BIENNALE WRO 2019

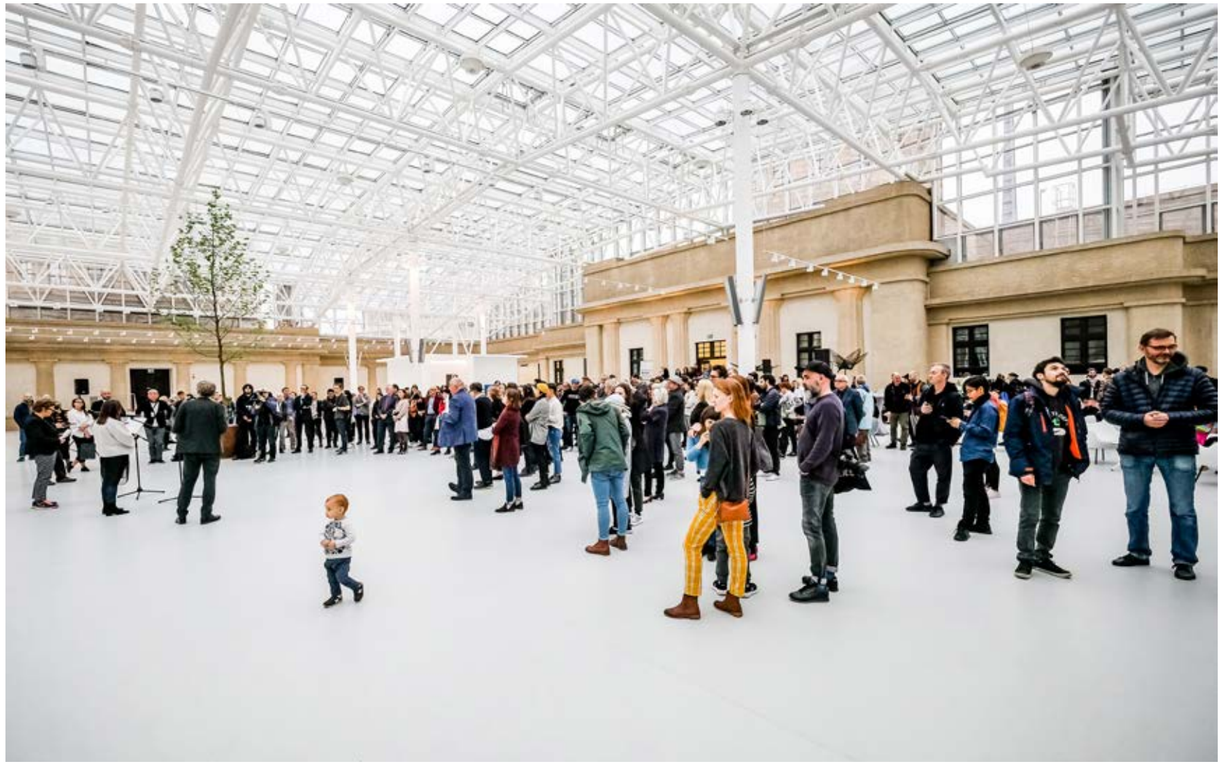
Narcyza Krajewska

Na 18. Biennale Sztuki Mediów WRO 2019 CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT, największym przeglądzie sztuki mediów w tej części Europy, o złożoności współczesnych relacji człowieka i technologii opowiadało 88 dzieł artystek, artystów i grup twórczych z 26 krajów Europy, obu Ameryk, Australii i Azji. Instalacje, prace wideo i preformansy, które zostały wybrane spośród ponad 1700 zgłoszeń oraz projekty zaproszonych specjalnie artystów i kuratorów znalazły się w dwunastu lokalizacjach na terenie całego Wrocławia. Podczas samych wydarzeń otwarcia (15-19 maja) obejrzało je kilkanaście tysięcy osób. Na tej jubileuszowej edycji Biennale, z okazji 30-lecia WRO, udało się zaprezentować aż 15 prac 24 japońskich artystów. Wraz z YCAM – Centrum Sztuki i Mediów w Yamaguchi oraz grupą ARTSAT x SIAFLab z Sapporo, zrealizowaliśmy oryginalne, wrocławskie wersje kompleksowych japońskich projektów dotyczących przeszłości i przyszłości sztuki mediów.

Rozmaite konteksty tytułowego CZYNNIKA LUDZKIEGO były punktem wyjścia dla siedmiu dyskusji panelowych, w których udział wzięli zaproszeni artyści, specjaliści i teoretycy, oraz dwudniowej konferencji na wrocławskiej ASP, towarzyszącej wystawie 5. Konkursu Najlepszych Dyplomów Sztuki Mediów AKCES. W nowo otwartym Centrum Sztuk Performatywnych Piekarnia, wyposażonym w największy niekinowy ekran we Wrocławiu, odbyło się osiem preformansów i pokazy 26 prac wideo podzielonych na programy, przedstawiające CZYNNIK LUDZKI w trzech różnych perspektywach.

Biennale trwa do końca roku. Zachęcamy do odwiedzenia trwajacych wystaw: „Reinkarnacja sztuki mediów" w Centrum Sztuki WRO – mauzoleum dla martwych dzieł sztuki mediów i Mikromuzeum w Atelier WRO, przedstawiającego w żartobliwy sposób historię festiwalu, a także programów prac wideo i dokumentacji największej przestrzeni wystawienniczej tegorocznego Biennale - Pawilonu Czterech Kopuł, w którym, w towarzystwie legendarnego „Senstera", prezentowane były między innymi prace laureatów nagrody Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej oraz nagrody głównej Biennale WRO 2019.

Sztuka mediów, na świecie i w Polsce, jest już dziedziną obchodzącą różne jubileusze. Przy okazji 30-lecia WRO w internetowym wydaniu „Formatu" - format-net.pl - obszerną relacją Izabeli Kowalczyk „Anti-static: pomiędzy sztuką a sztuką i sztuką a rzeczywistością", przypominamy kuratorowaną przez Piotra Krajewskiego wystawę, stanowiącą manifestacja poznańskich Intermediów w 100-lecie Uniwersytetu Artystycznego, prezentowaną w Muzeum Narodowym w Poznaniu w drugiej połowie 2018 roku.



Marcin Polak

Predictive Art Bot

Kim jesteście? Badaczami, hakerami, kuratorami, grupą artystyczną? Trudno znaleźć **w Internecie informacje o waszej aktywności. Od razu powiedzcie coś więcej o hakowaniu języka. Czy moje pytanie powinno brzmie**

: Kim jesteście? Badaczkami, hakerkami, kuratorkami, grupą artystyczną?

We Francji, gdzie obecnie mieszkamy, zaproponowano ostatnio system zwany *écriture inclusive* (czyli „pisownia włączająca"), który w polskiej wersji wyglądałby mniej więcej tak: badacz·k·ami, haker·k·ami, kurator·k·ami. Wygląda trochę jak szyfr, średnio nadaje się do pisania powieści, ale w administracji sprawdza się całkiem dobrze.

Co do DISNOVATION.ORG to grupa artystyczna o zmiennym składzie, nad ostatnimi projektami pracowaliśmy m.in. z programerami (projekt Predictive Art Bot zaprogramował Jerome Saint-Clair), naukowcami, antropologiem, filozofem, designerem, a nawet z grupą astrofizyków.

Od kilku lat nasz główny obiekt badań to propaganda związana z ideologią innowacji technologicznych. Staramy się także rozpozna co i w jaki sposób powstaje na jej peryferiach i w szczelinach. W 2015 roku wydaliśmy książkę The Pirate Book, o unikalnych, lokalnych praktykach w dziedzinie piractwa medialnego w krajach takich jak Kuba, Indie, Chiny, Meksyk, Mali i Brazylia.

Inny, podobny projekt to Shanzhai Archeology, kolekcja 100 chińskich telefonów komórkowych, reprezentujących ciekawy i raczej mało znany w Europie epizod w historii tworzenia technologii: kulturę *shanzhai*. *Shanzhai* to tanie, kreatywne podróbki, produkty-parodie i imitacje znanych marek, a przy okazji hakowanie mechanizmów społeczeństwa konsumpcyjnego przy użyciu humoru, ironii, transgresji i hybrydyzacji. Instalacja Shanzhai Archeology ma formę kiosku ulicznego, inspirowanego oryginalnymi punktami sprzedaży takich telefonów w Shenzhen, w Chinach. W witrynie wystawione są telefony-hybrydy łączące nieprawdopodobne funkcje, takie jak telefon-golarka elektryczna, telefon-mysz komputerowa, telefon-paralizator, telefon-zapalniczka… symbole niepokornej kreatywności spoza normalizującej strefy wpływu technologicznej innowacji krajów zachodnich. Nad tym projektem pracowaliśmy z chińskim designerem Hongyuan Qu i badaczem, specjalistą od Chin Clementem Renaud.

Porozmawiajmy o Predictive Art Bot, pracy docenionej przez jury Nagrody Krytyków i Wydawców Prasy Artystycznej na tegorocznym Biennale Sztuki Mediów WRO. Chodzi między innymi o przewidywalność mediów. Możecie o tym opowiedzieć?

