując do opisanych przeze mnie kwestii, stworzyłem specjalną kolekcję biżuterii – serię sygnetów, lub raczej *pierścieni organizacji*[46] — zaprojektowanych w taki sposób, aby ich forma wizualna, odzwierciedlała charakter największych, światowych giełd papierów wartościowych. Wykorzystałem w tym celu również znak graficzny z ich logo, który zwany jest właśnie sygnetem.

Pierścień z wykorzystanym logotypem giełdy szanghajskiej

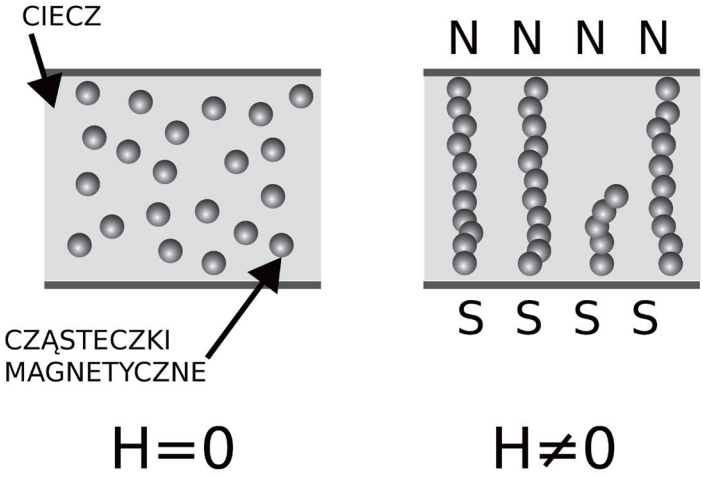
Pierścienie te, noszone głównie przez mężczyzn, funkcjonują jako atrybut władzy, pozycji społecznej i przynależności do grupy. Wykorzystywane zarówno w świecie polityki, wojska, ekonomii, jak i kultury czy nauki dają świadectwo istnienia, w ludzkim zachowaniu, głębokiej potrzeby obrzędowości.

Sygnety zostały umieszczone w oddzielnych gablotach ekspozycyjnych, w jakich są stale poddawane działaniu silnego pola magnetycznego. Pole to wpływa na wprowadzony w miejsce klejnotu ferrofluid (ciecz magnetyczną), czyli jedną z najbardziej rozpowszechnionych i dostępnych substancji inteligentnych. Jest to ciecz o właściwościach magnetycznych należąca do grupy materiałów

46 Pod pojęciem „pierścieni organizacji" rozumieć należy wszelkie pierścienie nieherbowe, które symbolizują przynależność do określonej grupy, organizacji, korporacji etc. Przykładem tego typu pierścieni mogą być na przykład pierścienie uczelniane, popularne w szczególności w Stanach Zjednoczonych (ze słynnym Mosiężnym Szczurem MIT na czele), skandynawskie Examensringen (obrączki ze złota z odpowiednim grawerowaniem zależnym od uczelni istopnia naukowego) czy pierścienie wojskowe noszone przez oficerów i żołnierzy sił zbrojnych. (www.ekaton.salon24.pl/496591,bon-ton-krotkie-wyklady-o-dobrym-stylu-pierscienie-i-sygnety).

magnetoreologicznych (MR) — zmieniających gęstość. Może ona zmieniać swoją lepkość pod wpływem działania pola magnetycznego; jest układem dyspersyjnym złożonym z nośnika w postaci oleju mineralnego lub syntetycznego, w którym rozproszona jest zawiesina ferromagnetyczna. Przy działaniu pola magnetycznego na ciecze MR może zmienić się również ich temperatura i odczyn pH[47]. Ów ferrofluid, reagując na ten bodziec, organizuje się w uporządkowany sposób, tworząc strukturę zbliżoną do krystalicznej. Ukryte w ekspozytorach silne magnesy neodymowe umieszczone są na ruchomej „platformie", której mikroruchy zostały sprzężone z urządzeniem sterującym.

Dostosowując się do zmian tego pola, wykorzystany materiał inteligentny pozostaje w stanie ciągłego formowania się. DYNAMIKA tych zmian, uzależniona jest (poprzez odpowiednio zaprogramowany sterownik) od notowań głównych indeksów wybranych przeze mnie giełd światowych, które w formie zaczerpniętej z giełdowych parkietów, jako przepływający ciąg wartości liczbowych, są również prezentowane w przestrzeni galerii (patrz fotografie). W ten sposób forma, jaką w danej chwili przyjmie jedna z użytych przeze mnie substancji inteligentnych (ferrofluidu), będzie bezpośrednio zależna od aktywności drugiej z takich substancji, a więc giełdy i społeczeństwa — czyli pośrednio nas wszystkich.



Oddziaływanie pola magnetycznego na ferrociecz

47 Obecnie nie ma uniwersalnej metody opisującej zjawiska w cieczach MR. Istnieje jednak powszechny pogląd, że zmiana w jej własnościach mechanicznych jest wywołana ukierunkowaniem cząstek ferromagnetycznych i tworzeniem przez nie zawiesiny podobnej do włókienek. Siłą napędową tego procesu jest obniżenie lokalnej energii potencjalnej układu. Ukierunkowanie struktury mieszaniny w polu magnetycznym wywołuje wzrost lepkości i wytrzymałości i na ścinanie. [za: www.matint.pl]

Interaktywność tej sytuacji jest więc uobecniana na wiele sposobów. Na siłę i specyfikę „bodźca magnetycznego" w zbudowanej instalacji możemy bowiem mieć wpływ, zarówno poprzez codzienne zakupy w sklepie spożywczym, własną pracę, wakacyjne podróże, jak i jakkolwiek rozumiane inwestycje, łącznie z tymi przeprowadzanymi bezpośrednio na giełdzie. Jeżeli jednak jest to instalacja interaktywna, to należy zadać pytanie, o to: „Czy?", „W jaki sposób?" lub „Gdzie?" w tym przypadku umieszczony jest INTERFEJS? Jak on wygląda? Jaki ma charakter? Czy jest to właśnie ta dziwna, oleista, drgająca ciecz? Czy też po prostu ciąg cyfr przepływający na ekranach i monitorach?

Na to pytanie odpowiem trochę wymijająco, ponieważ jestem zdania, iż dzieło prawdziwie interaktywne ma charakter procesualny a nie przedmiotowy i choć w wielu przypadkach opiera się głównie na sposobie i języku komunikacji, to sam rozwój tego języka oraz sposobów przeprowadzenia interakcji z artefaktem nie jest ostatecznie najważniejszy. Spośród wielu koncepcji i definicji dotyczących interaktywności, wysuwanych przez współczesnych badaczy, najbliższa jest mi więc teoria Ryszarda Kluszczyńskiego, który pisze, że: „Tylko wówczas, […] kiedy dzieło jest różne i od artefaktu i od interfejsu, kiedy nie jest w całości wytworem artysty, może ono osiągnąć interaktywny charakter. Odbiorca interaktor poprzez odbywającą się dzięki użyciu interfejsu interakcję z artefaktem powoduje dzieło do istnienia"[48].

Czy jednak moją *Pętlę* można rozumieć jako środowisko responsywne[49]? Uważam, że z całą pewnością można — szczególnie ze względu na to, iż docelowo, wszelkie wpływy finansowe (z prezentowania pracy, ewentualnej sprzedaży lub innych form zarobku), jakie mogłaby przynieść ta specyficzna instalacja, przeznaczone zostaną na zakup akcji jednego z funduszy inwestycyjnych. Bardzo jestem ciekaw, cóż mógłby powiedzieć o tej propozycji przywoływany przeze mnie Joseph Beuys, który wszak postulował: „Chciałbym, aby zasada sztuki i zasada ekonomiczna pokrywały się. Lecz wtedy również zasada ekonomiczna będzie pojęciem sztuki, a zasada sztuki pojęciem ekonomicznym"[50].

W *Pętli* podejmuję więc również polemikę z szeroko rozumianą wartością sztuki — czy to stricte estetyczną, czy to sentymentalną, a ostatecznie również historyczną czy ekonomiczną. Rozpoczynam trwający i cyklicznie powtarzany rytuał, który, w zależności od stworzonej definicji sytuacji, można rozumieć za każdym razem nieco inaczej; który łączy w swej strukturze przywoływane przeze

48 R.W. Kluszczyński, *Społeczeństwo informacyjne, cyberkultura, sztuka multimediów*, Kraków 2001 s. 99.

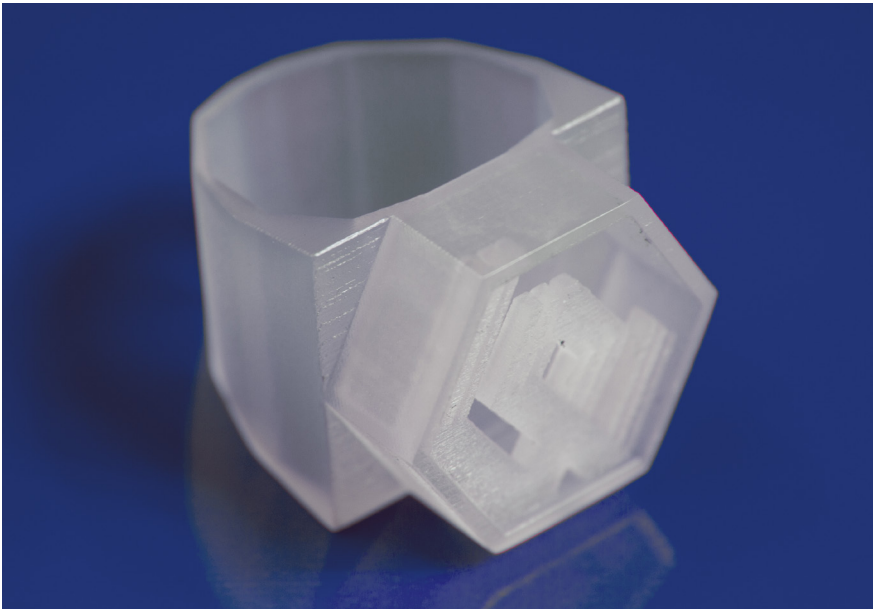
49 „Środowisko responsywne to - wg amerykańskiego artysty Myrona W. Kreugera uważanego za ojca chrzestnego rzeczywistości wirtualnej - takie, w którym komputer odbiera działania użytkownika i odpowiada na nie w sposób przemyślany poprzez złożony system środków wizualnych i akustycznych, oraz dostosowuje się do powstałych w ten sposób nowych warunków środowiska". – M. Pisarski, Myron W. Krueger i Wirtualna Rzeczywistość, za: www.techsty.art.pl/hipertekst/cyberprzestrzen/krueger.html.

50 J. Beuys, dz. cyt., s. 92.

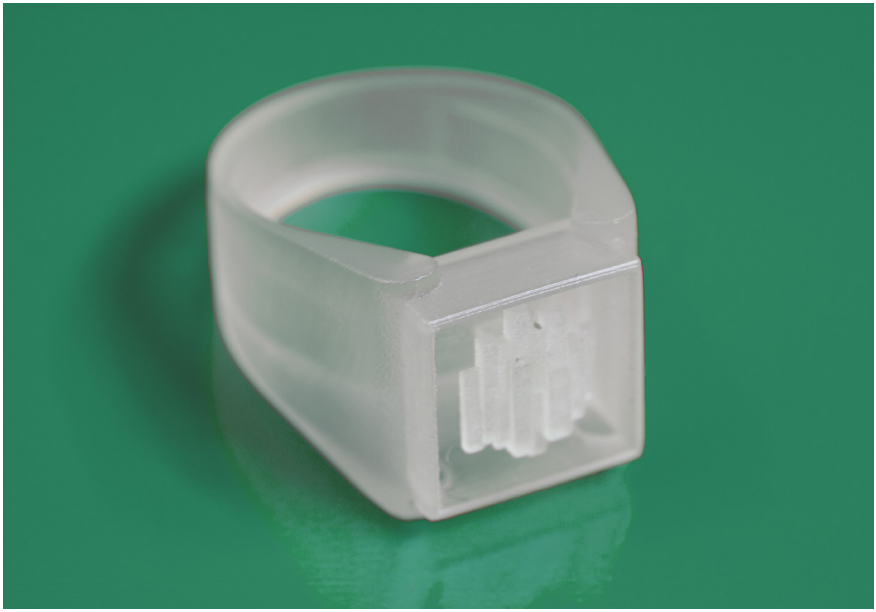
mnie wcześniej trzy rodzaje performansu[51]. Inicjuję ZDARZENIE, w którym odnaleźć można wiele ZDERZEŃ zachodzących pomiędzy sprzecznymi lub opozycyjnymi postawami czy zachowaniami — wiele stanów granicznych, których chęci przekroczenia sam wszak nie sugeruję. Tę decyzję zostawiam innym i chciałbym aby wzięli za nią odpowiedzialność.

51 „Osobliwa pętla łączy metamodele rytuałów przejścia, sprzężenia zwrotnego i rakiet (lub w moim przypadku giełdy) – a poprzez nie łączy paradygmaty performatyki, zarządzania performatywnego i technoperformansu – z odpowiadającymi im wyzwaniami skuteczności, wydajności i sprawności" – J. McKenzie, dz. cyt., s. 173.