Predictive Art Bot to algorytm, który zmienia nagłówki wiadomości dnia w koncepty artystyczne. Powstał trochę jako żart z tego jak bardzo podobne pomysły powstają dokładnie w tym samym czasie w różnych częściach świata: w dobie smartfonów, efekty uboczne, bez wpływu środków masowego przekazu stają się coraz bardziej widoczne. Do tego grupy o podobnych zachowaniach są podzielone przez tzw. bańki filtrujące (ang. *filter bubbles*), zaś kilka dość przypadkowych, masowo reprodukowanych tematów ma tendencję do monopolizowania całej uwagi odbiorców.

Predictive Art Bot ironizuje przewidywalność projektów artystycznych tworzonych pod wpływem mediów, poprzez całkowitą automatyzację procesu twórczego. Ale poza zwykłą automatyzacją, ma na celu także stymulowanie nieoczywistych, zaskakujących i sprzecznych z logiką skojarzeń idei. Jest to w pewien sposób współczesna wariacja na temat protokołów opartych na przypadkowości i interpretacji, które stały się popularne w awangardach historycznych ubiegłego wieku: wierszy Dada, cadavre exquis, realizmu magicznego, instrukcji Fluxus, metody cut-up, Oblique Strategies czy Sztuki przez telefon.

System na bieżąco monitoruje pojawiające się trendy w powiązaniu z głównymi źródłami wiadomości w różnych dziedzinach, jak polityka, nauka, innowacje, kultura, aktywizm czy zdrowie. Na tej podstawie identyfikuje i łączy słowa kluczowe, aby generować koncepcje dzieł sztuki w sposób w pełni zautomatyzowany: od surrealistycznych, poprzez prorocze, po absurdalne.

Żyjemy w medialnych bańkach, które filtrują informacje – jeszcze do niedawna działo się to głównie na Facebooku, teraz w Polsce analogiczne zjawisko ma miejsce w przypadku mediów publicznych.

Dziel i rządź to stara i praktyczna zasada, niestety też jednak wyraz braku wyobraźni. W obecnej sytuacji politycznej w Polsce widać to bardzo wyraźnie, ale na przykład, jeśli weźmiesz coś mniej oczywistego, jak mit o nieskończonym gospodarczym wzroście (na skończonej planecie), okazuje się że dominująca narracja jest silnie narzucona i przyswojona, że każdy alternatywny pogląd jest prawie nie do wyobrażenia. Stąd systematycznie pojawia się w tym kontekście nieśmiertelny kontrargument z jaskinią i świecą.

Są to zjawiska, które można zaobserwować na poziomie społeczeństwa, ale *filter bubbles* online, skutkujące podobną izolacją intelektualną, wydają się raczej efektem ubocznym specyficznej architektury Internetu, w dużym stopniu opartej na generowaniu profitów z reklamy i systematycznym profilowaniu użytkowników w celu stałego dostosowania do nich oferty reklamowej.

To jest nie tylko kwestia polityki, za każdym razem kiedy przeglądam „lifestylowe" gazety, zresztą nawet czasami czytam, bo w „Bazaarze" czy „Vogue" jest teraz dużo sztuki, zadziwia mnie ta sytuacja, że być może do końca świata będziemy się otaczać luksusami, planeta będzie umierać, a my dalej będziemy się zastanawiać, czy w tym roku modne są sandały, czy buty na koturnie. W większości mediów pieprzy się o rzeczach nieistotnych.

W swojej książce *Facing Gaia*, francuski filozof Bruno Latour nieco ironicznie opisuje wpływ, jaki świadomość zbliżającej się katastrofy ekologicznej może mieć na psychikę człowieka: to dla niego całkowita zmiana relacji ze światem, rodzaj szaleństwa. Nie bardzo jesteśmy przystosowani do myślenia na tak wielką skalę przestrzenną i czasową, najczęściej myślimy w skali lokalnej społeczności i kolejnego dnia, może roku. Jest więc typ racjonalizujący, sceptyczny, zrezygnowany, apatyczny, panikujący, poszukujący technologicznego rozwiązania (w geoinżynierii albo ucieczce na Marsa), wreszcie typ działający, aktywista. I tak dalej. Więc nawet jeśli już mamy świadomość skali problemu, nasze reakcje i zachowania bywają bardzo różne.

Fakt, może trudno jest zrozumieć pilność antropocenu, kiedy niezmiennie obiecuje się nam niekończący się wzrost i beztroską, luksusową przyszłość konsumenta. A tu potrzebne by było raczej nieatrakcyjne ograniczenie wzrostu ekonomicznego, myślenie długoterminowe, polityka paliw kopalnych, naprawa i konserwacja… wartości, które radykalnie sprzeciwiają się neoliberalnym interesom i ideałom, ucieleśnionym w ekosystemie medialnym.

Jesteśmy atakowani nadmiarem informacji. Czy nie macie wrażenia, że podobnie jest ze sztuką? Obejrzenie dokładnie wszystkich prac na dowolnym biennale sztuki graniczy z cudem, część z nich jest o niczym. Z drugiej strony, artysta Paweł Bosacki na wręczeniu Nagrody im. Katarzyny Kobro powiedział, że sztuka nie zawsze musi być zaangażowana i ma nadzieję, że sztuka abstrakcyjna zwycięży. Powiedział to rok temu, może wtedy nie było jeszcze tylu wieści o końcu świata, a może po prostu ma rację?

Możliwe, że postrzeganie priorytetów w społeczeństwie (i wśród artystów) zmienia się wraz z kontekstem politycznym i problemami społecznymi. Pisarze, artyści i aktywiści bywali czasem częścią przemian społeczno-politycznych. Jeżeli wyjdziemy z założenia, że sztuka ma łapać ducha epoki, chyba trudno będzie obyć się bez sztuki zaangażowanej, ale na szczęście raczej nie musimy wybierać – rynek sztuki obecnie jest wystarczająco otwarty i pojemny.

E**fektem Predictive Art Bot mogą być też nieokiełznane, sprzeczne z intuicją, niepokojące skojarzenia. Chodzi o idee i koncepcje artystyczne powstałe w wyniku monitorowania trendów najbardziej wpływowych źródeł wiadomości w dziedzinach takich jak polityka, środowisko, innowacje, kultura, aktywizm czy zdrowie.**

Bot manipuluje słowami i trendami w celu stworzenia nowych wyobrażeń dla potencjalnych praktyk twórczych.

Ludzka wyobraźnia jest dość ograniczona. Predictive Art Bot rozwija niezwykłe, bo nie-ludzkie, wyobrażenia i generuje koncepcje dziwnych, niespotykanych lub niemożliwych dzieł sztuki. Ma na celu tworzenie pomysłów i powiązań między dziedzinami i strategiami, które nie są oczywiste, a ostatecznie poszerzanie ludzkiej wyobraźni. Jest jak system powolnej, arbitralnej i nieprzerwanej mechanicznej eksploracji przestrzeni możliwości, nieograniczonej przez nawyki artystyczne. Albo ograniczonej w sposób radykalnie odmienny, co generuje inne pole artystycznych wizji.

Predictive Art Bot gra w przyszłość, w której nie będzie różnicy między ludźmi i maszynami – to mroczna wizja Raya Kurzweila. To już chyba nie taka odległa przyszłość, są już roboty piszące artykuły, a algorytm decyduje o naszym życiu – co kupujemy, gdzie spędzamy wakacje, nawet jakie mamy poglądy.

Medialne zamieszanie wokół algorytmów potęguje dezorientację i niezrozumienie tego, co algorytm może, a czego nie może zrobi

. Większość tak zwanego przełomu AI to w zasadzie ogromne maszyny statystyczne. Mogą być naprawdę wydajne, aby wykonać dobrze określone zadanie, ale zupełnie nieprzydatne w każdej innej dziedzinie. Sprawność takich algorytmów zwykle zależy od intensywnego treningu, odpowiedniej bazy danych i dostrojenia. Kiedy informacje o AI są publikowane w mediach, kontekst nie zawsze jest dobrze opisany i wydają się one działać jak magia, gdy w rzeczywistości przypominają bardziej magiczną sztuczkę z tutoriala na YouTubie. Z drugiej strony, algorytmy są w stanie generować spore konsekwencje offline, a do tego nie muszą być nawet inteligentne, jak na przykład algorytmy handlowe.

Swoją drogą spekulowanie na temat możliwych przyszłości może być bardzo konstruktywne. Stawia nasze zbiorowe działanie w centrum, podczas gdy zwyczajowe przewidywanie jednej, najbardziej prawdopodobnej zachęca do bierności.

Co chcecie osiągnąć waszymi działaniami. Chcecie zmieniać świat? Nie macie ochoty jeszcze mocniej shakować rzeczywistość?

Niekoniecznie zmienić, ale może chociaż włączyć się do dyskusji o tym, jak mógłby wyglądać? Nasz najnowszy projekt, Toolkit for Post-growth Futures, powstał we współpracy z grupą naukowców z dziedziny Computer Science z uniwersytetu UCI w Kalifornii. Będzie kolekcją «narzędzi do myślenia» – radykalnych konceptów, strategii i anegdot do inspirowania nowych perspektyw, praktyk, systemów wartości i społeczno-politycznych alternatyw dla wzrostu gospodarczego. Więcej o tym projekcie wkrótce!

Marcin Polak (1973) – artysta i kurator poruszający się na styku działań artystycznych i społecznych. Inicjator działań z cyklu „Zawód Artysty", mających wpłynąć na zmianę polityki kulturalnej. Założyciel i redaktor portalu „Miej Miejsce" o tematyce społeczno-kulturalnej. Współprowadzi latającą „Galerię Czynną".

Grzegorz Soboń

WROpór

Jubileuszowa edycja Bienale Sztuki Mediów WRO 2019, pod hasłem CZYNNIK LUDZKI, stanowi okazję do zadania pytania o sprawczość (lub też o brak sprawczości) sztuki współczesnej. Chodzi o interpretację roli twórczości artystycznej w kształtowaniu postaw społecznych oraz o relacje sztuki z władzą. Czy odważne – pochodzące z różnych części świata – prace, niekiedy stojące w wyraźnej opozycji do boomu technologicznego bądź nawyków człowieka po/technologicznego, można uznać formę politycznego oporu? Znakomita atmosfera Biennnale nie powinna skutkować brakiem refleksji nad tym, jaki ładunek ideowy niosą ze sobą prezentowane dzieła. Czy sztuka, nawet ta najbardziej krytyczna, w systemie społeczno-ekonomicznym opartym na stosunkach kapitalistycznych może zyskać zaufanie widza jako alternatywa dla kulturowej hegemonii kapitału? Jakie jest znaczenie owego „czynnika ludzkiego"?

Jedną z prac najsilniej nacechowanych sprzeciwem wobec „neutralnego" odbioru rzeczywistości jest „Unerasable Images" autorstwa Winnie Soon. Zastosowano tu metodę rejestracji i zestawienia ze sobą zrzutów ekranów, na których prezentowane były wyniki wyszukiwań (w okresie od stycznia do grudnia 2017 roku) w Google Image Serach dla hasła „⍰⍰", „64". W centrum zainteresowania artystki znalazła się słynna fotografia z wydarzeń, jakie miały miejsce na placu Tiananmen w czerwcu 1989 roku. Ten obraz buntu jednostki przeciw totalitarnej władzy – przypomnijmy – przedstawiający mężczyznę zatrzymującego kolumnę czołgów, stał się ikonicznym symbolem oporu. Z tego powodu KPCh dokłada wszelkich starań, by nie dopuścić do upowszechniania zdjęcia w Chinach. Soon wykorzystując cyfrowe medium, e-reprodukcję, a zarazem rzeczoną (nie)dostępność danych, tworzy rodzaj „kolażu" ukazującego pozycjonowanie niewygodnej dla władz Chińskiej Republiki Ludowej fotografii. Praca jest wizualizacją procesu cenzurowania niebezpiecznych informacji. Wirtualny obieg zdjęć (czy nagrań) jest wstrzymywany. Przewrotne działanie artystki polega na uwidocznieniu przy pomocy pustych kart wyszukiwarki tego, co podwójnie skryte/skrywane – obiektu i machiny cenzorskiej. Można powiedzieć, że Soon to naśladowczyni Franza Kafki w dobie kultury wizualnej.

Winnie wychodzi poza rolę artystki pojmowanej jako twórczyni sztuki. Staje się świadomym użytkownikiem sieci segregującym zastane dane społeczno-polityczne. Dzieło jest bliskie rzeczywistości jak nigdy wcześniej. Przerażająca dla niektórych odbiorców „Unresable Images" kontrola nad ruchem w internecie odsłania jedynie część władzy. Jeszcze gorsze jest jednak to, że opór łatwo można przekształcić się w kapitał opresora. Sztuka stale potrzebuje więc nowych, jeszcze odważniejszych technik wyrazu artystycznego.

Francuski filozof Michael Foucault powtarzał, że władza nie jest absolutna w tym sensie, że zawsze tam, gdzie się konstytuuje, pojawia się też szansa oporu względem niej. Do podobnych wniosków można dojść po obejrzeniu pracy Liliany Piskorskiej „Public Displays of Affection". Dzieło to, zdaje się, opowiada o cielesnym wymiarze spotkań z władzą jako zwartą, zdyscyplinowaną siłą – w tym przypadku składającą się z osobników wkraczających w prywatną przestrzeń życia codziennego obywateli. Z pozoru komiczne wydaje się przedstawienie musztry funkcjonariuszy policji, w pełnym rynsztunku bojowym, w przestrzeni prywatnego mieszkania. Nie ma w tym jednak nic zabawnego. Po początkowych skojarzeniach ze skeczami grupy Monty Pythona widz uprzytamnia sobie, że właściwie każde zderzenie z ograniczeniami nakładanymi przez władzę ma charakter „przemocowy". Przeniesienie zbrojnego kordonu, służącego zabezpieczaniu marszów i protestów (cielesnych granic pochodu manifestacyjnego) do prywatnego mieszkania uświadamia nam, że władza nie jest niczym niewidzialnym. Składa się z członków określonych formacji, których wpływy sięgają naszej intymności (ujęcie prezentujące policjantów na tle łóżka). Mieszkaniec tej zaburzonej przestrzeni prywatnej pozostaje bezbronny. Pancerze są nie do przebicia. Sztuka oporu może tylko zapraszać drugą stronę do ujawniających jej prawdziwą naturę interwencji. Jak mówił zabity przez izraelskie służby palestyński aktywista Bassel al-Araj: „Resistance is never

in vain. The continous sacrifices of those who resist will always pay off" („Opór nigdy nie jet daremny. Niustanne poświęcenia tych, którzy stawiają opór, zawsze są cenne").

Biennale Sztuki WRO nie jest sponsorowane przez wielkie korporacje. Niemniej każda legalna działalność promująca sztukę pozostaje uwikłana w mechanizmy panującego systemu polityczno-ekonomicznego. Opór częściej spotykamy w oddolnych, anonimowych, tworzonych sprejem czy markerem obrazach na miejskich murach, niż w muzeach i galeriach. Współczesna kultura to zarazem wielość, różnorodność i migotliwość znaczeń. Ilość kontekstów, w jakie uwikłane są prace artystyczne, sprawia, że największym wyzwaniem staje się zdecydowany, klarowny sprzeciw wobec monolitycznych i reakcyjnych definicji człowieka. Wsiewołod Meyerhold już w latach 20. XX wieku zauważył, że sztuka (w tym wypadku teatralna) dusi się w pudełku sceny i musi wyjść do widza, odnaleźć go w jego środowisku. Sztuka określana jako „wysoka" czy „niezrozumiała" – co w cale nie musi osłabiać jej społecznych konsekwencji – z istoty jest wpisana w logikę reżimu. Dobitnie uzmysławia to przykład szablonu Toma Sachsa „Kill All Artists", anonimowo reprodukowanego na murach domów w Wenecji. Prace pokazywane przez ostanie trzy dekady podczas kolejnych odsłon Biennale WRO otwierają oczy na problemy współczesnego świata. Czy jednak są wystarczająco „zaangażowane", aby...?

Joanna Panciuchin

„What have they done to the earth? What have they done to our fair sister?”* [1]

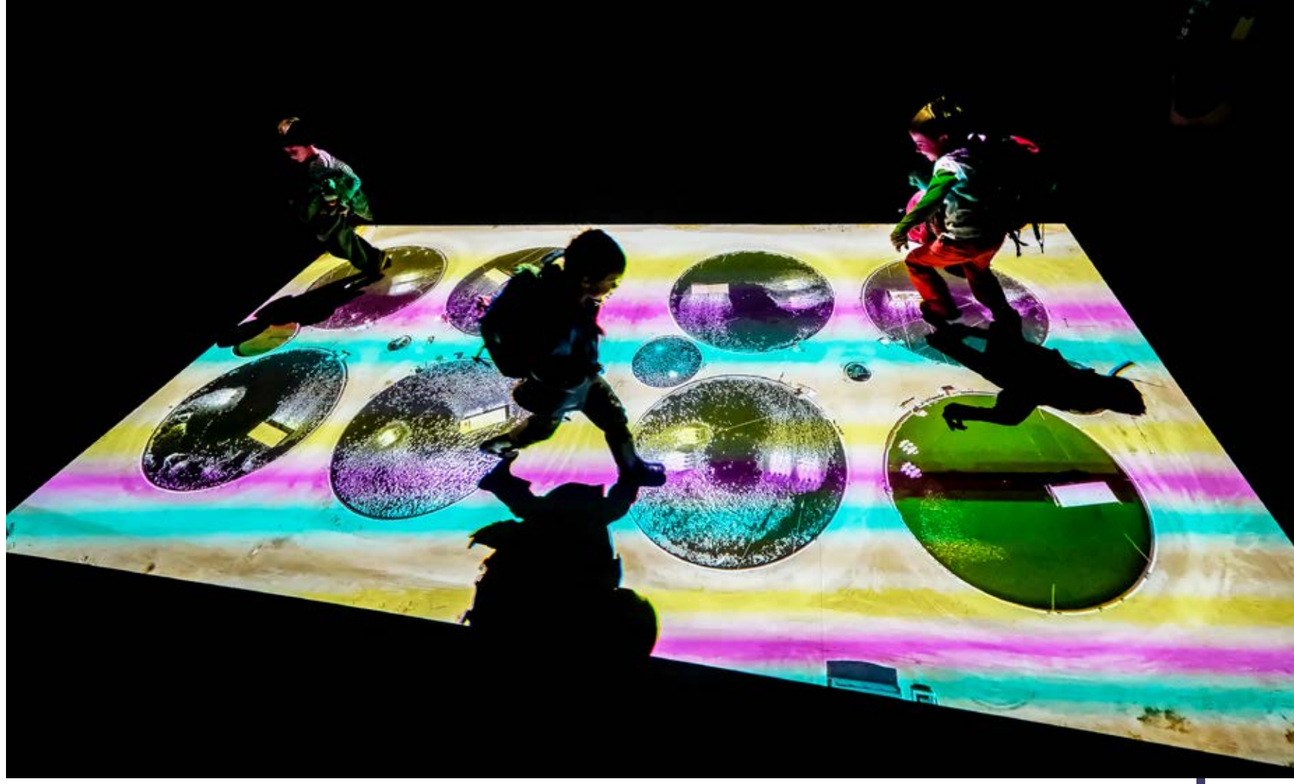
Nie ma chyba nic bardziej ludzkiego i zarazem nie-ludzkiego niż technologia. Powołana do życia przez człowieka, uwikłana w relacje ze swym twórcą, wykazuje się nie tylko coraz większą autonomią, ale też coraz trudniejszym do zrozumienia związkami z innymi podmiotami nie-ludzkimi (zwierzętami, roślinami, wodą, powietrzem, glebą). Bez wątpienia produkty rozwoju technologicznego stały się najważniejszymi aktorami epoki późnej nowoczesności. Doskonale rozumieją to kuratorzy WRO Biennale, którzy hasłem przewodnim tegorocznej edycji uczynili CZYNNIK LUDZKI. Nie rozpatrywali go w kontekście wrażliwości bądź emocjonalności, lecz właśnie w perspektywie złożoności związków między technologią a człowiekiem jako jej wynalazcą, wytwórcą, użytkownikiem, odbiorcą czy ofiarą. Warto zwrócić uwagę, że przywołane wyżej hasło można również interpretować – co uczynili autorzy i autorki niektórych prac prezentowanych podczas festiwalu – w kontekście zmian klimatycznych i nadchodzącej katastrofy ekologicznej.