Na kolejnych stronach:
Tomasz Drewicz
„Pętla"
dokumentacja wystawy w Galerii SIŁOWNIA, Poznań 2014
instalacja interaktywna
technika własna (drewno, pleksi, **ferrofluid, indeksy giełdowe**, elementy mechaniczne)

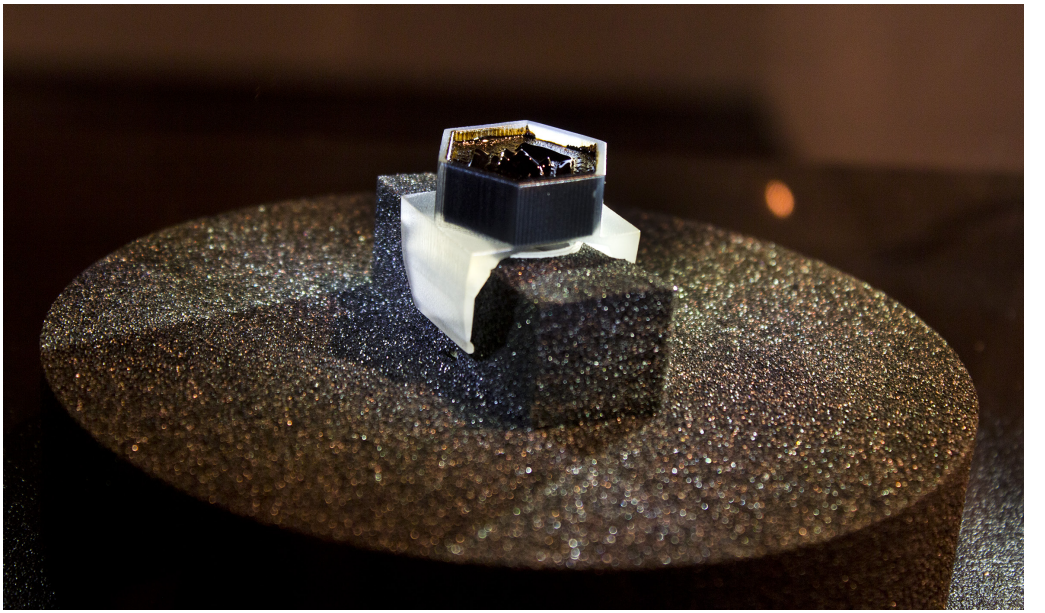


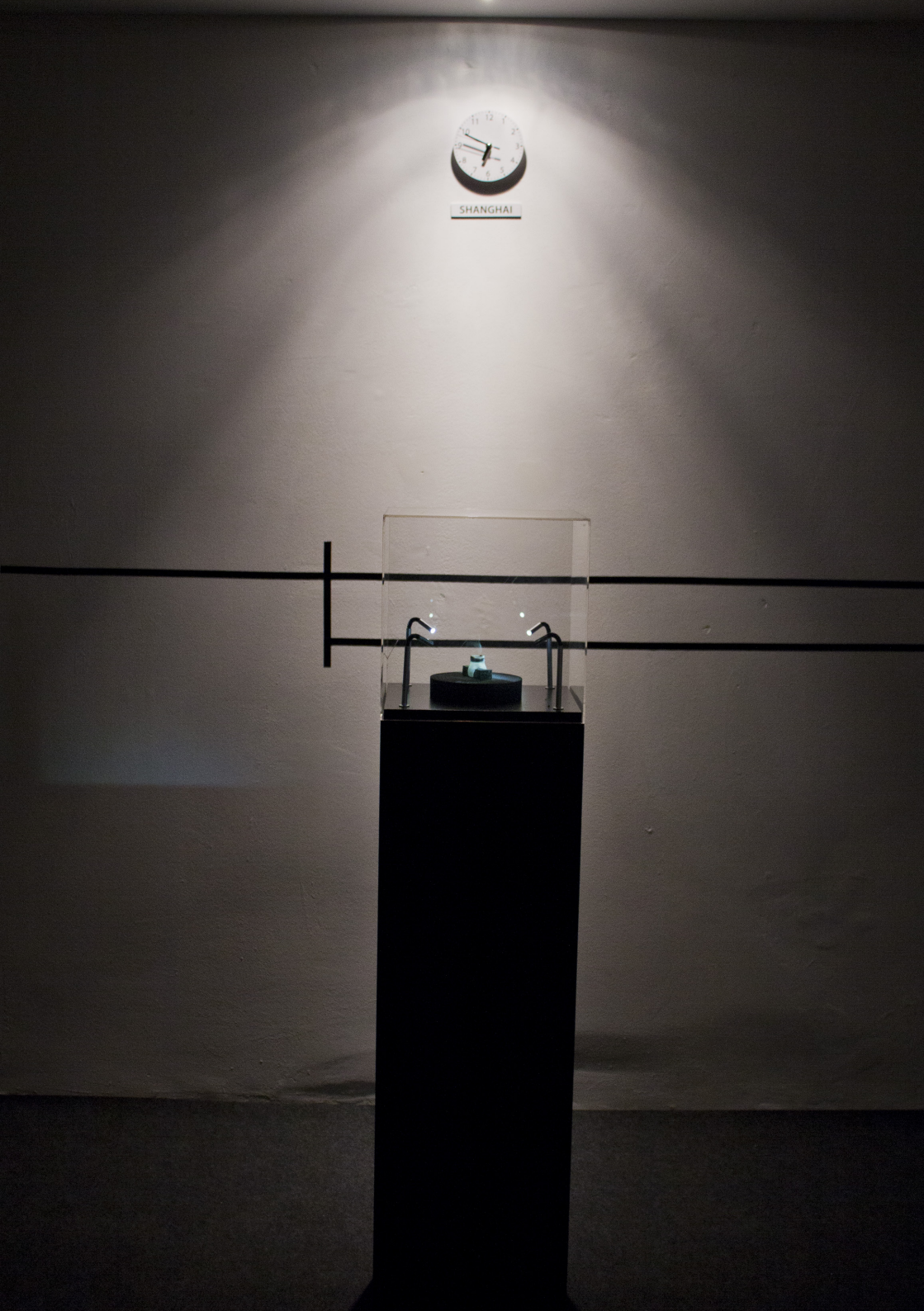
u góry - Pierścień z wykorzystanym logotypem giełdy warszawskiej
na dole - Sygnet logotypu gieldy warszawskiej
z prawej - Sygnet z ferrofluidem w ekspozytorze podczas wystawy „Pętla" w Galerii Siłownia - Poznań 2014



u góry - Pierścień z wykorzystanym logotypem giełdy nowojorskiej
na dole - Sygnet logotypu giełdy nowojorskiej
z prawej - Sygnet z ferrofluidem w ekspozytorze podczas wystawy „Pętla" w Galerii Siłownia - Poznań 2014

u góry - Pierścień z wykorzystanym logotypem giełdy szanghajskiej
na dole - Sygnet logotypu giełdy szanghajskiej
z prawej - Sygnet z ferrofluidem w ekspozytorze podczas wystawy „Pętla" w Galerii Siłownia - Poznań 2014




SHANGHAI

WARSZAWA
NEW YORK

Zaraz wracam

Kiedy, po zamknięciu przewodu doktorskiego, przystępowałem powoli do prac nad kolejnym projektem, po raz kolejny w moim dojrzałym życiu „spotkałem się" ze śmiercią[52]. W przeciągu kilku miesięcy zmarły dwie, bardzo dla mnie ważne i niezwykle bliskie mi osoby. To, jakże bogate w emocje, doświadczenie, skłoniło mnie do rozważań na tematy związane z doczesnością, wiarą, miłością i OBECNOŚCIĄ. Nie popadając w ckliwość i sentymentalizm, postanowiłem odnieść się do tych kwestii w mojej kolejnej realizacji, bazując oczywiście na doświadczeniach zebranych podczas prac nad projektem *Pętla*.

Jednym z recenzentów mojej rozprawy doktorskiej, której dużą część przytoczyłem w poprzednich rozdziałach, był prof. Antoni Porczak. Odnosząc się do części teoretycznej mojej dysertacji, bardzo trafnie zauważa on, iż: „Pojęciem wiodącym jest [w niej — TD] performatywność przedstawiona jako globalny mechanizm działania świata, który wydaje się zastępować dawne panta rei Heraklita, jako zasada bytu w ciągłym ruchu przekształceń". Jeżeli zatem, fundamentalną ZASADĄ funkcjonowania świata, a więc i życia, jest owa DYNAMIKA, czyli pozostawanie w ciągłym ruchu, a w konsekwencji wymiana energii, to najbardziej oczywistym rezultatem jej działania jest ZMIANA temperatury. Analogicznie, jeżeli wyobrazimy sobie układ ciał czy też cząstek pozostający w spoczynku (co jest oczywiście możliwe jedynie jako pewien model teoretyczny), to najbardziej dla niego charakterystycznym zjawiskiem będzie jej BRAK.

Chciałbym w tym miejscu przywołać dwa krótkie cytaty zaczerpnięte z popularnego dialogu, jaki (podobno) przeprowadził Albert Einstein ze swoim *niewierzącym* profesorem filozofii. Mówi w nim następująco: „Każda substancja lub rzecz poddają się badaniu, kiedy posiadają energię lub są jej źródłem. […] Zimno jest jedynie słowem, które służy nam do opisu braku ciepła. Nie potrafimy mierzyć zimna. Ciepło mierzymy w jednostkach energii, ponieważ ciepło jest energią. Zimno nie jest przeciwieństwem ciepła, zimno jest jego brakiem"[53].

W dalszej części konwersacji kontynuuje swój myślowy wywód w taki oto sposób: „Twierdzenie, że śmierć jest przeciwieństwem życia świadczy o ignorowaniu faktu, że śmierć nie istnieje jako mierzalne zjawisko. Śmierć nie jest przeciwieństwem życia, tylko jego brakiem"[54].

Prezentowane przez młodego Einsteina spojrzenie; odniesienie się do śmierci, patrząc nań przez pryzmat ZMIANY temperatury wydało mi się wówczas szalenie interesujące. Jak wiemy: „ciepło (jako wielkość fizyczna) określa ilość energii

52 **Śmierć** (łac. *mors, exitus letalis*) – stan charakteryzujący się ustaniem oznak życia, spowodowany nieodwracalnym zachwianiem równowagi funkcjonalnej i załamaniem wewnętrznej organizacji ustroju.

53 Za: www.fronda.pl/a/dialog-einsteina-z-niewierzacym-profesorem-przeczytaj-koniecznie,42977.html.)

54 Ibidem.

wewnętrznej wymienianej między ciałami, które nie znajdują się w równowadze termicznej (czyli mają różne temperatury). Taka wymiana energii wewnętrznej może wywoływać zmianę temperatur ciał pozostających w kontakcie termicznym (ogrzewanie, schładzanie). Temperatura ciała może pozostać stała, jeżeli ulega ono przejściu fazowemu. Przykładem jest pobranie ciepła przez lód, powodujące jego topnienie lub oddawanie ciepła przez wodę, powodujące jej krzepnięcie. Oba procesy zachodzą bez zmiany temperatury. Przepływ ciepła wywołuje w otoczeniu zmianę chaotycznego ruchu cząsteczek"[55].

Substancją, która w oczywisty sposób nawiązuje do wspomnianych przeze mnie kwestii, jest, wspomniana we wstępie, farba termochromowa. Należy ona do grupy materiałów inteligentnych zmieniających kolor. Są to związki posiadające własność termochromizmu, czyli zdolność do odwracalnej zmiany koloru, pod wpływem zmiany temperatury[56]. Nie będę w tym momencie, szczegółowo tłumaczył samej zasady działania termochromizmu. Byłoby to bardzo trudne, szczególnie ze względu na fakt, iż zjawisko to zostało zaobserwowane w kilku rodzajach substancji, a mechanizm jego działania jest w każdej z nich nieco inny. Dla celów tej publikacji nie jest to zresztą konieczne.

Chciałbym natomiast zwrócić uwagę na pewne bardzo specyficzne właściwości, jakie one posiadają. Chodzi mi mianowicie o możliwość precyzyjnego projektowania progów temperaturowych, po przekroczeniu których zachodzi owo zjawisko, oraz fakt, że — poza zmianą barwy — można wpływać również na przezroczystość wyprodukowanej w ten sposób farby. Te cechy umożliwiły mi wytworzenie sytuacji, w której PROCES wielokrotnego, cyklicznego przechodzenia ze stanu przezroczystości do stanu nieprzezroczystego, stanowił główną warstwę formalną, jak i teoretyczną w projektowanej realizacji artystycznej.

Aby móc jak najlepiej wykorzystać owe właściwości, potrzebowałem znaleźć dlań takie podłoże, które zapewni jak najbardziej WYDAJNE działanie tej specyficznej materii. Konieczne było również stworzenie warunków, które pozwalałyby wpływać na ten PROCES w zauważalny i kontrolowany sposób. Istotnymi czynnikami, jakie determinowały wybór pozostałych komponentów pracy, stały się więc wspomniana przezroczystość oraz tzw. przewodność cieplna[57]. Najlepszymi materiałami do realizacji moich zamierzeń, okazały się być szkło i woda, których użycie dodatkowo rozwijało zaplecze teoretyczne o konteksty powoływane przez pozostałe przynależne im właściwości.

55 Za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org.

56 Za: www.matint.pl.

57 **Przewodność cieplna** – zdolność substancji do przewodzenia ciepła. W tych samych warunkach więcej ciepła przepłynie przez substancję o większej przewodności cieplnej. Przewodność cieplna jest wielkością charakterystyczną substancji w danym stanie skupienia i jego fazie. Dla substancji niejednorodnych jest zależna od ich budowy, porowatości i tym podobnych właściwości. W technice dla małych zakresów temperatur przyjmuje się, że przewodność cieplna nie zależy od temperatury – jednak w rzeczywistości taka zależność występuje. Substancjami najlepiej przewodzącymi ciepło są metale, najsłabiej gazy. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

Jak twierdzi przywoływany już przeze mnie Zbigniew Oksiuta: „Woda jest uniwersalnym rozpuszczalnikiem planety. Umożliwia komunikację, przepływ informacji, energii i materii w różnej skali i w szerokim spektrum. Na poziomie molekularnym woda jest głównym składnikiem żywej komórki, w skali ludzkiej umożliwia ugotowanie codziennego posiłku, a w skali planety – międzynarodową komunikację i transport towarów wokół globu”[58]. Poza tym stanowi ona około 65 procent objętości ciała człowieka i prawie 80 procent objętości jego mózgu. Parafrazując więc nieco słowa Alberta Einsteina: brak wody oznacza ŚMIERĆ czyli BRAK ŻYCIA.

***

Na wystawie zatytułowanej *Zaraz wracam*, zrealizowanej w przestrzeniach Galerii AT w Poznaniu, zaprezentowanych zostało kilka oddzielnych realizacji, które jednak, co należy wyraźnie podkreślić, stanowiły spójną całość. Poza wykonanym ze szkła obiektem oraz prezentowanymi materiałami wideo, było to również, wykonane podczas wernisażu działanie performans. Bardzo istotnym aspektem stało się oświetlenie oraz samo wnętrze galerii. Zimne i sterylne sale piwniczne były wręcz idealne dla poruszenia interesującej mnie problematyki.

Główną część ekspozycji stanowiła instalacja stworzona z drewnianych modułów, polakierowanych na kolor czarny i odpowiadających im szklanych gablot. Zostały one ułożone w formę przypominającą swym kształtem nagrobek. (*patrz zdjęcia na kolejnych stronach*). W celu odpowiedniego oświetlenia szklanych elementów zastosowałem profesjonalne reflektory przeznaczone do iluminacji obiektów muzealnych. Posiadają one funkcję precyzyjnego kadrowania strumienia świetlnego. Dzięki tym możliwościom osiągnąłem złudzenie świecenia się samego obiektu, a jednocześnie efekt *nakładania się* rzucanych przez szklane tafle cieni.

U producenta farb specjalistycznych zamówiłem taką, która z czarnej zmienia się w przezroczystą a ZMIANA ta następuje dokładnie wtedy, gdy materiał przekroczy zaprojektowany próg temperaturowy wynoszący 36,6 °C. Właśnie ta wartość jest uznawana w Polsce za temperaturę zdrowego ciała ludzkiego[59]. Użyłem tej właśnie farby, aby pokryć siedem szklanych, kwadratowych płyt o długości boku 40 cm. Były one wykorzystane w dwóch stworzonych na potrzeby projektu pracach wideo.