Gdy w 2016 roku w mainstreamowych mediach pojawiły się nagłówki o nowej epoce geologicznej zwanej „antropocenem”, świat potraktował to jako ciekawostkę. Zdjęcia skał, których struktura „wzbogaciła” się o plastik, wprawiały w zadziwienie, jednak dla wielu osób globalne ocieplenie i katastrofalne zanieczyszczenia środowiska wciąż pozostawały zjawiskami abstrakcyjnymi, mieszczącymi się raczej w kategoriach mitów i teorii spiskowych. Nadejście „epoki człowieka” (wielu naukowców skłania się ku rokowi 1950 jako dacie granicznej między holocenem a antropocenem) oznacza rychłą apokalipsę. Niepohamowana eksploatacja surowców naturalnych, stale rozrastający się przemysł hodowli zwierząt na mięso i nabiał, rozbuchane kominy zakładów chemicznych oraz hiperprodukcja plastiku doprowadziły do wymierania gatunków, topnienia lodowców, susz, powodzi, huraganów, trucia mieszkańców miast przez smog, zmniejszania się zasobów wody pitnej. Kapitalistyczny, a dokładniej neoliberalny model funkcjonowania światowej gospodarki dociera do swych granic. Otóż jak przekonują chociażby Immanuel Wallerstein czy Jason W. Moore kończy się łatwa dostępność pracy, żywności, energii i surowców. Biedni nie zyskują wraz z bogatymi, nierówności – co dobitnie udowadnia Thomas Piketty – jedynie ulegają pogłębieniu. Szacuje się przy tym, iż do roku 2050 liczba uchodźców klimatycznych wzrośnie do około 200-250 milionów. Świeże powietrze i czysta woda staną się towarami luksusowymi.

O antropocenie, globalnym ocieplenu, zmianach klimatycznych dyskutują nie tylko przyrodoznawcy, członkowie organizacji proekologicznych i przedstawiciele władz. Zjawiska te przekroczyły progi „laboratoriów” i „gabinetów”, budząc kontrowersje i lęki poza kręgami „specjalistów”. Szeroko obecne są w refleksji humanistycznej, a także w sztuce. Robertina Šebjanič i Gjino Šutić w pracy aqua_forensic prezentowanej podczas WRO Biennale w Pawilonie Czterech Kopuł pytają o to, jak oceany odczuwają ów „czynnik ludzki”. Konstatują, że działalność człowieka wpływa na wszystkie rodzaje zbiorników wodnych – od linii brzegowej niewielkich rzek aż po najgłębsze otchłanie oceanów. W wodach więc odbija się cała technologia, gospodarka i polityka. Stworzona przez nich instalacja składa się z systemu miedzianych rur i filmów holograficznych, dzięki którym możemy przyjrzeć się zanieczyszczeniom trafiającym do akwenów. Całość uzupełnia książka dokumentująca badania prowadzone nad składem chemicznym wód Dunaju i Morza Adriatyckiego. Artyści zwracają w ten sposób uwagę na wszechobecne, choć niezauważalne, związki stanowiące pochodną (częściowo) zużytych farmaceutyków. Dostarczane do ludzkiego organizmu leki jesteśmy w stanie absorbować jedynie w 20 procentach. To, co nie poddaje się metabolizacji,

1

2



3

trafia ostatecznie do wód. Stosowane przez człowieka środki przeciwbólowe, przeciwgrzybicze, hormonalne czy antybiotyki wpływają nie tylko na niego samego, ale również na całe środowisko wodne. Nie idzie tutaj jedynie o swobodne dryfowanie cząsteczek – pozostałości farmaceutyków dołączają do rzecznych, morskich i oceanicznych ekosystemów. Wnikają w struktury wszystkich żywych organizmów, poczynając od bakterii a kończąc na rybach czy ssakach wodnych. Stają się nieodłączną częścią łańcucha pokarmowego. Antropogeniczna działalność zmienia wodny krąg życia, wywiera ogromny (negatywny) wpływ na tą, wciąż pozostającą słabo rozpoznaną, część świata.

Robertina Šebjanič i Gjino Šutić nie chcą poprzestać na prezentacji zjawiska, z którego istnienia większość ludzi nie zdaje sobie w ogóle sprawy. aqua_forensic ma być impulsem do podjęcia szerszej dyskusji o „naszej solidarności i empatii w zrozumieniu oceanów, mórz i rzek”. Artyści pytają o możliwość stworzenia lepszego modelu „komunikacji” z oceanami czy też zaprojektowania innego sposobu produkcji leków, eliminującego szkodliwy wpływ substancji chemicznych na zasoby wodne. W tym przypadku sztuką idąca w parze z nauką (technologią?) poszerzać ma świadomość społecznej w zakresie ekologii. Pytanie jednak, co na to przedstawiciele przemysłu farmaceutycznego. Czy potencjał sztuki jest na tyle rewolucyjny, by przezwyciężyć niepohamowany pęd za zyskiem – jego maksymalizacji kosztem całkowitego zniszczenia środowiska naturalnego?

Wideo Lukasa Marxta „Imperial Valley” przenosiło z kolei uczestników Biennale WRO do „postapokaliptycznego” krajobrazu, w którym woda, gleba, rośliny zlewają się w abstrakcyjną formę złożoną z figur geometrycznych. Na nagranym za pomocą drona filmie widzimy tytułową dolinę Imperial, czyli kalifornijski obszar przemysłowej uprawy warzyw i owoców. Stworzono go na pustyni Sonora z wykorzystaniem ogromnego systemu irygacyjnego zasilanego przez rzekę Kolorado oraz kanał All-American. Do sztucznego jeziora Salton Sea za pomocą pomp i rur odprowadzana jest woda. Poziom zasolenia zbudowanego na początku XIX wieku akwenu jest tak wysoki, że jedynym gatunkiem ryb tam występującym jest tilapia. To, co ścieka do jeziora z pól nie jest w żaden sposób poddawane filtracji. Wraz ze stałym osuszaniem się obszaru poziom wody w zbiorniku spadł z 24 do 4 metrów. Oznacza to jednocześnie coraz bardziej znacząca aktywność toksycznych cząstek pyłu wchodzących w skład powietrza. Co ciekawe, „Imperialna dolina” w latach 50. została otwarta dla przemysłu turystycznego – obszar reklamowano jako Kalifornijską Riwierę. Wideo złożone z ujęć z drona lecącego nad kanałem irygacyjnym, a następnie nad pustynią i polami uprawnymi, wyświetlane jest na podłodze jednej z sal w Pawilonie Czterech Kopuł. „Rytm kadrów” wraz ze świetnie dopasowaną muzyką elektroniczną wprawia odbiorcę w rodzaj transu. Stworzony przez człowieka krajobraz staje się coraz bardziej abstrakcyjny. Formy przestają nawiązywać do czegokolwiek, co jest przez nas rozpoznawalne. Zaczynamy zadawać sobie pytanie – czy to jeszcze jest świat, który rzeczywiście istnieje, czy też już tylko symulacja?

Prace Robertiny Šebjanič i Gjino Šutića oraz Lukasa Marxta na odmienne (w zasadzie przeciwstawne) sposoby prezentują katastrofalny wpływ oddziaływania CZYNNIKA LUDZKIEGO na naturę. Anna Dimitriu i Alex May, autorzy „podwodnej” instalacji robotycznej „ArchaeaBot” pytają natomiast o to, jak mogłoby wyglądać „życie” na Ziemi po radykalnej zmianie klimatu. Rodzaj „nadziei” widzą w archeonach, czyli grupach jednokomórkowych mikroorganizmów uważanych za najstarszą formę życia na planecie. Są one przystosowane do funkcjonowania i rozrostu w gorącym i kwaśnym środowisku, znoszą też inne ekstremalne warunki. Instalacja stojąca w zaciemnionej przestrzeni Pawilonu Czterech Kopuł przywodzi na myśl kadry z filmów science-fiction rodem z lat 90. Dimitriu i May, bazując na innowacyjnych odkryciach z zakresu sztucznej inteligencji i samo-uczenia się maszyn, sugerują, że przynajmniej teoretycznie, do zamkniętego pod szklaną kopułą, zanurzonego w wodzie tytułowego archaeabota można „przesłać” ludzką świadomość. Mogłyby być to jakaś forma przetrwania ludzkiego gatunku.

1 * Tytuł artykułu został zaczerpnięty z jednej z piosenek zespołu The Doors – „When the Music’s Over”. Dalsze słowa to: Ravaged and plundered and ripped her and bit her / Stuck her with knives in the side of the dawn and / Tied her with fences and dragged her down (Co oni zrobili z Ziemią? / Co zrobili z naszą dziewiczą siostrą? / Splądrowali ją, podeptali i splugawili, pogryźli ją / Porżnęli sztyletami od strony świtu / Powiązali płotami i zawlekli na dno)

Anna Dziuba

5. KONKURS NAJLEPSZYCH DYPLOMÓW SZTUKI MEDIÓW

Wystawa najlepszych dyplomów sztuki mediów już od 5 lat jest przygotowywana przez Centrum Sztuki WRO we współpracy z wrocławską Akademią Sztuk Pięknych, przy tym w latach nieparzystych towarzyszy kolejnym edycjom Biennale Sztuki Mediów WRO. Wydarzenie to zasługuje na uwagę ponieważ z jednej strony łączy ono polskie środowisko akademickie, zbierając w jednym miejscu prace najlepsze spośród tych powstałych na ośmiu publicznych uczelniach artystycznych. Z drugiej zaś stawia sobie za cel promowanie sztuki nowych mediów wśród młodych artystek i artystów, a także promocję osób, które posługują się tym medium.

Wybrani artyści oraz ich prace biorą udział w dwóch konkursach: o nagrodę ministra kultury i dziedzictwa narodowego przyznawaną na podstawie werdyktu międzynarodowego jury, a także nagrodę Rektorów ASP. Na szczególną uwagę zasługuje druga nagroda, która przyznawana jest na podstawie głosów publiczności odwiedzającej wystawę. Daje ona odbiorcy możliwość wyrażenia swojego zainteresowania, docenienia artysty, a także zamanifestowania swojej obecności jako ważnego – a często pomijanego - elementu tworzącego świat sztuki.

Tegoroczna edycja wystawy nosiła tytuł „Akces". W tym roku, wśród ósemki najlepszych dyplomoów znalazły się prace: Kamili Cyfry (Kraków), Grzegorza Demczuka (Łódź), Magdaleny Kieszniewskiej (Katowice), Marta Krysińskiej (Szczecin), Zofii Martin (Gdańsk), Piotra Marca (Warszawa), Klaudii Paliwody (Wrocław) oraz Anastasii Pataridze (Poznań).

Kamila Cyfra w swojej pracy „Kszyrzacy" dokonała własnego przekładu powieści Sienkiewicza na język bazujący na ortografii bliskiej fonetycznej. Praca jednak, mimo tak tradycyjnego odwołania, porusza aktualne problemy, nawiązujące do specyficznego języka, którym posługujemy się w Internecie. Często niechlujnego, prymitywnego, nieprzestrzegającego zasad pisowni. Dodatkowo artystka poprzez używanie jedynie dużych liter nadaje swojej pracy formę krzyku, który staje się swego rodzaju manifestem. W ten sposób, nawiązując do prowokacyjnego zachowania internetowych „trolli", chce ona wzbudzić poruszyć odbiorcę – wzbudzając dyskusje czy nawet kłótnie.

Jeszcze bardziej angażujący publiczność w swoje pracę jest **Grzegorz Demczuk**. Jego praca „Podstawa" właściwie jest niekompletna bez udziału publiczności. Stworzył on pomieszczenie z ruszającą się podłogą, która zmienia swoje położenie w zależności od ruchu znajdujących się na niej ludzi. W ten sposób głównym tematem pracy staje się równowaga – zarówno jej zachowanie jak i zaburzenie oraz konieczność współpracy między ludźmi. Pracy towarzyszą dwa videoperformensy, w których artysta również wykorzystuje możliwości, czy może raczej właściwości, ciała a także grę słów. Artysta otrzymał nagrodę publiczności.

Klaudia Paliwoda w swojej refleksyjnych pracach artystka wyruszyła na poszukiwanie autentyczności. Posługując się medium wideo podejmuje poszukiwania własnego ja zarówno względem siebie jak i innych młodych ludzi, często chcąc dopasować się do społeczeństwa zmuszonych(naśladować?) kogoś innego, jeszcze zanim poznają samych siebie.

Magdalena Kiszniewska w pracy pt. „Oswoić bezdomnego" tworzy specyficzny kolaż z miejsc, w których była. „Kolekcjonuje je" za pomocą aparatu fotograficznego lub kamery. Sklejając wspomnienia w nieuporządkowaną całość nadaje im nowe znaczenie, tworzy historię zbudowaną z metafor. Namacalnym świadectwem powstałych opowieści są instalacje, stworzone przez artystkę ze znalezionych przedmiotów, które w całości zdają się być ruinami wspomnień.

Artystka **Zofia Martin** w swojej pracy "Trylion ma Osiemnaście Zer" pochyliła się nad podstawowym elementem naszej codzienności – owadami. Zwraca ona uwagę, że owady: *„są stworzeniami jeszcze nie na tyle małymi, żebyśmy ich nie zauważali, ale już na tyle małymi żebyśmy na nie nie zważali". Artystka do swojej pracy zbierała ciała martwych owadów, następnie okrywając je miedzią i niklem, a ostatecznie złotem zamieniała coś codziennego w prawdziwe skarby. Eksponując skończone prace w miejscach, w których mogą występować owady w naszych domach w wymyślny sposób każde nam wytężyć uwagę i poświęcić ją całkowicie w celu odnalezienia ich w dużym pokoju. W ten sposób artystka przypomina nam, w sposób bliższy naszemu pojmowaniu, jak cenne są owady, których na co dzień albo nie zauważamy lub częściej traktujemy jako wrogów. Artystka otrzymała nagrodę Ministra Kultury.*

Maria Krysińska *w swojej pracy „Bejsen" wzięła na celownik konsumpcyjne podejście do życia. Przez prawie cały rok tworzyła magazyn, w którym wraz z zaproszonymi artystami zastanawia się nad alternatywnymi metodami kreowania mody, które mogły by stać się jednocześnie komentarzem dla współczesnego świata i jego problemów.*

Anastasia Pataridze *w „Happiness Said: Don't Look For Me" odniosła się do wyniszczenia naszej planety. W swoim projekcie artystka wchodzi w ludzką podświadomość i pokazuje, że zaniepokojeni stanem środowiska, a także świadomi, iż ponosimy za to odpowiedzialność nie potrafimy uciec przed odpowiedzialnością i znaleźć ukojenia, prawdziwego wewnętrznego spokoju.*

*Przedstawiciel akademii warszawskiej **Piotr Marzec** zaprezentował pracę „Andrzej Golgota Jana Zealota", na którą składają się obraz, tekst i działania performatywne. Tematem przewodnim jest podróż bohatera, którą odbywa on zarówno fizycznie jak i duchowo. Powstające obrazy i teksty – ich zbiór stale się powiększa – symbolizują szlak, są zapisem przebytej przez niego drogi, a także zmian którym podlega bohater.*

Przedstawione prace odnoszą się w mniej lub bardziej bezpośredni sposób do różnych problemów, które są udręką współczesnego świata – klęski ekologiczne, zagubienie własnego ja, zagrożenia cyfrowe czy konsumpcjonizm (choć to akurat problem przejawiający się od dawna w świecie sztuki). Artyści, których prace zostały wyłonione do tegorocznej wystawy prezentują świeży pogląd na tradycję intermedialną. Stają się względem niej nieufni, czy wręcz krytyczni. Co warto zauważyć, brak tu właściwie projektów stricte multimedialnych. Artyści posiłkują się innymi środkami wyrazu, być może traktując je jako notatka, ślad w pamięci niezależny od nowych technologii. Uwzględnienie namacalnych elementów jest również ważny dla zwykłego odbiorcy. Pokazuje to wybór dokonany w ramach nagrody publiczności, gdzie doceniona została praca oddziałująca bezpośrednio na ciało widza, uruchamiająca inne kanały odbioru niż wzrok i słuch. Ponadto, wystawianie samodzielnych prac video na wystawach jest zawsze problematyczne dla widza. Bardzo często odbiorca nie może zobaczyć pracy zgodnie z jej chronologią. Przez co nie zawsze można wyłapać zamysłu artysty, czy obiektywnie ocenić jego dzieło. Nie jest to jednak zarzut do organizatorów, a jedynie bolączka, dla której ciężko będzie znaleźć zadowalające wszystkich rozwiązanie.

Kolejną kwestią nasuwającą się w kontekście wystawy są odczucia związane z performancem wykonanym na otwarcie wystawy przez Piotra Marca. Nie sposób nie być pod wrażeniem umiejętności improwizacji jednakże nie da się odrzucić powracającego wrażenia, że w całym performansie było zbyt wiele zagubienia, a za mało intencjonalności.