58 Z. Oksiuta, dz. cyt., s. 10.

59 **Temperatura ciała człowieka** w dużej mierze zależy od miejsca pomiaru, pory dnia oraz poziomu aktywności danej osoby. Wbrew powszechnej opinii nie istnieje jedna, stała wartość temperatury ciała dla wszystkich osobników. Kiedyś sądzono, że średnia temperatura (mierzona w ustach) zdrowej, dorosłej osoby wynosi 37 °C. Temperatura normalna obejmowała zakres od 36,1 °C do 37,8 °C. W Polsce i Rosji temperaturę mierzono pod pachą. W tych krajach za temperaturę „idealną” uważano 36,6 °C, za normalną zaś temperaturę w zakresie od 36 °C do 36,9 °C. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

W pierwszej z nich możemy obserwować, jak szklana płyta pokryta warstwą czarnej farby polewana jest dużą ilością gorącej wody. Powoduje to jej błyskawiczne przejście do stanu przezroczystości. Następnie film ukazuje powolny PROCES, w którym — w wyniku schładzania się układu tych trzech materii — farba ponownie staje się czarna i nieprzezroczysta. Całość rejestrowana jest na białym tle w ujęciu *od góry* i wykadrowana do formy kwadratu. Ten, bardzo prosty w warstwie wizualnej materiał posiada jednak wiele możliwych płaszczyzn interpretacyjnych. Poza tymi związanymi z użytymi substancjami, chciałbym wskazać jeszcze na jedną z nich, a mianowicie na odniesienie do twórczości Kazimierza Malewicza[60], w której *Kompozycja suprematyczna. Białe na białym*[61] uznawana jest za jego szczytowe osiągnięcie.

Drugi zaprezentowany materiał wideo to zapętlona, trwająca kilka sekund scena, w której anonimowa postać, stojąca boso na jednej z płyt, schodzi z niej by następnie stanąć na niej ponownie, dokładnie w tym samym miejscu. Wykonując tę *syzyfową* czynność, za każdym razem odkrywa lub zakrywa ślady swoich stóp, pozostawione w wyniku oddziaływania jego ciepła. Praca ta została zaprezentowana w formie projekcji skierowanej na sufit, będący w przypadku wnętrz Galerii AT, wykonanym z surowej cegły sklepieniem.

Ostatnim elementem składającym się na ekspozycję jest owych siedem szklanych płyt, które zostały ułożone na podłodze w formie okręgu. Na jednej z nich zostało ustawione stylizowane, metalowe naczynie wypełnione wodą a pod nim ustawiono małe świeczki wykorzystywane w podgrzewaczach do potraw. Była to SCENA, na której miał rozegrać się towarzyszący wystawie performans.

Wykonane działanie zostało zatytułowane *Mandatum* (łac. zlecenie, przykazanie) i odnosi się do obrzędu obmywania nóg który w kościele rzymskokatolickim kojarzony jest z Ostatnią Wieczerzą, liturgią wielkoczwartkową i Chrystusowym przykazaniem miłości(„Mandatum novum do vobis, ut diligatis invicem, sicut dilexi vos" — Daję wam przykazanie nowe, abyście tak się wzajemnie miłowali, jak Ja was umiłowałem"). Co jednak niezwykle istotne to fakt, iż ta tradycja jest obecna również w wielu innych kulturach i religiach świata.

Stojąc boso na jednej ze szklanych płyt, ubrany na czarno i wyposażony w założony na przedramię biały ręczniczek, oczekiwałem na otwarcie wystawy.

60 **Kazimierz Malewicz**, (ur. 11 lutego?/23 lutego 1879 w Kijowie, zm. 15 maja 1935 w Leningradzie) – rosyjski malarz, pedagog, komunistyczny filozof, teoretyk sztuki, także rosyjski urzędnik państwowy polskiego pochodzenia czy narodowości. Czołowy artysta awangardy, twórca suprematyzmu. [...] Jeden z najważniejszych przedstawicieli oficjalnej kultury rosyjskiej i radzieckiej lat 1917–1935. Jego twórczość wywarła znaczący wpływ na rozwój międzynarodowej awangardy, w tym polskiej awangardy lat 20. XX wieku. Był zapowiedzią minimalistów. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org].

61 Malewicz był jednym z pierwszych artystów tworzących dzieła zrywające z przedstawianiem świata widzialnego. W obrazie Białe na białym widać, jak przesuwa on granice możliwości abstrakcji. Biała forma szybuje na białej przestrzeni na samym progu widzialności, a kolor jest tu zminimalizowany, choć nadal obecny. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

Wchodzące do pomieszczeń galerii osoby były przeze mnie witane słowami: „Zapraszam... Zapraszam boso". Po chwili, kiedy w sali zebrała się już spora liczba widzów, recytując dalej swoją *mantrę,* zacząłem wskazywać dłonią na pozostałe, leżące obok mnie czarne kwadraty. Niedługo potem moja prośba poskutkowała i pierwsza osoba stanęła na jednym z nich, zdejmując wcześniej buty i skarpetki. Klękając przed moim „gościem", zacząłem podgrzaną wodą z misy polewać jego stopy. Następnie delikatnie osuszyłem je ręcznikiem i, dziękując, wróciłem na swoje miejsce. Ta sytuacja była powtarzana aż do momentu, gdy wykorzystałem całą dostępną w naczyniu, ciepłą wodę.

Za każdym razem gdy chcąc dokonać obrzędu, schodziłem z *mojego kwadratu* odsłaniałem białe ślady moich stóp. Analogicznie każda z osób, która zdecydowały się wziąć udział w zaproponowanym, przeze mnie, rytuale, po zejściu ze szklanej tafli ujawniała swoje ślady, które jednak ukazane były *w negatywie*. Woda, którą obmywałem ich stopy, była bowiem cieplejsza od temperatury ich ciała a więc reagowała ona z powierzchnią szyby dużo szybciej. Po zakończeniu działania, wszystkie kwadraty w różnym tempie, powróciły do swojego pierwotnego, czarnego i nieprzezroczystwgo stanu.

W ten sposób, posługując się różnymi mediami, skonstruowałem sytuację, która ponownie, choć w zdecydowanie odmienny sposób, wykorzystuje zasadę pętli. Myślę, że — pomimo iż jest to bardzo jednorazowa i osobista wypowiedź — tworzy ona również ogromne pole do interpretacji, niezależnie od tego, czy odbiorca bierze pod uwagę sens zastosowanych do jej budowy substancji, czy też nie. Zadaje ona bowiem bardzo fundamentalne pytania. Te, które sam uważam za najistotniejsze, dotyczą obszarów związanych z obecnością, doczesnością, przemijaniem i koniecznością dostosowywania się do zachodzących ZMIAN. Jak twierdzi genialny astrofizyk Stephen Hawking[62] to właśnie ta umiejętność zaświadcza o, przywoływanej przeze mnie wielokrotnie inteligencji.

Paradoksalnie, mimo wielkich umiejętności adaptacyjnych, jakie posiada nasz gatunek, to właśnie ze śmiercią — czyli tą jedną jedyną, w stu procentach pewną sytuacją, jaką niewątpliwie nas spotka — najtrudniej jest nam się pogodzić. Być może dlatego, że każde z nią spotkanie lub, inaczej mówiąc, ZDERZENIE, generuje ZDARZENIE ZAPOŚREDNICZONE, które nigdy nie dotyka nas bezpośrednio. Jest ono poza nami i jedyne, co możemy zrobić wobec tego zjawiska, to bezsilnie się mu przyglądać. Rozwijając te i poprzednio poruszone konteksty, przywołam

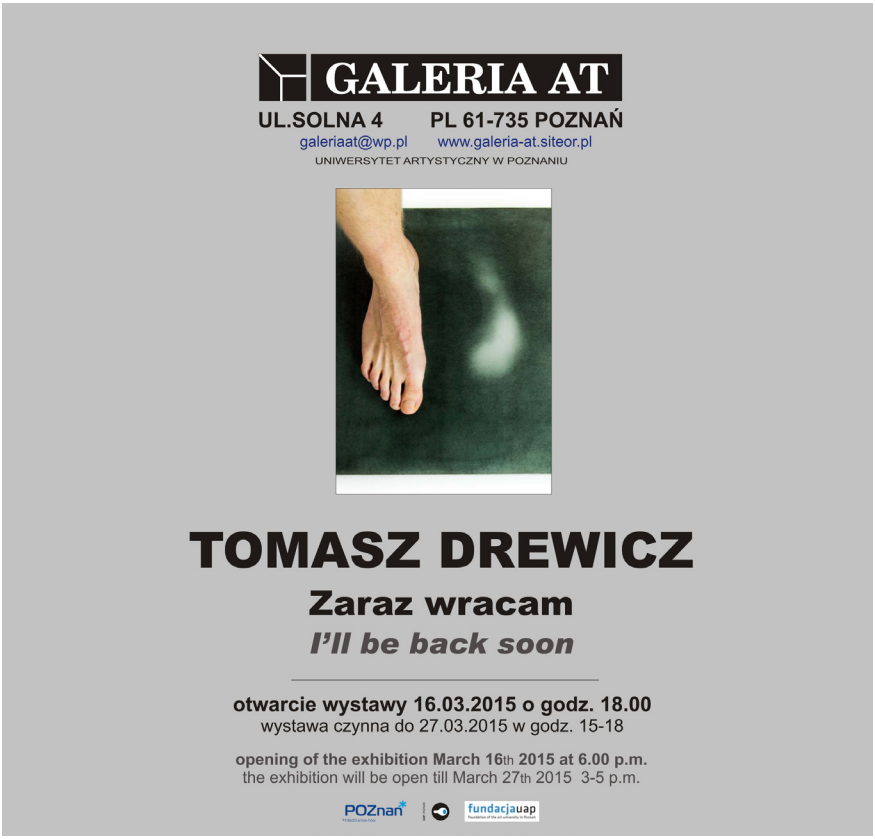
62 **Stephen William Hawking** (ur. 8 stycznia 1942 r. w Oksfordzie) – brytyjski astrofizyk, kosmolog, fizyk teoretyk. Hawking cierpi na stwardnienie zanikowe boczne, którego postęp spowodował paraliż większości jego ciała.

w tym miejscu słowa innego myśliciela, a mianowicie G. Ch. Lichtenberga[63], który w swoich brulionach zawarł taką oto myśl:

> „Śmierć jest wielkością niezmienną, jedynie ból jest wielkością zmienną, która może nieskończenie wzrastać„[64]

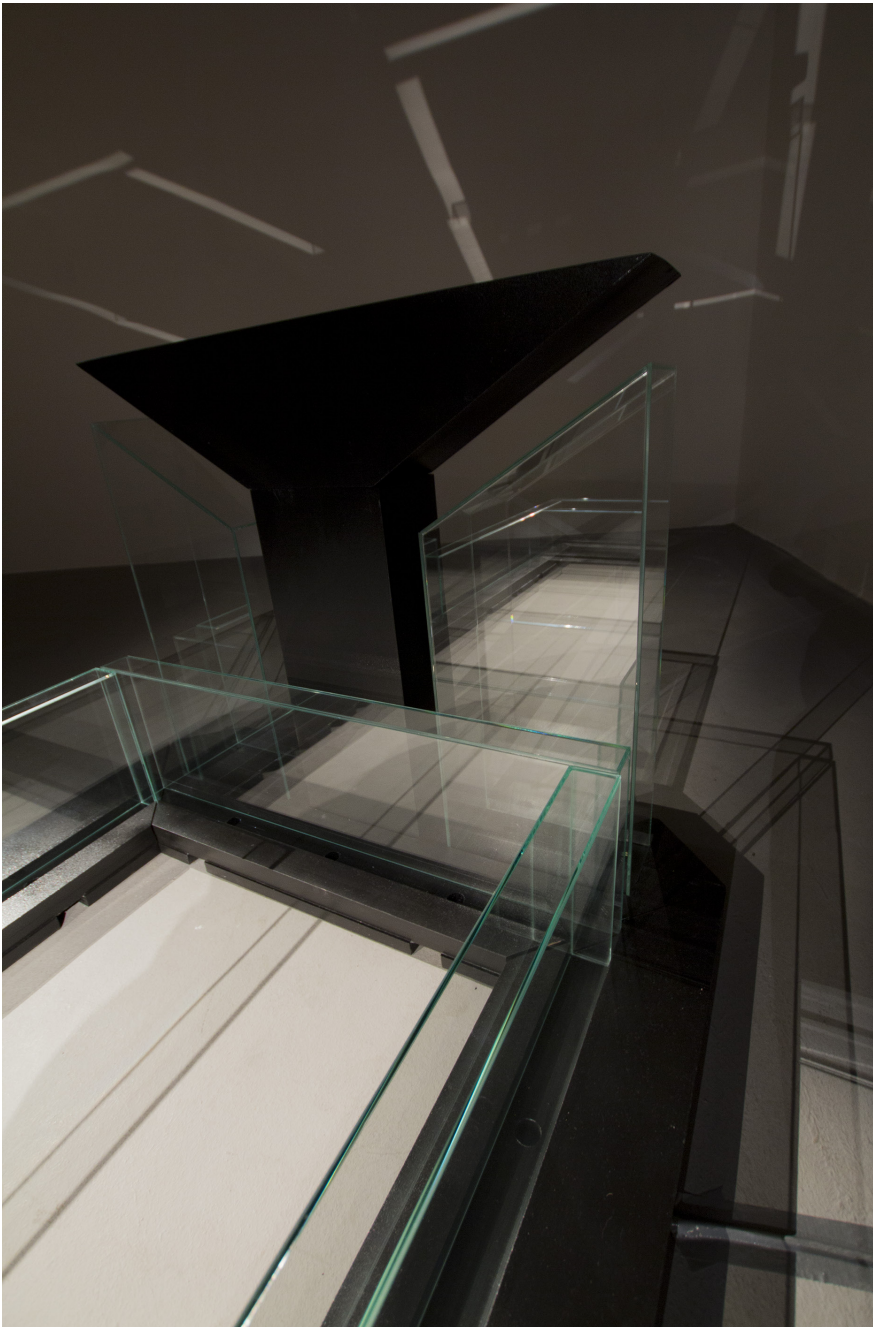
63 **Georg Christoph Lichtenberg** (ur. 1 lipca 1742 w Ober-Ramstadt koło Darmstadt, zm. 24 lutego 1799 w Getyndze) – niemiecki satyryk, aforysta, krytyk sztuki i znany anglofil. Przedstawiciel oświecenia. Od 1770 był profesorem matematyki i nauk przyrodniczych na uniwersytecie w Getyndze. Twórca niemieckiej fizyki eksperymentalnej i jeden z najwybitniejszych przedstawicieli niemieckiej aforystyki. Ukazał się m.in. zbiór Bemerkungen vermischten Inhalts (1800-1806). W Polsce wydano wybór Aforyzmy (1970) oraz Pochwała wątpienia (2005).- Źródło definicji: Wikipedia – Wolna encyklopedia.