Mimo tych drobnych uwag, wystawa zrobiła na mnie pozytywne wrażenie. Stała się miejscem zbierającym polskie środowiska akademickie, pokazującym że pomimo odległości młodzi artyści są zaangażowani, a poruszane przez nich problemy – aktualne.

Maria Lompe

Sztuka rozciągnięta na laboratorium

Głos po Interdyscyplinarnej Konferencji Czynnik ludzki/Czynnik nieludzki towarzyszącej 5. Wystawie Najlepszych Dyplomów AKCES

Skoro Jean Francois Lyotard nazywany był papieżem postmodernizmu, papieżem nowej humanistyki musimy okrzyknąć Bruno Latoura, do którego odwołujemy się niemal zawsze, podejmując problem dychotomicznego myślenia o świecie. I tym razem, podczas konferencji opatrzonej, jakby nie było, dualistycznym tytułem, nazwisko Latoura padało wiele razy, trudno jednak stwierdzi

, czy w odpowiednich momentach. Płaska ontologia w praktyce jest niezwykle trudną do zastosowania „metodą" mówienia o świecie, o czym przekonało się już wielu zwolenników Latoura, a pytanie, unoszące się nad prelegentami, wybrzmiało już kilkukrotnie w odniesieniu do filozofii „nowego papieża". Jak zerwać z dychotomiami wciąż o nich mówiąc?

Tym razem jednak recepcja francuskiego socjologa sprowadzała się do głównej myśli socjologii powiązań – podążaj za aktorem – a więc śledźmy połączenia pomiędzy „wielkimi podziałami". Najważniejsze bowiem pytanie, które towarzyszyło konferencji, oscylowało wokół funkcji, jaką sztuka może spełniać w czasach kryzysu klimatycznego i wyraźnego zwrotu posthumanistycznego. Nie bez powodu niemal wszyscy prelegenci swoją uwagę poświęcali relacjom technologii i ludzi, a także nauki i sztuki, czego szczególnym wyrazem była kooperacja gdańskich naukowców z wydziału biologii – Grzegorza Cecha i Doroty Myślińskiej z humanistami i artystami. Interdyscyplinarna forma konferencji i towarzystwo zebrane w jednej sali były niemal uosobieniem postulatów *Art&Science* – nurtu artystycznego za swoją postawę określającego tak zwany *artistic research*, który jest splotem nauki i sztuki, odważnie zgłaszającym swoje ambicje kognitywistyczne. Relacja nauki i sztuki w obszarze *Art&Science* zakłada, że sztuka jest również obszarem produkującym wiedzę, konfrontującym współczesne sposoby konstruowania dyskursów naukowych, niejako sprawdzania stanu badań. *Art&Science* zrywa z podziałem na obiektywną naukę i subiektywną sztukę, zgłaszając swoje roszczenia do produkcji nauki w społecznie kontrolowany sposób, wychodzącą poza laboratoria i wkraczającą we wspólną przestrzeń muzeum. Związki nauki ze sztuką są tutaj widoczne na pierwszy rzut oka, bowiem nurt ten jest swego rodzaju Science and Technology Studies (STS) na gruncie artystycznym. Pierwsze wystąpienie zresztą należało do znanego teoretyka *Art&Science* – Ryszarda Kluszczyńskiego, który śledził relację pomiędzy wspólnotowością ludzką i technologiczną na różnorodnych przykładach sztuki nowych mediów pokazując, że relacje te nie zawsze przedstawiane są jako skrajnie deterministyczne lub technooptymistyczne, ale znacznie częściej jako przenikające się, szczególnie w kontekście sprawczości ludzkiej i technologicznej.

Skoro sztuka zgłasza swoje roszczenia do produkcji wiedzy, powinna także w dyfrakcyjny sposób wpływać na rzeczywistość. Postulat ten podkreślała Joanna Jeśmian, prezentując działania Kolektywu LOCI Food Lab – Center for Genomic Gastronomy pokazywała, że sztuka wykorzystująca źródła naukowe może być jednocześnie partycypacyjna, a przez to prowadzić do kolektywnego wytwarzania wiedzy. Sztuka rozciągnięta na naukę, postulująca zmianę społeczną, wynika rzecz jasna z nowego sposobu myślenia o nauce i relacjach, które ją tworzą. Próbę wyjścia z humanistycznego impasu, wieszczącego koniec człowieka, przezwyciężono bowiem posthumanizmem krytycznym, którego losy prześledziła Monika Bakke – jedna z najbardziej rozpoznawalnych humanistek w Polsce, zajmująca się estetyką posthumanistyczną – na przykładzie zwrotu geologicznego, przedstawiając proces przesunięcia filozoficznego między tym, co ożywione, a nieożywione. Bakke podkreślała stopniowe przejścia od wyraźnego podziału na to, co żywe i martwe, przez poszukiwanie splotów między ożywionym i nieożywionym, aż po zacieranie tych granic na rzecz bycia raz jednym, raz drugim.

Wielu posthumanistycznie zorientowanych badaczy niejako otworzyło laboratoria na społeczne wpływy (rekonstruując relacje pomiędzy tym, co społeczne, polityczne, naukowe, technologiczne, nieludzkie itd.), oferując również innym dziedzinom dołączenie do demokratycznego procesu zastanawiania się nad innowacjami technologicznymi i krytycznego podejścia do nauki. Sztuka korzystając z tego samego zaplecza myślowego, odważnie wkroczyła w świat dyskursów naukowych, przekształcając je na swój własny sposób. Wspólny cel nauki i sztuki rysuje się zatem dosyć wyraźnie, szczególnie w kontekście koniecznych zmian pojmowania sposobów istnienia bytów nieludzkich, Natury czy traktowania tego, co nieożywione.

Współdziałanie nauk ścisłych, sztuki, a także humanistyki zaangażowanej społecznie wydaje się być jednym z największych wyzwań współczesnej nauki. Nie bez powodu wątki te były podejmowane przez tak wielu prelegentów. Teoretycy sztuki i humanistyki inspirowali się bowiem naukami ścisłymi, natomiast badacze z obszarów biologii zastanawiali się nad społecznymi skutkami wiedzy, a także sposobami mówienia o nauce. Przedefiniowanie roli pojmowania nauki, sztuki i humanistyki najwyraźniej widać przecież właśnie w muzeach, kiedy oglądając dzieła sztuki, musimy sięgnąć do zaplecza filozoficznego danego dzieła, a także „twardej" wiedzy z obszaru biologii, fizyki, chemii czy geologii. Translacje pomiędzy tym, co tradycyjnie dzielimy na różne obszary wiedzy, odbijają się echem szczególnie w obszarze współczesnej sztuki. Relacje w obrębie różnych dziedzin i interdyscyplinarną współpracę, postulował od dawna „nowy papież", który co prawda nie ma mocy zbawczej wobec świata, jednak inspiracje jego filozofią mają olbrzymi potencjał do głębokich zmian w obliczu kryzysów, z którymi przychodzi nam się mierzyć.

Emilia Chorzępa

Szlakiem japońskim po wrocławskim Pawilonie Czterech Kopuł

Obecność japońskich artystów na festiwalu organizowanym przez Fundację WRO Centrum Sztuki Mediów nie jest niczym zaskakującym. Instalacje i prace wideo często pojawiają się także na pomniejszych wydarzeń, a w przypadku Biennale „azjatycka sekcja" jest już stałym punktem programu. Większość prac Japończyków kuratorzy postanowili zaprezentować w okazałym architektonicznie Pawilonie Czterech Kopuł.

Wachlarz, często stereotypowych, skojarzeń związanych z Japonią jest obszerny i dość „pluralistyczny". Można powiedzieć, że dzieli Japonię niejako na pół. Oto mamy kraj, na czele którego stoi cesarz; krainę kwitnącej wiśni i lasów bambusowych, oddychającą złożoną myślą filozoficzną, dla której fundamentalny jest buddyzm, z przebogatą historią i obyczajami. Czas i bezczas, uważność, ceremonia, poezja tworzona bodaj dla rozrywki, natura. Kwintesencją byłby tutaj nieżyjący już Masanobu Fukuoka, japoński uczony, a jednocześnie rolnik skupiony na naturalnym sposobie uprawiania ziemi, pragnący oddać jej roślinność, zgładzoną bez namysłu przez człowieka. W opozycji do tego obrazu mamy Japonię technologiczną, słynącą z robotów Hondy czy geminoidów Hiroshiego Ishiguro. Kojarzoną z aspiracjami względem eksploracji kosmosu, z neonowym (i ekranowym) Tokio z dzielnicą handlową Shibuya, spieszną, tłumną, głośną i kolorową. To w końcu kompleksy nowoczesnych wieżowców – siedzib dobrze znanych światu korporacji, jak Fujitsu, Sony, Toshiba, Yamaha etc., etc. W kuluarach słyszymy teraz Francisa Fukuyamę wieszczącego „koniec człowieka", rozprawiającego o biotechnologiach czy inżynierii genetycznej. Kolejny Amerykanin japońskiego pochodzenia, Michio Kaku w tym samym momencie opowiada energicznie o najnowszych odkryciach z dziedziny fizyki, albo też rozpościera futurologiczne wizje o przyszłości ludzkości.