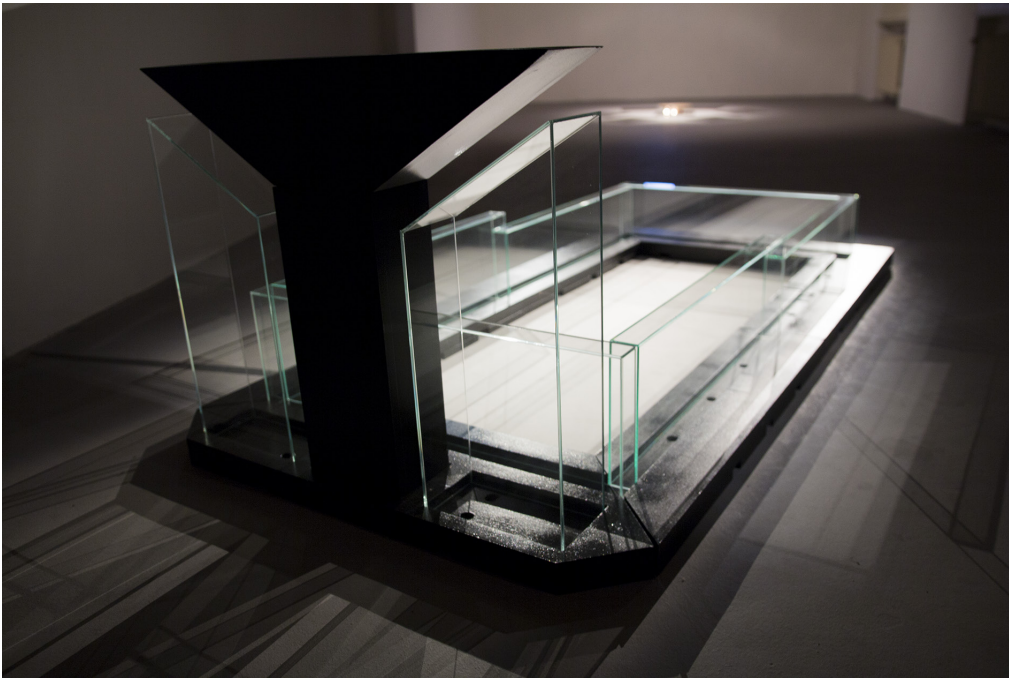
64 Za: https://pl.wikiquote.org/wiki/Georg_Christoph_Lichtenberg

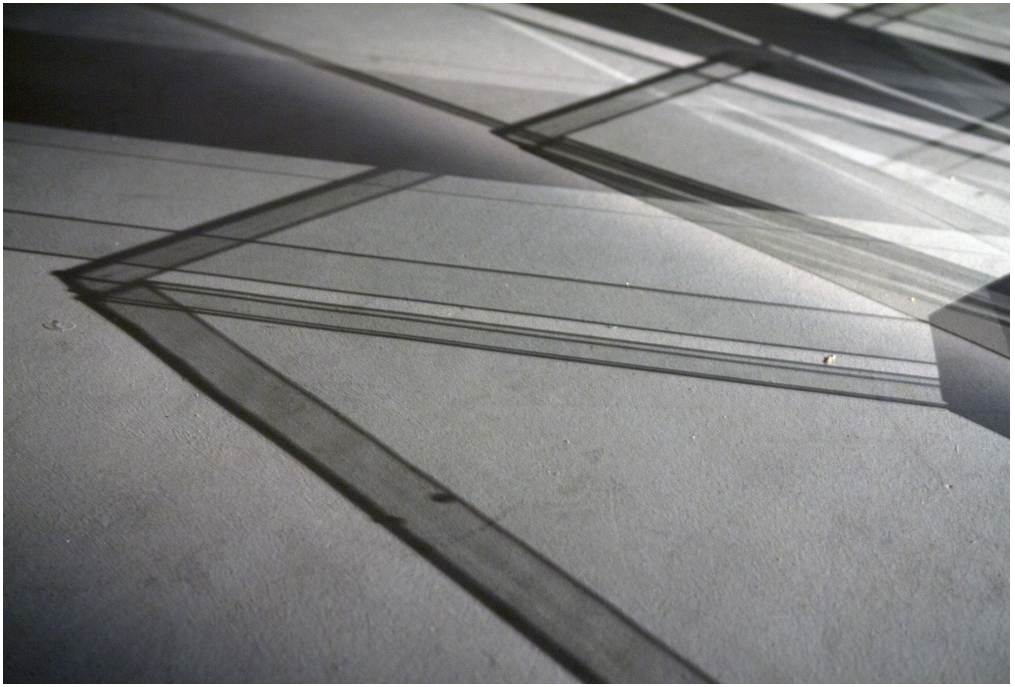


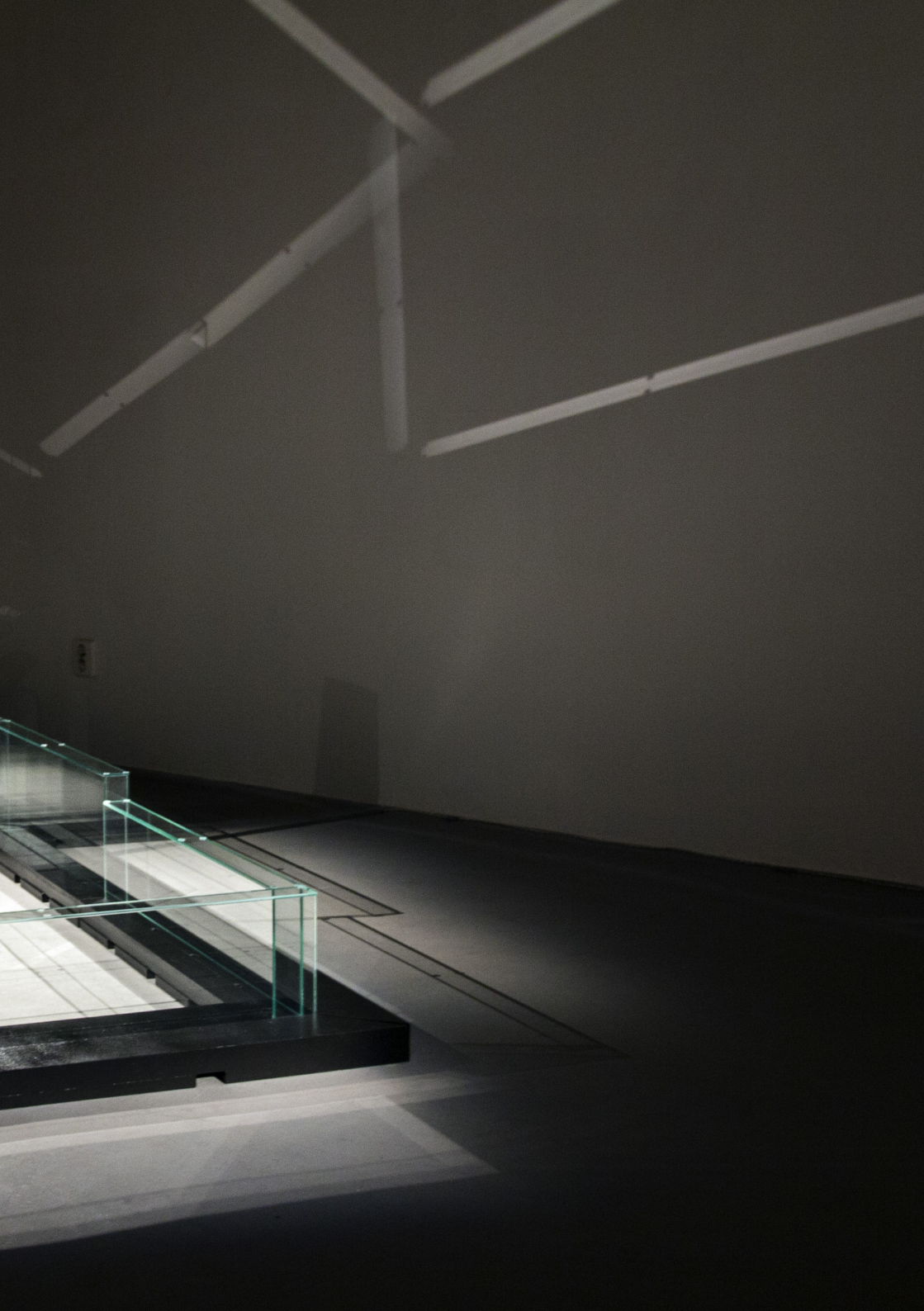
Powyżej
awers ulotki informacyjnej z wystawy pt. „Zaraz wracam"
Galeria AT, Poznań 2015

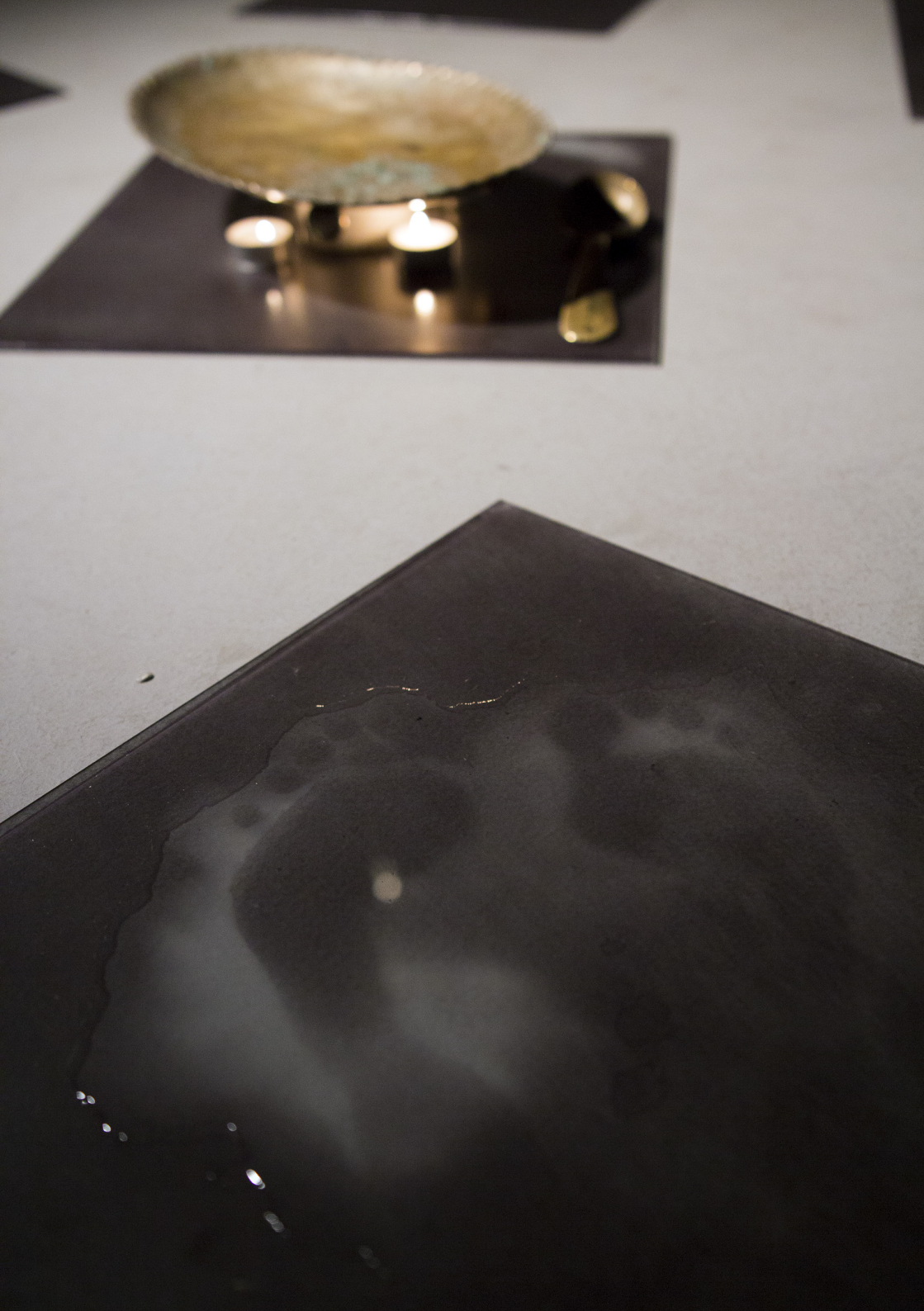
Na kolejnych stronach:
Tomasz Drewicz
„Zaraz wracam"
dokumentacja z wystawy w Galerii AT, Poznań 2015
instalacja i performance
technika własna (drewno, szkło, farba, **farba termochromowa**, woda, materiały wideo)











***

Oba opisane na początku tej części projekty były efektem wielomiesięcznej pracy — świadomego i rzetelnego analizowania istoty wybranych substancji. W tym czasie, podejmowane przeze mnie decyzje, dotyczące, zarówno zastosowanych rozwiązań formalnych, jak i wyboru dominującej treści pracy, podlegały ciągłym przemianom. Wobec tego trudno jest mi jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy tkwiące w nich sensy zostały przeze mnie odnalezione przed, w trakcie czy po ostatecznym ich zrealizowaniu. Z mojego punktu widzenia nie jest to aż tak istotne. Nie ulega bowiem wątpliwości, że one cały czas tam były i cierpliwie czekały na ich odkrycie. Dużo ważniejszy jest dla mnie fakt uświadomienia sobie roli PROCESU jaki musi zaistnieć aby do nich dotrzeć.

Jestem zdania, że każdą problematykę czy koncepcję należy WZBUDZIĆ, PORUSZYĆ i osobiście natchnąć sensami (mimo tego, że one i tak już w nich tkwią). Jedynie wtedy będziemy w stanie wyciągnąć wnioski z rozpatrywanych zagadnień i na tyle przyswoić odnalezione odpowiedzi, by generowały one kolejne pytania oraz chęć do dalszego zgłębiania danego tematu. Zdając sobie sprawę z tego faktu, postanowiłem spojrzeć z tej właśnie perspektywy, również na swoje wcześniejsze realizacje i zrekonstruować mój ówczesny sposób myślenia. Zauważyłem bowiem, że — choć były one budowane na zupełnie innej zasadzie, a moje podejście do aktu kreacji było dużo bardziej impulsywne i intuicyjne — z łatwością odnajduję w nich pewne konkretne przesłanki, świadczące o tworzącej się wówczas postawie, tak wobec własnej aktywności twórczej jak i sztuki w ogóle.

W dalszej części tej książki odniosę się więc do tych prac, które dają w moim przekonaniu równie ciekawe pole do analiz, a dodatkowo ukazują, iż zarówno podejście do użytej substancji, jak i performatywne spojrzenie na sztukę już wtedy było mi bardzo bliskie.

Dystans krytyczny

Jedną z pierwszych substancji, jaką potraktowałem w podobny sposób, był serek homogenizowany. Było to jednakże wiele lat przed tym, kiedy w mojej głowie pojawił się pomysł na wykorzystywanie w twórczości materiałów inteligentnych. Gdy w ognisku moich zainteresowań znalazła się szeroko rozumiana globalizacja, ten przysmak z dzieciństwa był wyborem o tyleż oczywistym, co po prostu naturalnym. W bezpośredni sposób odsyłał on bowiem w obszary interpretacyjne związane z kwestią homogenizacji kultury[65], która bardzo mnie interesowała. Moją uwagę zwróciła wtedy postawa Karla Mannheima, który uznawał ten PROCES za objaw „UTRATY DYSTANSU, realizujący się na gruncie społecznym[66]". Takie ujęcie problemu, bardzo mi się spodobało, ponieważ dało mi możliwość ustosunkowania się do tych zagadnień na polu relacji przestrzennych przy wykorzystaniu substancji, jaką był ów smaczny deser.

Tytułowy „dystans krytyczny" to termin oznaczający odległość pomiędzy osobnikami różnych gatunków, jakiej przekroczenie wywołuje u jednego z nich zachowania agresywne. Jest to forma obrony, która pojawia się na skutek osaczenia ofiary przez drapieżnika w sposób uniemożliwiający jej ucieczkę, stąd nazywany jest również „dystansem obrony bezwzględnej". Termin ten został zaczerpnięty z książki pt. *Ukryty wymiar* autorstwa Edwarda T. Halla, w której analizuje on między innymi przestrzenne zachowania człowieka. Postanowiłem zmiksować te dwie idee.

Moje działanie polegało na wytworzeniu opresyjnej sytuacji nachalnego skracania odległości między ludźmi — w tym przypadku pomiędzy artystą a widzami. Performans rozpocząłem ostentacyjnym wylewaniem kilku opakowań serka homogenizowanego na drewnianą, kwadratową deskę o długości

65 **Homogenizacja kultury** (gr. homogenem – jednorodny) – proces ujednolicania kultury na obszarze danego społeczeństwa, w wyniku mieszania się dwóch różnych kultur, charakteryzujący się tym, iż elementy kulturowe zaczynają się do siebie całkowicie upodabniać, np. zwyczaje, moda, sposób pisania artykułów w prasie, ich treści itp. Zazwyczaj duży wpływ na homogenizację kultury ma kultura dominująca, która w małej mierze przyswaja sobie elementy kulturowe z otoczenia, w którym dominuje, natomiast w znacznym stopniu wpływa na kształtowanie się kultur będących w jej zasięgu. Wobec homogenizacji przeciwstawne są ruchy kontrkulturowe. Homogenizacji podlegają wzorce, świadomość, zachowania, wartości. Homogenizacja jest w dużym stopniu konsekwencją rozwoju masowej produkcji dóbr i umasowienia kultury symbolicznej oraz komercjalizacji świata. [za: Wikipedia . Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org])

66 „Nasza współczesna kultura charakteryzuje się radykalną negacją dystansu zarówno w stosunkach społecznych, jak w dziedzinie kultury. Pole naszego doświadczenia zmierza do przybrania charakteru homogenicznego bez dawniejszej hierarchicznej gradacji wyróżniającej zjawiska «wyższe» i «niższe», «święte» i «świeckie». We wszystkich wcześniejszych wiekach podziały takie przenikały wszelkie zjawiska. Homogenizacja pola doświadczenia nie jest jedynie kwestią naukowego ujęcia. Możemy ją obserwować także w życiu codziennym (...) Analogiczny nurt występuje w sztuce i filozofii (...) świat przedstawionych przedmiotów jest zhomogenizowany". K. Mannheim, *Essays on the Sociology of Culture*, London 1956, s. 227-228; (szkice pisane w początku lat trzydziestych) za: A . Kłoskowska, *Homogenizacja*, w: *Antropologia kultury*, Warszawa 2001, s. 417.

boku około jednego metra. Następnie podniosłem ją i, trzymając przed sobą (czystą stroną na zewnątrz), rozpocząłem szybki marsz w kierunku zgromadzonej w sali publiczności. Po chwili napotkałem na pierwszą z osób a nasze ZDERZENIE spowodowało, iż zostałem zmuszony przytulić się do zabrudzonej serkiem deski. Przepychając się pomiędzy kolejnymi osobami, byłem przez nie później nakierowywany, sam bowiem zupełnie nie widziałem, dokąd idę. Ostatecznie zostałem „wygnany" przez publiczność z powrotem na środek sali, gdzie stojąc tyłem do widzów, rzuciłem na ziemię coraz bardziej ciążącą mi deskę.

Widzowie byli przekonani, iż jest to już koniec działania. Wtedy odwróciłem się, ujawniając moje zabrudzone serkiem oblicze, i, rozchylając ramiona, ponownie ruszyłem w ich kierunku, chcąc raz jeszcze skrócić dzielący nas dystans (tym razem bez trzymanej przed sobą przeszkody). Obawiający się o swoje ubrania widzowie rozstępowali się przede mną bądź też wyciągniętą ręką utrzymywali stosowną odległość. Po pewnym czasie udało mi się jednak znaleźć osobę, która podjęła rzucone przeze mnie wyzwanie. Jedna z dziewcząt, obserwujących moje zmagania, postanowiła przyjąć mnie w swoje ramiona, przejmując na siebie część „mojego brudu". Tak oto, w serdecznym uścisku, połączyły się dwie osoby (substancje), które w warunkach normalnych zapewne nigdy by tego nie zrobiły.

***

Wygenerowane w tym przypadku ZDARZENIE w ciekawy sposób ukazuje zasadę działania SPRZĘŻENIA ZWROTNEGO, które na płaszczyźnie kontaktów międzyludzkich zachodzi nieustannie i jest dla nas czymś tak naturalnym, że właściwie niezauważalnym. Każda z obecnych w pomieszczeniu osób mogła, w dowolnym momencie, zostać wciągnięta w rozgrywającą się na SCENIE akcję i błyskawicznie, z funkcji OBSERWATORA, wejść w rolę UCZESTNIKA, a następnie szybko się z niej wycofać. Proces decydowania o tym, jak się zachować, zachodził, w niektórych przypadkach bardziej, a w innych zdecydowanie mniej, świadomie. Co jednak szalenie istotne to fakt, iż każda taka ZMIANA prowadziła do aktualizacji SYSTEMU, ponownie wpływając na stan układu (patrz str. 31).

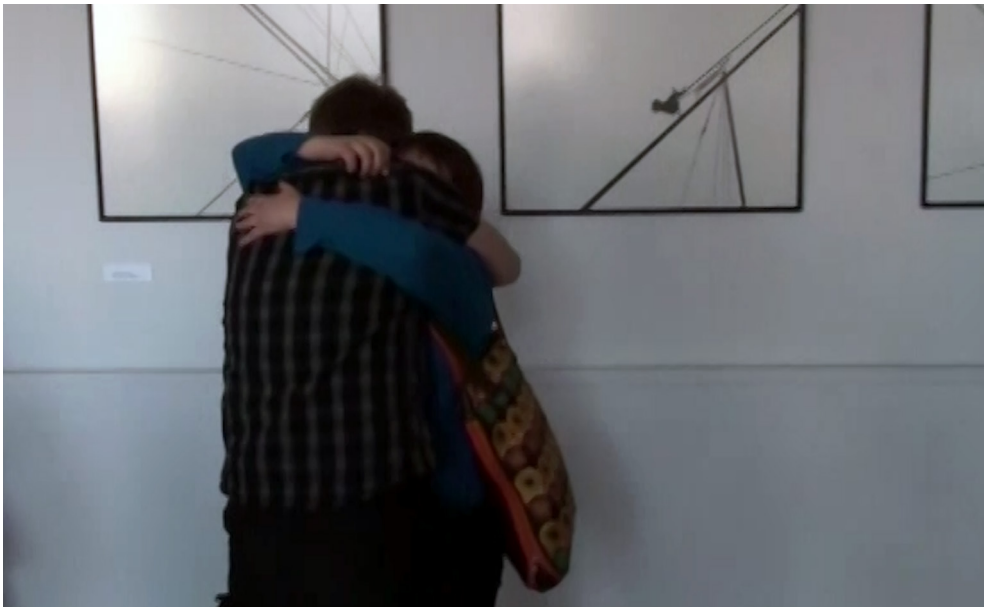
Zaistniałe w trakcie trwania tego działania, reakcje widzów ujawniły wiele typowych i fundamentalnych dla naszego gatunku ZACHOWAŃ. Jesteśmy z natury złośliwi, nieufni i nietolerancyjni, szczególnie wobec tego, co obce i nieznane. Mimo deklarowanej otwartości i gościnności, trudno jest nam otworzyć umysły, serca, a jak się okazało, również i ramiona.

Z drugiej strony jesteśmy zdolni do dużych poświęceń, jeżeli tylko robimy to w imię walki o własne przekonania oraz realizację własnych celów. W określonych przypadkach potrafimy przekonać innych do naszych racji, nawet mimo zatrważającej przewagi odmiennych opinii. Aby tego dokonać, potrzebna jest

jednak ogromna determinacja oraz wiara w słuszność podjętych działań. Musimy więc stale ćwiczyć te umiejętności i nie ustawać w pracy nad pokonywaniem własnych słabości.

Jak twierdzi przywoływany przeze mnie wielokrotnie Jon Mc Kenzie, funkcją performansu kulturowego jest określony zespół czynności zmierzający do ZMIANY norm społecznych. Powołana przez mnie w tym działaniu sytuacja, choć realizowana z innych powodów, na innym gruncie i w innej skali, również miała ostatecznie doprowadzić do uwypuklenia pewnych naturalnych ludzkich zachowań, a następnie poruszyć tak wskazane społeczne tabu. Moim celem było zwrócenie uwagi na fakt, iż spotkanie z INNYM jest nieuchronne i w zależności od tego, jaki punkt widzenia obierzemy, może zostać wykorzystane zarówno w szlachetnych, jak i niecnych celach. Uważam, że szczególnie dziś, w obliczu współczesnego kryzysu migracyjnego, wszelkie inicjatywy mogące pomóc nam rozpatrzyć te kwestie w pokojowy, pozbawiony agresji sposób, są nam niezmiernie

Na kolejnych stronach:
Tomasz Drewicz
„Dystans krytyczny"
kadry z videodokumentacji performance
Aula Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, 2011



potrzebne.

Rozpowszechnianie treści patriotycznych

W2009 roku w całej Polsce trwały intensywne przygotowania do obchodów 200-lecia urodzin Fryderyka Chopina. Rok wcześniej Sejm i Senat Rzeczypospolitej Polskiej uchwalił, iż rok 2010 zostanie nazwany Rokiem Chopinowskim. Z okazji tego jubileuszu wiele polskich miast i instytucji zostało zobligowanych do zorganizowania imprez kulturalnych mających na celu upowszechnianie twórczości najwybitniejszego polskiego kompozytora. Otrzymałem wówczas zaproszenie do uczestnictwa w spotkaniu „Ze sztuką, wobec sztuki" organizowanym w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku, którego tematem było życie i twórczość mistrza.

Prowadzący to spotkanie prof. Janusz Bałdyga był wtedy jednym z przedstawicieli Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina. Jest to państwowa instytucja powołana przez polski parlament, której zadaniami są między innymi: organizacja koncertów, konferencji i kursów, popularyzacja wiedzy o kompozytorze, sprawowanie kontroli nad wykorzystaniem jego wizerunku i nazwiska oraz ochrona jego dziedzictwa. Zainteresowałem się tym, czy i w jaki sposób spełnia ona swoje statutowe zadania. Pojawiły się oczywiste pytania o to: jak wyglądać ma ochrona tego dziedzictwa? Gdzie w tym przypadku leży granica pomiędzy tym, co dozwolone, a tym, co zabronione? Czy kontroli jest poddane każde wykonanie utworów Chopina; jakiekolwiek wykorzystanie jego wizerunku? A może ewentualna interwencja podejmowana jest dopiero wtedy, gdy zaistnieją określone okoliczności?

Oczywiście odpowiedzi na te pytania można po części znaleźć tak w treści ustawy, jak i regulaminach wydanych przez Instytut. Te mgliste zapisy nie są jednak w żadnym stopniu wyczerpujące. Podobnie jak inne regulacje, są one jedynie bardzo ogólnym uzgodnieniem, społeczną umową, jaka w każdym momencie może ulec ZMIANIE. Ta konkluzja uświadomiła mi, że mogę te i inne zapisy również potraktować jako materiał rzeźbiarski. Aby więc móc przystąpić do pracy, musiałem zadać kolejne pytanie, a mianowicie: co charakteryzuje tę substancję? Jak działa stanowione przez nas prawo? Jak ono PERFORMUJE?

Jeżeli, przeprowadzając uliczną sondę, zapytalibyśmy respondentów o to, jakie ich zdaniem powinno być prawo, otrzymalibyśmy zapewne szereg odpowiedzi, które łączy jeden wspólny mianownik — powinno ono być przede wszystkim SKUTECZNE. Jest to stwierdzenie, które sugeruje, iż najbardziej właściwym sposobem analizowania tej substancji jest spojrzenie na nią przez pryzmat jej performansu technologicznego. Nawiązując do tego, o czym pisałem w części pierwszej (patrz str. 23), dochodzimy do prostego wniosku, iż nie jest możliwe

poznanie jakiejś ogólnej zasady działania prawa. Jesteśmy bowiem zmuszeni wpierw zdefiniować sytuację, w jakiej dany paragraf miałby być zastosowany. To stwarza spory obszar, na jakim możliwe jest manipulowanie zebranymi danymi, a w konsekwencji doprowadza do możliwości powstania różnych interpretacji tych samych przepisów. Można więc powiedzieć, że prawo jest CIECZĄ, która nieustannie dostosowuje swój KSZTAŁT do naczynia w jakim się znajduje[67].

***

Dnia 3 lutego 2001 roku uchwalono *Ustawę o ochronie dziedzictwa Fryderyka Chopina*. W artykule pierwszym uznaje, ona iż „Utwory Fryderyka Chopina i przedmioty z nim związane stanowią dobro ogólnonarodowe podlegające szczególnej ochronie" a „Nazwisko Fryderyka Chopina i jego wizerunek są chronione odpowiednio na zasadach dotyczących dóbr osobistych". Niniejszym dzieło jego życia zostało prawnie zakwalifikowane jako rdzennie polskie i do wszystkich Polaków należące. Znając biografię wybitnego kompozytora, wyobraziłem sobie, jak mógłby on zareagować na informację o tej decyzji. Nie sądzę, by był on z tego faktu zadowolony, a jego wściekłość, z całą pewnością, potęgowałoby poczucie bezsilności wobec tak postawionej sprawy.

W mojej pracy postanowiłem odnieść się, między innymi, również do tego właśnie wyobrażenia. Wykorzystałem w niej gotowy obiekt, jakim była stara, podniszczona lodówka produkcji rosyjskiej. Ingerencja polegała na umieszczeniu w jej wnętrzu urządzenia, które w momencie rozpoczęcia chłodzenia emitowało muzykę — był to Walc a-moll autorstwa Fryderyka Chopina, który znalazłem w serwisie YouTube[68] jako nagranie występu ucznia liceum muzycznego. Wykorzystane nagranie było słyszalne jedynie w momencie pracy sprężarki, która je jednocześnie zagłuszała. Jako nawiązanie do porywczego temperamentu kompozytora wewnątrz lodówki umieszczone zostały gipsowe odlewy dłoni ułożone w geście zdenerwowania, złości czy też buntu. Praca eksponowana była w plenerze, w parku orońskiego Centrum Rzeźby Polskiej otoczona pokrytymi śniegiem pracami rzeźbiarskimi. Prosty kształt lodówki sąsiadującej z abstrakcyjnymi, kamiennymi formami oraz pozbawienie jej podstawowej funkcji użytkowej podkreślało jej groteskowy, surrealistyczny charakter.

67 „Ciecze posiadają kształt, który jednak jest w ciągłym ruchu. […] Tylko w medium ciekłym istnieje potencjał zmian i tylko w tym medium te zmiany są możliwe". – Z. Oksiuta, dz. cyt., s. 12.