Rozpostarty tu przeze mnie japoński krajobraz, będący konglomeratem faktów, domysłów i upraszczających wyobrażeń nie pozwala zdumiewać się, że Japończycy wiodą prym w sztuce technologicznej. Głównym spoiwem wystawianych na Biennale prac był jednak przede wszystkim *Czynnik ludzki* jako bycie człowieka we wszechświecie i jego wpływ na otoczenie. Warto przyjrzeć się niektórym realizacjom nieco wnikliwiej.

Unearth / Paleo-Pacific (2017) Shuna Owada to proste, acz efektowne przełożenie biennalowego tematu. Artysta wykorzystał skały wapienne, w których znajdują się skamieniałe ciała fuzulin, niewielkich organizmów morskich, wymarłych 250 milionów lat temu. W skamieniałościach ciągle jeszcze zawarty jest dwutlenek węgla, który uwalnia się do powietrza pod wpływem rozpuszczania wapieni rozcieńczonym kwasem. Sam dźwięk towarzyszący rozpuszczaniu się skamieniałości, daje się słyszeć za pośrednictwem osadzonych przy skałach mikrofonów oraz głośników. Instalacja jest uosobieniem humanizmu, ludzkiego przeświadczenia o bezwzględnej władzy i równie bezwzględnym prawie do wiedzy. To akt odkrywania zamierzchłego świata, przyrody i przeszłości w ogóle, jednak akt destrukcyjny. Uczestnik stawiany jest w niezręcznej sytuacji – narażony zostaje na widok powstającej z rozpuszczanych skamieniałości cieczy, w ten sposób skały stają się cielesne, mięsne i bardziej martwe. Uczestnik wystawiony jest również na wchłanianie oparów tego, czemu pozwala niszczeć, miesza się z wymarłymi bytami, a także na dźwięki związane z eksperymentem. Jest w ten sposób całkowicie pozbawiony neutralności i niewinności.

Tachihokoru / HOKORI Computing (2018) autorstwa Katsuki Nogami, Hanna Saito, Ritsuko Miyake, Tatsuya Ishikawa, Kazuya Horibe to z kolei wizualnie absorbujący pejzaż posthumanistyczny, wykazujący nasze połączenie z najmniejszą, nawet najbardziej błahą materią, podkreślający nasz udział w jej wytwarzaniu, relacyjność i współistnienie. Jak czytamy w materiale informacyjnym: „W ujęciu artystów, *hokori* (dosł. kurz, brud) to sztuczne organizmy, które pozostają nieznane mimo zażyłości z ludźmi – rodzaj znajomych obcych żyjących wśród nas. *Hokori* powstaje w środowisku życia danej osoby i składa się z rozmaitych substancji, w tym z artefaktów i obiektów naturalnych, takich jak włókna, łupież, naskórek, kawałki gleby i kłęby patogenicznych bakterii". *Hokori* artyści umieścili w naczyniu-kuli z pleksiglasu, w której znalazła się również metalowa kula. Kurz elektryzuje się do kuli przez tarcie, co niejako ożywia go. Efekt nieznacznego tylko poruszenia kurzu, niecałkowitego dokonania się przyciągania drażni, budzi uczucie niespełnienia, niepokoju. Na ekranie obok widzimy jeszcze powiększony obraz abstrakcyjnego mikroświata, którego jesteśmy częścią, ale nie lubimy go zauważać lub definiujemy jako odpad.

W holu wejściowym, m.in. obok słynnej i jakże spektakularnie odrestaurowanego *Senstera* Edwarda Ihnatowicza (lata 70. XX w.), wystawiono też inną pracę realizującą wizję spekulatywną – *Sculpture for All of the Intelligence no.2 – Signals to be Discovered / Space-Moere Project* autorstwa ARTSAT x SIAF Lab (Akihiro Kubota, Katsuya Ishida, Daisuke Funato, Norimichi Hirakawa, Kei Komachiya). Instalacja audio-wizualno jest przede wszystkim materializacją samej idei istnienia pozaziemskiego życia i możliwości kontaktu z obcym, a także naszych kosmicznych poszukiwań. Podstawą jest minimalistyczna, podwieszona do sufitu rzeźba, bryła platońska, foremna 24-komórka. Sam Platon znał tylko 4 bryły, które utożsamiał z czterema żywiołami (mamy tu więc opis świata), później odkryto kolejne. W kontekście interesującej nas instalacji istotny jest fakt, że wielościany foremne posłużyły na przełomie XVI i XVII wieku matematykowi i astronomowi Johannesowi Keplerowi w badaniach nad geometrią wszechświata. Sama 24-komórka występuje w przestrzeni czterowymiarowej. Istnienie czwartego wymiaru – czasu – pozwala na dywagacje o tunelach czasoprzestrzennych, co jest koherentne z wymiarem symbolicznym bryły jako kwintesencji myśli o poznaniu wszechświata. Bryła ta podlega też zasadzie złotego podziału – jest wyrazem tzw. idealnych, boskich proporcji. W artystycznej interpretacji bryła służy jako antena nadająca noise'owe dźwięki (określmy to „szumem wszechświata" lub ściślej: pozaziemskiej inteligencji), które uczestnik może odbierać za pomocą odbiorników. Choć praca nie jest przełomowa znaczeniowo, a też być może niezbyt szeroko wytłumaczona, co w przypadku sztuki technologicznej jest zazwyczaj niezbędne, należy docenić namysł nad samą jej wizualnością – bryłą, tak silnie obrośniętą w konteksty związane z dociekaniami astronomicznymi.

Pracą o wielości światów był też film realizowany na dwa ekrany artysty Shoty Yamauchi pt. *DETOUR.* Z języka angielskiego *detour* oznacza objazd, ale biorąc pod uwagę niejednoznaczność filmu doszukiwałabym się tu też gry słownej – przedrostek „de" może oznaczać przeciwieństwo dojazdu lub w ogóle zaprzeczenie podróży. Filmy są mistyfikacją na temat podróży samochodem. Ważna jest technika filmowa pozwalająca na uzupełnienie realnej przestrzeni (samochód i pasażerowie) o krajobraz (infrastrukturę miejską) dodany, projektowany w studio lub w archaicznej technice reprojekcji. Pierwszy film wyznacza główną oś narracyjną: mężczyzna wybiera się w podróż samochodem, nagle przyłącza się do niego znajomy proszący o podwózkę. Celem drugiego mężczyzny jest znalezienie kuli spełniającej życzenia. Bieg wydarzeń rozdziela obu mężczyzn – kierowca przenosi się w niewytłumaczalny sposób w alternatywną rzeczywistość, którą prezentuje drugi, graficznie rozstrzygnięty film imitujący grę komputerową. Szybko i z łatwością odnajduje się w nowych warunkach. Osadzony w innym wymiarze nie może powrócić, lub też po prostu nie pamięta o istnieniu poprzedniej rzeczywistości. Ostatni kadr ukazuje kierowcę nagrywającego pusty samochód od zewnątrz, jakby opowiedziana historia nigdy się nie wydarzyła. Filmy wykonane są mocno po amatorsku, co jednak jeszcze lepiej zaprzecza naszej pewności wobec tego na co patrzymy. Cienka granica między snem a rzeczywistością równoległą, zafascynowanie i wiara w XXI wieku w kule spełniające życzenia oraz sprawna adaptacja człowieka do nowych, nieznanych warunków to absurd, abstrakcja – bardzo sensotwórcza i lekka, żartobliwa.

Prac artystów japońskich było więcej tak w Pawilonie, jak i w innych lokalizacjach festiwalowych. Fundamentem dla nich była pełna skrajności kraina, w której wyraźnie zmagają się natura z kulturą i wizje dystopijne z futurologicznymi czy wręcz alternatywnymi. Nie są to jednak złączenia, których nie musielibyśmy dyskutować my wszyscy, dlatego też tak ważnym jest zorientowanie w choćby najodleglejszych nam perspektywach.

Cezary Wicher

Nie//śmiertelne. O Reincarnation of Media Art (RoMA)

Kolektyw exonemo wraz z zespołem WRO przygotował szereg medialnych, w pewnych momentach duchologicznych wręcz rupieci, które niosą ze sobą historie opowiadane robotycznym głosem audioprzewodnika. W istocie, jakiś podskórny lans na starocie ciągle w Reincarnation of Media Art wybrzmiewa, bo wystawę zwiedzać najlepiej z boomboxem pod pachą, a gdy pożółkłe fotografie się znudzą, można przyjrzeć się dyskietkom czy ajfonom potrzebującym natychmiastowej wizyty u najbliższego ajdoktora.

Warto odnotować, że to drugi raz, gdy RoMA jest wystawiana. Pierwsza wystawa miała miejsce w YCAM w Yamaguchi. Wersja wrocławska to kuratorska inkarnacja projektu, jeśli tak można nazwać ekshumację – pomieszano tu reprezentatywne japońskie medialne szczątki ze szczątkami polskimi tworząc unikatowy amalgamatyczny nekrobiom. Mamy tu kineskop, twardy dysk, telefon komórkowy z charakterystyczną klapką czy nawet książkę z fotografiami. Nie krążymy tylko wokół mediów zasilanych prądem, i całe szczęście.