68 **YouTube** to serwis internetowy założony w lutym 2005 roku, który umożliwia bezpłatne umieszczanie, odtwarzanie strumieniowe, ocenianie i komentowanie filmów. Serwis używa technologii HTML5 i FLV do wyświetlania szerokiego wyboru filmów zamieszczonych przez użytkowników (tzw. user-generated content), takich jak zwiastuny filmowe lub telewizyjne, teledyski, jak i dzieła amatorskie: wideoblogi i krótkie własne filmy. [za: Wikipedia. Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

Tytuł tej realizacji powstał w wyniku przekształcenia treści artykułu 256 *Kodeksu Karnego*, który mówi, iż: „Kto publicznie propaguje faszystowski lub inny totalitarny ustrój państwa lub nawołuje do nienawiści na tle różnic narodowościowych, etnicznych, rasowych, wyznaniowych albo ze względu na bezwyznaniowość, podlega grzywnie, karze ograniczenia wolności albo pozbawienia wolności do lat 2. [...] Tej samej karze podlega, kto w celu ROZPOWSZECHNIANIA produkuje, utrwala lub sprowadza, nabywa, przechowuje, posiada, prezentuje, przewozi lub przesyła druk, nagranie lub inny przedmiot, zawierające treść określoną w § 1 albo będące nośnikiem symboliki faszystowskiej, komunistycznej lub INNEJ TOTALITARNEJ [wyróżnienia moje — TD]”[69]. Co niezwykle interesujące, już w następnym paragrafie możemy jednak przeczytać, iż: „Nie popełnia przestępstwa sprawca czynu zabronionego określonego w § 2, jeżeli dopuścił się tego czynu w ramach działalności artystycznej, edukacyjnej, kolekcjonerskiej lub naukowej”[70].

Pozostaje zadać pytanie o to jak ustawodawca rozumie ową działalność artystyczną? Gdzie są granice WOLNOŚCI takiej wypowiedzi? Jeżeli zgodzimy się co do tego, że w dzisiejszych czasach stworzenie jej definicji nie jest już możliwe lub, że za twórczość artystyczną można uznać wszelką aktywność ludzką (niekoniecznie nawet mającą charakter wytwórczy) to czy powstawanie tego typu regulacji ma jakikolwiek sens? Czy utwór Fryderyka Chopina, emitowany z wnętrza starej, brudnej i śmierdzącej lodówki, podlega prawnej ochronie?

Mam ogromny szacunek do jakichkolwiek autorskich aktów kreacji i jednocześnie wielką nadzieję, iż powołany przeze mnie kontekst, dotyczący twórczości Chopina, jest wystarczająco godny i, nie obrażając patriotycznych uczuć jego rodaków, nie przynosi ujmy NASZEMU dziedzictwu.

69 Por. Dz.U. 2016 poz. 1137 – Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 5 lipca 2016 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy – Kodeks karny, art. 256 § 1-2.

70 Ibidem, art. 256 § 3.

Na kolejnych stronach
Tomasz Drewicz
„Rozpowszechnianie treści patriotycznych”
Centrum Rzeźby Polskiej, Orońsko 2009
instalacja audio
technika mieszana (lodówka, gips, odtwarzacz mp3, zestaw głośników komputerowych, **walc A-moll Fryderyka Chopina**)

Tabula Rasa

Minęło zaledwie dwadzieścia lat, od kiedy na polskim rynku usług telekomunikacyjnych pojawiła się telefonia komórkowa[71]. Dziś nikt już raczej nie ma wątpliwości co do tego, że była to prawdziwa rewolucja. Tempo przemian na tym polu, a co za tym idzie również w obszarze społeczno-ekonomicznym, jest rzeczywiście nieprawdopodobne. Mało który użytkownik zdaje sobie sprawę z przepaści, jaka dzieli nas od epoki „przedkomórkowej". Również refleksja teoretyczna dotycząca tych kwestii (tak jak i podejmowana wobec wielu innych aspektów błyskawicznie zmieniającego się świata) wydaje się być mocno opóźniona. Jak pisze Ewa Wójtowicz: „Monografie ledwie się ukazują, już wydają się przypominać o szybkiej dezaktualizacji stanu wiedzy, w odniesieniu do której powstały"[72].

Jak zaznaczyłem we wstępie do niniejszej książki, uważam za nadzwyczaj istotny fakt, iż miałem możliwość obserwowania tych niezwykłych przemian własnymi oczami. Sądzę, że szczególnie w Polsce, jak i zapewne w pozostałych krajach środkowowschodniej Europy, ta rewolucja przybrała bardzo symboliczny charakter. Odzyskana dopiero co suwerenność państwowa otrzymała kolejny obszar, na jakim realizowało się poczucie WOLNOŚCI. Tym razem w sposób bezpośrednio dotyczący obywatela, i co należy bardzo wyraźnie podkreślić, także konsumenta. Po zmotoryzowaniu kraju, dzięki produkcji na masową skalę, kultowego już dziś „Malucha", oraz wejściu na polski rynek medialny prywatnych, komercyjnych stacji telewizyjnych, to właśnie telefon komórkowy był i nadal jest symbolem wolności i niezależności jednostki. Choć oczywiście dzisiaj realizuje te cele już na zupełnie inne sposoby.

W roku 2009, czyli tuż po tym, jak zakończyłem swoją edukację na poznańskiej ASP, nikt nie mógł nawet przypuszczać, że to, co wówczas było dla nas szczytem możliwości, jest faktycznie jedynie zalążkiem tych wielkich przemian. Wtedy też po raz pierwszy wykorzystałem tę nieoczywistą materię w swoim projekcie zatytułowanym *Tabula Rasa*, który zrealizowałem podczas festiwalu „Street Art" w Pszczynie. Polegał on na wystawieniu na terenie Zabytkowego Parku Pszczyńskiego pomalowanej w czarno-żółte pasy *budki*, wewnątrz której zawieszone zostały opakowania z kartami SIM jednej z popularnych sieci telefonii komórkowej. Były one doładowane kwotą startową wynoszącą pięć złotych. Dodatkowo pod zadaszeniem budki zamontowany został świetlny sygnalizator

71 Za początek rewolucji telekomunikacyjnej w Polsce przyjmuje sie dokładnie datę 18 czerwca 1992 roku, kiedy swoje usługi zaoferowała sieć Centertel. Była ona jednakże dostępna jedynie dla najbogatszych, a oferowane wówczas aparaty telefoniczne były ciężkie i nieporęczne. Dlatego za faktyczny przełom w tym obszarze należy uważać rok 1996, gdy do wyścigu dołączyły sieci Era oraz Plus, a usługa telefonii komórkowej stała się dostępna już dla prawie każdego Polaka.

72 E. Wójtowicz, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016, s. 10.

alarmowy, który uruchamiał się poprzez czujnik ruchu. Każda próba zerwania wiszącego wewnątrz budki „prezentu" była więc jednocześnie początkiem bardzo specyficznej interakcji, sygnalizowanym przez migające światło.

Festiwal trwał około dwóch tygodni. W tym czasie zarówno turyści jak i mieszkańcy Pszczyny mogli bezpłatnie zabierać wystawione *startery.* Co kilka dni ich stan był przeze mnie uzupełniany. Ostatecznie zabranych zostało około trzydziestu zestawów, których numery kontaktowe zostały przeze mnie wcześniej spisane. Na kilka dni przed zakończeniem festiwalu — kiedy wszystkie były już „w użyciu" — mogłem rozpocząć ostateczną fazę projektu, jaką była próba skontaktowania się z ich nowymi użytkownikami. Co kilka godzin wysyłałem do nich krótkie, zaczepne wiadomości tekstowe tzw. SMS-y[73]. Cały zabieg miał w zamyśle doprowadzić do naszego *rzeczywistego* spotkania i wspólnej kolacji w jednej z pszczyńskich restauracji. Z nieznanych mi powodów na moje zaproszenia niestety nikt nie odpowiedział. Wiem jednak, że nie trafiały one w próżnię, gdyż otrzymywałem udostępniane przez operatora raporty doręczenia wiadomości.

73 ang. *Short Message Service* – usługa przesyłania krótkich wiadomości tekstowych (esemesów) w cyfrowych sieciach telefonii komórkowej.

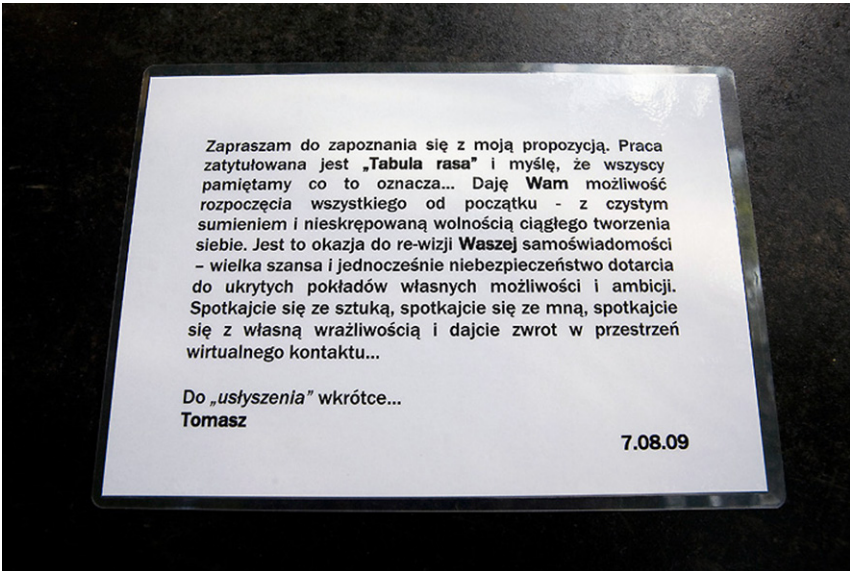
Analizując ten projekt z dzisiejszej perspektywy, dochodzę do wniosku, iż również w tym przypadku odnajduję sporo analogii pomiędzy wykorzystanymi w nim substancjami. Wtedy oczywiście nie podchodziłem do tego wyzwania w tak określony sposób, niemniej przejawy takiego traktowania użytych materii były już chyba widoczne. Sam, stworzony na potrzeby projektu, obiekt, jego forma i sens, choć nie pozbawione znaczenia, pełniły tu rolę drugorzędną. Przypominająca stanowisko wartownicze *budka* stała się jedynie pewnym punktem zapalnym — zapraszającym do rozpoczęcia gry i jednocześnie ostrzegającym o możliwych tej gry konsekwencjach.

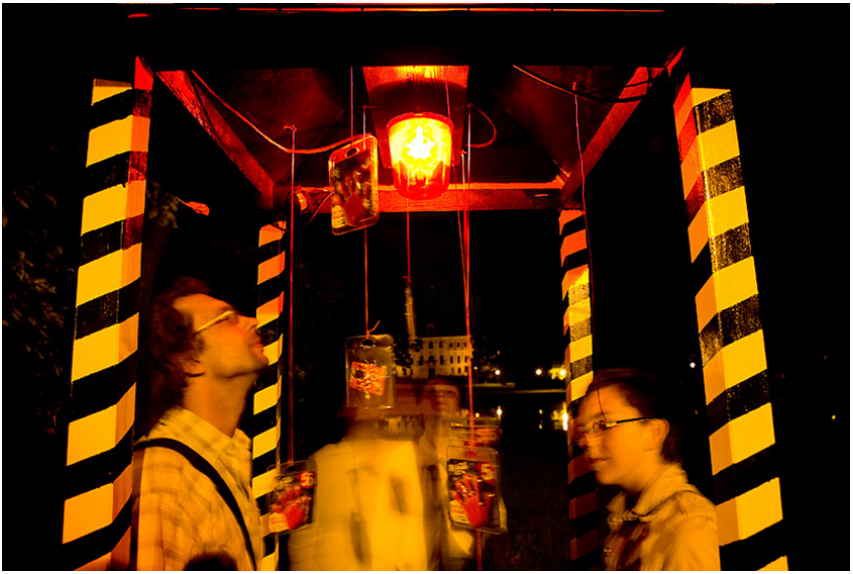
Była to realizacja, która w zamyśle miała „przełamać lody" i stworzyć sieć, płaszczyznę komunikacji pomiędzy przypadkowymi osobami; wytworzyć ZDARZENIE, dzięki któremu spotkanie z obcym i nierozpoznanym przestanie rodzić obawy, a zacznie budzić radość i ekscytację - stanie się poszukiwane i oczekiwane, niczym zjazd klasowy lub rodzinna uroczystość. Punktem centralnym tejże przypadkowej sieci stałby się oczywiście biesiadny stół, wokół którego zasiąść mieli zaproszeni przeze mnie, a wybrani przez los, goście.

Na podobnej zasadzie działa przecież telefonia komórkowa (ang. *cellphone*), której cała infrastruktura składa się z połączonych ze sobą obszarów (komórek), kontrolowanych przez poszczególne anteny stacji bazowych. To one są punktem centralnym danej *komórki*. To ich zasięgu wyszukuje aparat telefoniczny, pragnąc znaleźć się jak najbliżej źródła, gdyż wtedy jakość połączenia jest najlepsza, a zużycie energii najmniejsze.

Wspólne spożywanie posiłku jest naszym powszechnym, codziennym rytuałem, nie zawsze jednak zdajemy sobie sprawę z tego, jak głębokie i osobiste jest to doświadczenie. Przeniesienie tego obrzędu z bezpiecznego terenu domowego ogniska na otwartą przestrzeń społeczną było jednak rzeczywiście dużym wyzwaniem lub może lepiej byłoby powiedzieć ROSZCZENIEM. Być może właśnie fakt, iż ostatecznie nie udało mi się doprowadzić tego projektu do oczekiwanego zakończenia, jest najlepszym dowodem na to, jak ważne i trafne pytania on zadawał.

Na kolejnych stronach:
Tomasz Drewicz
„Tabula Rasa"
dokumentacja z festiwalu Street Art, Pszczyna, 2009
instalacja interaktywna
technika własna (drewno, karty sim, lampa sygnalizacyjno-ostrzegawcza, czujnik ruchu, **sieci telefonii komórkowych)**


Zapraszam do zapoznania się z moją propozycją. Praca zatytułowana jest „Tabula rasa" i myślę, że wszyscy pamiętamy co to oznacza... Daję Wam możliwość rozpoczęcia wszystkiego od początku - z czystym sumieniem i nieskrępowaną wolnością ciągłego tworzenia siebie. Jest to okazja do re-wizji Waszej samoświadomości – wielka szansa i jednocześnie niebezpieczeństwo dotarcia do ukrytych pokładów własnych możliwości i ambicji. Spotkajcie się ze sztuką, spotkajcie się ze mną, spotkajcie się z własną wrażliwością i dajcie zwrot w przestrzeń wirtualnego kontaktu...
Do „usłyszenia" wkrótce...
Tomasz
7.08.09



Na sprzedaż

Krótko po opisywanym festiwalu w Pszczynie, jako młody pracownik poznańskiej Akademii Sztuk Pięknych, otrzymałem propozycję uczestnictwa w wystawie organizowanej przez zatrudniający mnie Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych. Była to przekrojowa prezentacja postaw artystycznych szeroko pojętej kadry Wydziału. Miała ona zostać wyeksponowana w przestrzeniach budynku *Collegium Stomatologicum,* czyli Uniwersyteckiego Centrum Stomatologii i Medycyny Specjalistycznej prowadzonego przez Uniwersytet Medyczny im. Karola Marcinkowskiego w Poznaniu.

Budynek, w którym mieści się owa placówka, jest — ze względu na swoją niecodzienną bryłę — niewątpliwie jednym z najbardziej wyróżniających się obiektów architektonicznych w Poznaniu. Jego wnętrza to ciekawa, lecz jednocześnie niesamowicie skomplikowana i nieprzyjazna wystawienniczo przestrzeń, która swoim charakterem bardziej przypomina szpitalną poczekalnię niż obszar przyjazny dla prezentacji sztuki. Sam pomysł, aby opuścić choć na chwilę czyste i bezpieczne mury galerii, był mi wówczas bardzo bliski, niemniej zawsze uważałem, że taka koncepcja wymaga odpowiedniego podejścia i zrozumienia eksplorowanej przestrzeni. Postanowiłem więc pochylić się nad tym problemem i ustalić, co najbardziej ją charakteryzuje. Odpowiedzieć na pytania: „Jak DZIAŁA?", „Jak PERFORMUJE?". Po przeprowadzonym rekonesansie wiedziałem, że będzie ona *zabójcza* dla większości prezentowanych w niej klasycznych prac rzeźbiarskich. Byłem przekonany o tym, że zostaną one wchłonięte przez otaczającą je przestrzeń, a w najlepszym przypadku generowane przez nie sensy zostaną mocno przygaszone.

Szybko doszedłem do wniosku, że w tym konkretnym przypadku ZDERZENIE eksponowanych prac z silnie nasyconą znaczeniami atmosferą miejsca oraz jego ergonomią, powinno być osadzone w jakimś zewnętrznym kontekście i dopiero stamtąd generować określone ZDARZENIE. Jego brak nieuchronnie spowoduje bowiem powstanie wrażenia służalczości prezentowanych obiektów wobec siły i użytkowości tej przestrzeni. Najprościej rzecz ujmując, zostaną one potraktowane *stricte* estetycznie.

Postanowiłem zatem wpłynąć, w nieco żartobliwy sposób, na proces odbioru całej wystawy, paradoksalnie jeszcze bardziej podkreślając, powołany tu przypadkowo, kontekst dekoracyjnej funkcji dzieła sztuki. Nie interesował mnie bowiem problem relacji przestrzennych, czy też narracyjnych, pomiędzy poszczególnymi pracami oraz między pracami a pomieszczeniem, w jakim zostały wyeksponowane, ale, w nawiązaniu do jego charakteru, przeniesienie sensu tej prezentacji w zasymulowaną, zewnętrzną przestrzeń komercyjną.

Ustawiony na środku sali słupek z zawieszoną na nim tabliczką nawiązywał w swej formie wizualnej do znaków, jakie w Stanach Zjednoczonych wbija się przed domami lub na działkach, informując, iż dana nieruchomość lub ziemia jest wystawiona na sprzedaż. Na tabliczce, poza wielkim czerwonym napisem „For sale", umieszczony został również numer telefonu. Po wybraniu wskazanego numeru oraz nawiązaniu połączenia, było one przekierowywane na skrzynkę poczty głosowej[74] — darmowej usługi oferowanej przez operatora sieci komórkowej. Jedną z funkcji owej usługi jest możliwość pozostawienia przez użytkownika, nagranej przez siebie, informacji powitalnej, zachęcającej osobę telefonującą do pozostawienia wiadomości.

Moja interwencja polegała na wykorzystaniu właśnie tego mechanizmu. Po zatelefonowaniu pod numer z tabliczki, usłyszeć można było informację o trwającej właśnie aukcji dzieł sztuki. Komunikat wypowiadany przez komputerowy generator głosu brzmiał następująco:

Niepowtarzalna okazja!
Kup sztukę współczesną!
Podaj swoją ofertę po usłyszeniu sygnału.
Do zakończenia licytacji pozostało *(przykładowa liczba)* dni.

Wiadomości ze skrzynki poczty głosowej były przeze mnie każdego dnia odsłuchiwane, a informacja powitalna aktualizowana. Przypadkowe osoby oglądające wystawę mogły więc, za pośrednictwem telefonu, wziąć udział w „zorganizowanej" przez mnie aukcji oraz przedstawić, na ile wyceniają określone, wybrane przez siebie „dzieło". W ten sposób, traktując prace moich kolegów jako PRODUKT, w swojej własnej realizacji postawiłem na PROCES. Dzięki temu zabiegowi mogłem „wyjść" daleko poza trudną ekspozycyjnie rzeczywistość budynku *Collegium* i powołać inną, zewnętrzną wobec niej przestrzeń, osadzoną gdzieś pomiędzy światem realnym a wirtualnym. Jak bowiem słusznie zauważa przywoływana już wcześniej przeze mnie Ewa Wójtowicz: „Rzeczywistość, w której się poruszamy, ma podwójną konotację: jest materialna lecz często zależy od technologii informacyjnych. Podział na sferę *online* i *offline* przestaje być radykalny, a interakcje społeczne sytuują sie pomiędzy tymi przestrzeniami"[75].

74 **Poczta głosowa** (ang. *Voice Mail*) – usługa dostępna w sieciach telefonii stacjonarnej i komórkowej. Gdy abonent nie odbierze połączenia, dzwoniący może zostawić mu wiadomość głosową do odsłuchania, gdy ten zadzwoni na podany numer. [za: Wikipedia . Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

75 E. Wójtowicz, dz.cyt., s. 21.

Tomasz Drewicz
„Na sprzedaż"
dokumentacja z wystawy w Collegium Stomatologicum, Poznań 2011
instalacja interaktywna
technika własna (drewno, wydruk cyfrowy, **poczta głosowa sieci telefonii komórkowej**)

(+48)

Kontynuując eksplorowanie substancji, jaką jest telefonia komórkowa, w projekcie zatytułowanym *(+48)* postanowiłem odnieść się do jej poprzedniczki, czyli sieci telefonów stacjonarnych. W tamtym czasie telefon domowy był obecny jedynie w mieszkaniach *naszych babć,* choć już wtedy, w wielu przypadkach, wykonywane przez nie połączenia nie były realizowane drogą kablową, lecz radiową. Co najbardziej różniło obie wspomniane formy dostarczania usług telekomunikacyjnych, to fakt, iż w przypadku tradycyjnej sieci, aparat telefoniczny nadal był przypisany do miejsca, a nie do osoby, jak to się dzieje w przypadku popularnych *komórek*. Najbardziej trwale, najpewniej i najdokładniej określone w przestrzeni były i nadal są, otwarte lub kabinowe automaty telefoniczne zwane *budkami.*

Jeszcze w 2010 roku w Polsce działało aż 45 tysięcy budek telefonicznych. W wyniku rozwoju usług mobilnych lub też kiepskiej lokalizacji poszczególnych punktów przyłączeniowych, część z nich już wtedy nie była prawie w ogóle użytkowana. Rok później wygasła decyzja Urzędu Komunikacji Elektronicznej, zgodnie z którą Telekomunikacja Polska miała obowiązek utrzymywać nierentowne budki. Zaczęto więc je wycofywać. Od marca 2013 roku systematycznie znikają kolejne budki. Na chwilę obecną można w Polsce znaleźć nieco ponad 5 tysięcy automatów na kartę (w tym telefony w więzieniach, szpitalach oraz innych instytucjach i placówkach użyteczności publicznej).

Zaistniałe technologiczne ZDERZENIE rozpoczęło wielotorowy proces, którego efektem będzie lub już jest całkowita ZMIANA myślenia o łączności, komunikacji z innymi ludźmi i dostępności do wiedzy oraz informacji. W tym konkretnym projekcie postanowiłem jednak odnieść się jedynie do kwestii związanej z miejscem, czasem i obecnością.

Jak już zaznaczyłem, największa różnica pomiędzy obiema formami komunikowania się to zmiana w kwestii przywiązania do miejsca. To, co pozostało niezmienione, to konieczność identyfikacji poszczególnych aparatów telefonicznych poprzez nadany im numer. W przypadku telefonii stacjonarnej wycofywane automaty telefoniczne, a co za tym idzie — nadane im numery — prawdopodobnie znikną bezpowrotnie; ulegną zapomnieniu lub chociażby zatarciu. Zupełnie inaczej jest w przypadku numerów sieci komórkowej. Jeszcze do niedawna w przypadku, gdy abonent, ze względu na korzystniejsze warunki oferowane przez innych operatorów, zechciał zmienić sieć, zmuszony był przy tym również do zmiany numeru swojego aparatu telefonicznego. Była to jedna z metod stosowanych przez usługodawców mająca na celu przywiązać konsumenta do ich oferty, pomimo gorszych warunków cenowych lub jakości usług.

Dopiero w 2013 roku, dzięki działaniom Urzędu Komunikacji Elektronicznej wprowadzono w Polsce uregulowania prawne ułatwiające proces przeniesienia numeru pomiędzy poszczególnymi operatorami. Zgodnie z zapisami Ustawy *Prawo telekomunikacyjne,* a nastepnie, dzięki wprowadzeniu w życie odpowiedniego rozporządzenia, przenoszenie numeru stało się możliwe nie tylko w ramach jednego rodzaju sieci, ale także pomiędzy tymi sieciami.

Pomimo iż obecnie stosunkowo łatwo jest utrzymać przypisany użytkownikowi numer (nawet przy zmianie usługodawcy), to jednak jego *trwałość,* ze względu na specyfikę tej technologii i dużą popularność tzw. *prepaidów*[76] (traktowanych często jako numery tymczasowe), jest nadal stosunkowo krótka a jego rotacja wśród użytkowników niezwykle wysoka. Powoduje to oczywiste komplikacje, ponieważ, choć *uwolnione* numery pozostają zapisane w pamięci naszych telefonów, mogą już od wielu miesięcy być nieaktualne i przypisane zupełnie innej osobie. Z drugiej strony taka sytuacja jest jednak, korzystna, gdyż daje szansę na to, aby się z tej komunikacyjnej przestrzeni wycofać, zniknąć, przenieść się do nowego kręgu znajomości.

Obecnie również telefony „na kartę" muszą zostać zarejestrowane przez użytkownika, a zatem uniknięcie identyfikacji staje się utrudnione. W rzeczywistości, w której rozpoznanie jest kwestią fundamentalną, a monitorowanie i śledzenie wszelkich naszych poczynań, przez dostępne środki cyfrowe, jest na porządku dziennym, ta kuriozalna sytuacja stawia interesujące pytanie o uzyskaną dzięki tej technologii WOLNOŚĆ.

Tytułowy (+48) to międzynarodowy wskaźnik telefoniczny[77] określający kraj, w którym aktywny jest numer użytkownika. W tym konkretnym przypadku jest to oczywiście kod przypisany Polsce. Projekt ten to działanie wieloletnie stawiające pytanie o jakość i sens komunikacji oraz o zmiany w postrzeganiu tych procesów w wyniku rozwoju technologicznego. Wykonane podczas podróży fotografie budek telefonicznych są następnie drukowane w formie kartki pocztowej. Na jej rewersie wskazany jest przypisany danej budce numer kontaktowy, a same kartki rozsyłane są przy różnych okazjach tak do przyjaciół, rodziny czy znajomych, jak i osób zupełnie przypadkowych. W ten sposób miejsca te zostają utrwalone w formie, przekazywanego za pośrednictwem widokówki, wspomnienia. W całym cyklu znajduje się dodatkowo jedna pocztówka specjalna. Widniejąca na niej postać również bardzo by chciała zapisać się w czyjejś pamięci.

76 **Prepaid** (ang. pre - przed, paid - opłacony) sprzedaż przedpłacona – sprzedaż określonych towarów lub usług na zasadach przedpłaty. [za: Wikipedia . Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

77 **Telefoniczny kod kraju.** Jest to jedno- dwu- lub trzycyfrowy kod stosowany w międzynarodowych połączeniach telefonicznych w celu oznaczenia kraju przeznaczenia albo globalnej sieci telefonicznej (np. satelitarnej), albo globalnej usługi telefonicznej. Kody kraju są przydzielane poszczególnym krajom, sieciom i usługom przez Międzynarodowy Związek Telekomunikacyjny (International Telecommunication Union, skrót ITU). [za: Wikipedia . Wolna encyklopedia – www.pl.wikipedia.org]

„... 604 560 410”

„...(52) 805 00 70”

„...(61) 804 50 60”

„...(52) 805 00 19”

„...(61) 804 51 14”

Zamiast zakończenia

Mimo, iż w treści tej publikacji przywołuję również przykłady działań stricte performatywnych, celowo pominąłem analizowanie w niej, niepotrzebnego, z mojego punktu widzenia, aspektu aktywności samego TWÓRCY w kształtowaniu treści pracy. Jego fizycznej obecności w czasie trwania działania oraz jego indywidualnych motywacji. Moim celem jest zwrócenie uwagi, przede wszystkim na rolę ODBIORCY, który w kontakcie z jakimś ZDARZENIEM, jakiego performansu nie trzeba rozpatrywać w aspekcie intencji artystycznej, sam konstruuje własną definicję sytuacji i tylko jego obarczam odpowiedzialnością za podjęte decyzje czy wybory.

Chciałbym więc w tym momencie bardzo wyraźnie podkreślić, iż moim celem nie jest moralizowanie, tak jak i podejście performatywne nie jest ze swej natury wartościujące. Nie pragnę udzielać rad i wskazówek oraz wydawać opinii co do tego, czy dany wybór jest właściwy, czy też błędny. Ważne jest dla mnie, aby był on jak najbardziej świadomy, a efekty podjętych decyzji — nie tylko przyswojone, ale i zrozumiane. Tylko w ten sposób, możemy bowiem przekonać siebie samych, iż istnieje coś takiego, jak przywoływana przeze mnie parokrotnie wolność (czy rzeczywistość), choć można przecież stwierdzić, że z tego punktu widzenia w ogóle nas to nie interesuje[78]. Naszą uwagę zwraca RELACJA i nasza INNOŚĆ.

Kolejną moją intencją było wykazanie przydatności spojrzenia performatywnego jako paradygmatu badawczego, który jest moim zdaniem najwłaściwszym do dogłębnego zreflektowania, tak bardzo zróżnicowanego, świata sztuki współczesnej (i nie tylko). Uważam, że, żyjąc w płynnej rzeczywistości, potrzebujemy metod badawczych o szerszych możliwościach adaptacyjnych — szczególnie, jeśli nasze zainteresowania ogniskujemy w obszarze kultury, zawieszonej pomiędzy światem fizycznym a wirtualnym.

Nie interesuje nas przecież produkt, ale PROCES — tok interakcji pomiędzy tym, co materialne a tym, co uzgodnione[79], gdyż „wraz z osiągnięciem przez sztukę filozoficznej dojrzałości, wizualność przestała się liczyć jako równie mało ważna dla istoty sztuki, co piękno. Po to, by sztuka istniała, nie musi istnieć żaden przedmiot nadający się do oglądania, a jeśli w galerii znajdują się jakieś przedmioty, to mogą wyglądać jak dowolna rzecz na świecie[80]. W moim przekonaniu mało istotny jest

78 „Cały nasz system czyni z wyzwolenia obowiązek, nakaz o charakterze moralnym, co sprawia, że trudne staje się odróżnienie przymusu wyzwolenia od »naturalnego« pragnienia, »naturalnej« potrzeby wolności. Jest oczywiste, że każdy chce się uwolnić od wszelkich form zniewolenia, że każdy chce się wyzwolić z wszelkiej postaci przymusu, czy to fizycznego, czy to mającego swe źródło w prawie. Jest to odruch tak naturalny, że obecnie nie potrzebujmy już idei wolności, by istnieć". – J. Baudrillard, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, Warszawa 2005, str. 40.

79 „Nawet jeśli »rzecz« pozostaje za każdym razem ta sama, to odmienne jest każde ZDARZENIE, w którym ta rzecz uczestniczy. Niepowtarzalność każdego zdarzenia nie zależy tylko od jego materialności, lecz także od jego interaktywności – a interaktywność zawsze jest czymś płynnym". – J. McKenzie, dz. cyt., s. 113.

80 A.C. Danto, *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, Kraków 2013, s. 45.

problem „czy sztuka jest jeszcze istotnym i koniecznym sposobem, w jaki dla naszego dziejowego bytowania dzieje się rozstrzygająca prawda, czy już nim nie jest?[81]. Uważam jednak za szalenie istotne by nadal istniała, a jedyny warunek jaki musi dziś spełnić aby tego dokonać to DZIAŁAĆ – PERFORMOWAĆ.

***

W *Pakcie Jasności*, Jean Baudrillard, rozprawiając o istocie Dobra i Zła, bardzo sprawnie dyskredytuje ogół najważniejszych, klasycznych hipotez dotyczących naszego bytowania. Podważa zasadność naszego dążenia do WOLNOŚCI, do poznania PRAWDY i zdefiniowania RZECZYWISTOŚCI. Opisuje narastający niepokój, jakiego źródło upatruje, między innymi, w zbliżającym się ostatecznym ZDERZENIU z wirtualnością. Nie twierdzi on jednak, iż dążenia te są same w sobie bezcelowe. To, co uważa za zbędne, to upatrywanie w nich głębszego sensu.

W rozdziale zatytułowanym *Rozwiązania najłatwiejsze* powołuje się on na przywoływanego i przeze mnie Lichtenberga, który pisał: „Nadajemy kształt naszym działaniom trochę podobnie, jak magnes nadaje kształt żelaznym opiłkom."[82], a robi to, by potwierdzić własną tezę, mówiącą iż: „Wszystkie wielkie narracje naszej jednostkowej świadomości, które dotyczą wolności, wolnej woli, tożsamości i odpowiedzialności, dołączają do naszych DZIAŁAŃ — takich, jakimi się one „ZDARZAJĄ" — zbędne, a nawet wewnętrznie sprzeczne, dodatkowe uwarunkowanie, czyli to, że jesteśmy ich PRZYCZYNĄ, że są one SKUTKIEM naszego CHCENIA, że nasze decyzje są wynikiem naszej wolnej woli. DZIAŁANIA TEGO JEDNAK NIE POTRZEBUJĄ, nie ma potrzeby odwoływać się do woli i jej idei, by móc decydować i działać. Nie ma potrzeby odwoływać się do idei wolnej woli, by dokonywać w życiu samookreślenia. Ponad wszystko zaś nie ma potrzeby odwoływać się do idei podmiotu i jego tożsamości po to, by istnieć"[83].

Muszę przyznać, że trudno się z tą tezą nie zgodzić, ale jeszcze trudniej zaakceptować fakt, iż zupełnie nic od nas nie zależy. Najgorsze jest uczucie bezsilności. Osobiście znajduję ukojenie w akcie tworzenia – jak dobrze, że można je dziś rozumieć tak szeroko.

81 A.C. Danto, dz. cyt., s. 65.

82 G.Ch. Lichtenberg, za: J. Baudrillard, dz. cyt., s. 47.

83 J. Baudrillard, dz. cyt., s. 46.

Bibliografia:

Antrolopologia kultury, Warszawa 2001.

Art Moves 2009, Toruń 2009.

Bauman Zygmunt, *Globalizacja*, Warszawa 2000.

Baudrillard Jean, *Pakt jasności. O inteligencji Zła*, Warszawa 2005.

Beuys Joseph, *Teksty, komentarze, wywiady*, Warszawa 1990.

Danto Arthur C., *Po końcu sztuki. Sztuka współczesna i zatarcie się granic tradycji*, Kraków 2013.

Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, Warszawa 1966.

Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności,* Kraków 2008.

Fukuyama Francis, *Koniec człowieka*, Kraków 2004.

Hall Edward T., *Ukryty wymiar*, Warszawa 2003.

Jelewska Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2013.

Kluszczyński Ryszard Waldemar, *Społeczeństwo informacyjne, cyberkultura, sztuka multimediów,* Kraków 2001.

Manovich Lev, *Język nowych mediów*, Warszawa 2006.

McKenzie Jon, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, Kraków 2011.

Obwieszczenie Marszałka Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 5 lipca 2016 r. w sprawie ogłoszenia jednolitego tekstu ustawy — Kodeks karny.

Oksiuta Zbigniew, *Formy, procesy, konsekwencje*, Białystok 2007.

Pisarski Mariusz, Myron *W. Krueger i Wirtualna Rzeczywistość* [

Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, Wrocław 2006.

W stronę innego. Obserwacje i interwencje, Katowice 2006.

Wójtowicz Ewa, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016.

Summary

The title of this book is taken from the The Chemical Brothers'[1] music video 'Out of control', in which the phrase 'Give me some substance' appears at the end of the clip, sprayed on the wall by an anonymous, masked street riot participant. In the given context, it refers to the need of finding yourself, finding the truth, the meaning of life and other fundamental values which, if lacking, lead to increased tensions and social unrest in modern, globalized world. In literal translation it means to analyze the substance itself, the mass, the broadly defined MATERIAL, and therefore, in my opinion, it perfectly captures the idea behind creation of this publication.

We live in a reality driven by new technology, digitization and omnipresent economy so items, which disturb our sense of unity and continuity. 'Here and Now' is multiplied, blurred, divided and remains shrouded in a fog of uncertainty. Our individual and social 'substance' seems more and more like 'shapeless mass'. We must rediscover this matter; understand its new meaning and specificity. That is why, for the purpose of my artistic exploration, I've chosen to analyze very specific substances. By using them for artistic purposes in accordance with their specifics, I want to show how many similarities they have, reveal the enormity of analogies and multitude of possible interpretations, which stem from these connections. Quoting Joseph Beuys, I am interested more in the: '... MATERIAL and transformation of SUBSTANCE [...] than the traditional understanding of the aesthetic beauty of things. If the work stays related to transformation, change and development of substance, it can affect everything in the world and is no longer limited to art only'.[2]

This book is a collection of texts which explain my approach to the process of creation, analysis of the problem, choice of components for the work and the use of substance in art. It shows not only my attitude towards art but also my view on ways of its interpretation. I will refer mostly to my own artistic realizations, occasionally evoking works of other artists.

The foundation of this text is my doctoral dissertation, which examined possibilities of shaping sculptural forms with the usage of external environmental factors and attempted to analyze the essence of the so-called 'Smart materials' - substances which react to change of those factors and reshape their physical or chemical properties by adjusting their inner structure. The starting point for this study was a direct analogy to epigenetics[3] - a science investigating the possibility of genetic mutations initiated by strong external influences (including cultural

1 **The Chemical Brothers** - an English electronic music duo composed of Tom Rowlands and Ed Simons. Initially band created electronic under the name The Dust Brothers along with artists like The Prodigy. Later The Chemical Brothers recorded also with artists such as Moby or Underworld. (Source: Wikipedia - The Free Encyclopedia)

2 Joseph Beuys. Teksty, wywiady, komentarze. Warsaw 1990, page.36

3 **Epigenetics** is one of the modern branches of Biology, studying heritable changes in gene, not encoded in the DNA sequence of an organism

ones), and examining the likelihood of human gaining skill to self-modify their own genotype.

One of the substances of my focus in this book is a ferrofluid - colloidal liquid that becomes strongly magnetized in the presence of a magnetic field[4]. The specificity of this substance was a motivation to revise the idea of intelligence itself, both individual and collective one.

It is not difficult to note that, both Human and (broadly speaking) Society, are also systems capable of a planned internal reorganization. They are constantly updated systems of connected vessels, which continuously react to events created by themselves. Our global economy, reflected through the financial markets and virtual world stock exchanges, is the best example. Assuming this point of view, all of those systems can be treated same as other smart substances and be used as self-shaping sculpting material.

Another substance from group of smart materials, which is noteworthy in this study is the thermochromic ink. It has the ability to reversibly change color in response to temperature variations. In my work applied paint does not change the color itself but becomes transparent after exceeding a specific temperature point and, similarly when cooling, it returns to the original state of opacity upon reaching designed temperature value.

In addition to mentioned substances, I will analyze other, previously used by me materials, such as glass, cream cheese, voicemail, or more broadly, mobile telephony and even penal code. They maybe were not a starting point to create particular works but, in a way, decided about formal solutions used for construction and acted as fundament of works' meaning.

To begin the analysis of individual works, in the first chapter of part one, I will familiarize you first with the basic assumptions of the General Theory of Performance proposed by Jon McKenzie in his book 'Perform or Else: From Discipline to Performance'. I believe that performative perspective, which gives us the opportunity, to analyze our liquid state, throughout language adequate to this state, is most suitable for discussed issue.

Then, in the second chapter, I will refer to that liquidity, both in the context of intelligent substances, and society, and will refer to the possible ways in which those matters can organize themselves. For this purpose, I will recall the basic definitions and content of General Systems Theory. In my opinion, this is crucial to present my approach, which treats society as the body, the system and ultimately an intelligent substance.

Very important for me is the fact that the specificity of smart materials gives the opportunity to show the principles of feedback[5]. This process, being the base of epigenetics and field of interest of many other areas of science (such as cybernetics,

4 Source: Wikipedia - The Free Encyclopedia

5 **Feedback** – the impact of output of a system (process, mechanism) on its input. System receives information of his own actions

electronics, economics, sociology and political science), is the core of my approach to creative development hence deserves a presentation in chapter three.

After necessary theoretical introduction, in the second part of this work, I will begin in-depth analysis of selected art projects created by me, presenting (or often reconstructing) the search for formal solutions used in those creations and possible ways of their interpretation. Each of these works is a specific query about the current state of affairs, about possible CHANGE and the thing that is in BETWEEN.

Nota biograficzna

Tomasz Drewicz - Ur. 29.04.1982 w Obornikach Wielkopolskich. Artysta, kurator, krytyk i animator kultury. W latach 2001 - 2005 studiował na Wydziale Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska na Politechnice Poznańskiej. W latach 2004 - 2009 na Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Ukończył studia na Wydziale Edukacji Artystycznej w dwóch specjalnościach: Promocja i Krytyka Sztuki oraz Pedagogika Sztuki. Dyplom w drugim zakresie z Rzeźby w pracowni prof. Marcina Berdyszaka. Od roku 2009 pracuje na macierzystej uczelni na stanowisku asystenta w VI Pracowni Rzeźby i Działań Przestrzennych. W roku 2014 uzyskał stopień doktora sztuki. Laureat stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego „Młoda Polska" w roku 2010 oraz Stypendium Artystycznego Miasta Poznania w roku 2011. Brał udział w kilkudziesięciu wystawach zbiorowych w kraju i zagranicą. Publikuje teksty w magazynach polskich i zagranicznych. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Tomasz Drewicz - Born 29/04/1982 in Oborniki Wielkopolskie. Artist, curator, critic and socio-cultural animator. In the years 2001 - 2005 student at the Faculty of Civil and Environmental Engineering and Architecture at the Poznan University of Technology. In the years 2004 - 2009 at the Academy of Fine Arts in Poznań. Graduate of the Faculty of Artistic Education in two specializations: Art Promotion and Criticism and Art Pedagogy. Second range diploma in Sculpture in the studio of prof. Marcin Berdyszak. Since 2009, working at his alma mater as an assistant at VI Sculpture and Space Activity Studio. In 2014 obtained a Ph.D of Arts. The winner of scholarship „Młoda Polska" from the Ministry of Culture and National Heritage in 2010 and City of Poznan Art Scholarship in 2011. Participant in several group exhibitions at home and abroad. Publishes texts in polish and foreign magazines. Lives and works in Poznań.

e-mail: **t.drewicz@gmail.com**
web: **www.tomaszdrewicz.art.pl**

Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
www.uap.edu.pl
Wydział Rzeźby i Działań Przestrzennych
Wydanie I, Tom I, Nakład 150 egz.
Ark. wyd. 6,46.

Tomasz Drewicz poszukuje form w jakich stan liminalny wyraża się na polu sztuki. Stąd jego zainteresowanie procesem, ewolucją, performowaniem, dynamiką złożonych systemów. Nie ma ono już nic wspólnego ze stanem płynności, rozmazanych granic, lecz z poszukiwaniem wyłaniających się struktur, zależności, procesów samoorganizacji. Dokonuje redefinicji/dekonstrukcji pojęcia performansu jako procesu generującego dynamiczne sytuacje – ZDARZENIA, w których dochodzi do nieustannych ZDERZEŃ różnych wartości, jakości i możliwych stanów. Wprowadzone przez nie zmiany są miarą skuteczności zdarzenia i całości performansu. Performowanie jest podstawową cechą naszej rzeczywistości. W tym procesie pojęcia „BYĆ" i „TWORZYĆ" są nierozerwalnie ze sobą związane. Autor publikacji przywołuje w jej treści teorie organicyzmu Herberta Spencera, demokratyczne idee rzeźby społecznej Josepha Beuysa, oraz jego rozumienie rzeźby jako procesu przekształcania bezkształtnej materii w formę. Twórczość Tomasza Drewicza niewątpliwie nawiązuje do postaw awangardowych i konceptualnych XX wieku, ale rozgrywa się w całkowicie innych, wyznaczonych przez rewolucje informatyczną warunkach.

dr hab. Joanna Hofmann-Dietrich

Przygotowany materiał teoretyczny stanowi szerokie tło dla wyjaśniania wlasnych intencji artystycznych rozumianych jako „ZDARZENIA i ZDERZENIA" oraz okoliczności przetwarzania /performance/ zamiast budowania nieruchomego przedmiotu rzeźby. Ten rodzaj ujęcia, obcy nieco środowisku artystycznemu może mieć inspirujący wpływ na rozwój dyscypliny artystycznej; uwolnione od dotychczasowych znaczeń pojęcia i terminy wpuszczają czytelnika na ten „niestabilny grunt" intelektualnych rozważań, który autor opisał i sam musiał sobie z nim radzić

prof. Antoni Porczak

ISBN 978-83-65578-19-8