Przestrzeń wystawy diametralnie różni się od japońskiego pierwowzoru – japońskie centrum sztuki mediów to ogromny, przeszklony budynek, w którym życie tętni dzięki słonecznym promieniom – pośrodku zaś artyści stworzyli kurhan, przypominający ikoniczne obrazy góry Fuži. Galeria WRO dysponuje inną przestrzenią, dlatego zdecydowano się na odmienną koncepcję aranżacji – wchodzimy tu niczym na stanowisko archeologiczne gdzieś na stepie. Ściany tego mauzoleum pokryte są gliną, witają nas też flagi oklejone cytatami z wypowiedzi artystów o śmierci ich prac – dominuje atmosfera żałobna, podkreślana ubogim światłem. Ustawione pośrodku obiekty znajdują się w szczelnie zamkniętych gablotach, niczym w muzeum archeologicznym, choć najstarsze z nich skończyły dopiero 50 lat. Rozmieszczone na planie okręgu, niczym w seansie spirytystycznym, przedmioty przywołują swoją obecnością realizacje artystyczne, których niegdyś były częścią.

Tak jest z pierwszym omawianym przez „przewodnika" dziełem, czyli kineskopem Nam June Paika z 1963 roku z pracy „Zen for TV". Paik wystawiał ją wielokrotnie, także w latach 70. Jak się okazuje, z czasem musiał zacząć wymieniać kineskopy w skrzynkach, co wynikało nie tylko z awaryjności sprzętu, ale wiązało się też z przemianami technologicznych. Gdy przestano produkować dany typ kineskopów, trzeba było zastąpić go nową, ulepszoną wersją. Tutaj niejako odkrywa się po raz pierwszy kuratorska wizja tego, czym jest i jak funkcjonuje dzieło sztuki. Wchodzimy w tym miejscu na niebezpieczny, benjaminowski grunt tego, czy możemy mówić o aurze dzieła sztuki wielokrotnie zreprodukowanego – w tym wypadku w nieco inny sposób, bo reprodukowanego autorsko przy stałym istnieniu jednego obiektu, któremu wymieniamy części. Skoro odnowione „Zen for TV" otrzymywało tę samą nazwę, to zaciera się granica między oryginałem a kopią.

Ciekawymi przypadkami są tu dokumentacje performansów Piotra Wyrzykowskiego „Ucieleśnianie" i Anny Płotnickiej „Performance na życzenie". Nie mamy do czynienia z odtworzonymi dokumentacjami, ale z obiektami, które nas do obu zdarzeń odsyłają. Tutaj widać różnice względem pracy Paika, a także pozostałych wystawianych obiektów. Otóż – są one „szybą". Odnoszą się do „wirtualnego" (w rozumieniu Deleuze'a), czyli do transcendentalnych możliwości oznaczenia w polu sztuki i, jako materialne eksponaty, które posiadają na sobie pewien dyskursywny zapis, są w zasadzie od zapisu istotniejsze, bo to one go uruchamiają: bez nich jakakolwiek próba dokumentacji byłaby niemożliwa.

Zrealizowana w Centrum Sztuki WRO reinkarnacja sztuki mediów za swój cel ma przedstawienie możliwości myślenia o śmierci dzieła sztuki w dobie cyfrowej reprodukcji – rozwoju technologii. Dość jasno da się wyczytać intencje autorów. Materialny nośnik jest jedynie odsyłaczem, referencyjnym dowodem w postaci zapisu na kasecie VHS czy karcie pamięci, które dopiero uruchomione w polu społecznym zaczynają działać, „zaczynają znaczyć", przekazując nam informacje o samym dziele jako jeden z jego wybrakowanych komponentów.

Widzę tu jednak dość paradoksalne założenie. Chodzi mi o materialne komponenty wystawy, czyli przemawiające same z siebie popsute odpady postępującej technicyzacji, z którą sztuka mediów stara się jawnie (za pomocą omawianej wystawy) i niejawnie (za pomocą stałego uzupełniania niedziałających elementów) wejść w dialog. W przypadku wystawy RoMA pokutuje symptomatyczne kuratorskie – Mcluhanowskie z ducha – przeświadczenie, że medium to też przekaz, bo materialnie podpiera to, co zostaje zakomunikowane. Z ekspozycji wychodzi się jednak z myślą, iż medium czy materia jest znacząca sama z siebie i nie potrzebuje języka ustanawiającego (inne) znaczenie. Jest to o tyle istotna informacja, że radykalnie odwraca implicytnie wybijające się przez kuratorów założenie, że dzieła sztuki istnieją dzięki społecznemu rezonansowi w formie perceptów i afektów złączanych przez zmysły w bloki. Wystawa przemawia swoim głosem i mówi, że jest zupełnie odwrotnie – to materia podporządkowuje sobie nasze myślenie, to technika wyznacza horyzont naszych działań, to nie my gramy w grę, tylko gra w nas gra. To sztuka kreuje nas, a nie my ją stwarzamy.

I mimo niezgody na kuratorską wizję, rozciągniętą w modernistycznym z pochodzenia prymacie treści nad formą, ducha nad ciałem (o tym też świadczy autoironicznie zaproponowana przez kuratorów możliwość korzystania z audioprzewodnika – jako ustanowionego źródła narracji) trzeba podkreślić wyjątkowy walor wystawy – archeologicznego grzebania w trupach, nieustannego zderzania ze sobą różnych form materialności, a także próby redefiniowania i zlokalizowania tego, gdzie leży tak naprawdę źródło dzieła sztuki. Ta wiedza jednak ciągle nam się wymyka, podobnie jak śmierć.

Paweł Janicki

Komórki Kultury

spotkanie w ramach WRO 2019 Biennale CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT

„Komórki Kultury" – część programu paneli dyskusyjnych i spotkań w ramach Biennale WRO 2019 CZYNNIK LUDZKI / HUMAN ASPECT – to luźna kontynuacja spotkania „Sieci Kultury", które odbyło się w trakcie Biennale WRO 2017 DRAFT SYSTEMS. „Sieci Kultury" stanowiły forum swobodnego, nieobciążonego oczekiwaniem jakiegoś szczególnego rezultatu, dialogu i ekspresji doświadczeń dla łącznie kilkudziesięciu osób związanych na różne sposoby ze sztuką mediów, edukacją, badaniami i aktywizmem nadbudowanymi na współczesnych technologiach i ich społeczną recepcją. Kompozycja „Komórek Kultury" posiadała bardziej zwarty charakter: podczas dwóch spotkań zaproszeni paneliści prezentowali krótkie wypowiedzi traktujące o ich własnych praktykach twórczych, aktywistycznych, badawczych (lub mieszanych), które stanowiły punkt zaczepienia dla późniejszej dyskusji pomiędzy uczestnikami i publicznością.

Na „Komórki Kultury" złożyły się prezentacje i dyskusje dotyczące autonomicznych i wartościowych praktyk w obrębie technologicznej otoczki kultury. Wobec wydłużania się listy lokalnych i globalnych problemów zagrażających podstawowym wyznacznikom budującym znaczenia kulturowych aktywności postanowiliśmy wrócić do podstaw: praktyk, które uważamy za wartościowe i doświadczeń, którymi możemy się dzieli

.

„Komórki" zawarte w nazwie spotkania nawiązują, w równej mierze, do kulturowej recepcji różnych okołobiologicznych koncepcji dotyczących postrzegania organizmów jako „społeczności" komórek, jak i do tradycyjnej praktyki różnego rodzaju organizacji i ruchów o charakterze opozycyjnym i antysystemowym, które często działały jako mniej lub bardziej ustrukturyzowane federacje niezależnych, ale wydajnie komunikujących się jednostek (co miało zapewnić autonomię, sprawność i odporność na zewnętrzne destrukcyjne bodźce).

Ważną cechą łączącą „Sieci" i „Komórki" jest tönniesamowski woluntaryzm – założenie, że osoby biorące udział w spotkaniu rzeczywiście odczuwają potrzebę dyskusji, są nawzajem ciekawi swoich poglądów oraz aktywności i chcą o nich rozmawiać. Oznaczało to oddanie dużej dozy swobody uczestnikom w kształtowaniu ich wypowiedzi i nieprzykrawaniu ich do jakiegokolwiek narzuconego z góry zakresu tematycznego. Przyjęto również założenie, że poszczególne wypowiedzi będą wyposażone w „drzwi" otwierające się na innych dyskutantów (niekoniecznie profesjonalistów w dokładnie tej samej dziedzinie) – a więc że prezentacje nie będą po prostu autoprezentacjami.

Pierwszego dnia „Komórek" dyskutowaliśmy o trzech prezentacjach: Joanny Leśmian i Mirka Filiciaka – oboje związani m.in. z SWPS – opowiadających o własnych doświadczeniach jako badaczy i wykładowców próbujących na nowo określić program nowej humanistyki nie tylko w perspektywie współczesnych przemian technologicznych i społecznych, ale też z pozycji akademików związanych z uczelnią niepubliczną (a więc w szczególny sposób wrażliwą na zewnętrzne konteksty); Krzysztofa Bielaszki – wrocławskiego aktywisty i animatora kultury prowadzącego indywidualną i zinstytucjonalizowaną (m.in. poprzez Strefę Kultury Wrocław) działalność związaną z przybliżaniem szerokiej publiczności współczesnej refleksji nad kulturowym znaczeniem napędzanych technologią przemian społecznych, który mówił o tym, w jaki sposób taka działalność funkcjonuje w realnym miejskim, lokalnym i ponadlokalnym kontekście; Alexisa Langevin–Tétraulta, pochodzącego z Kanady twórcy (prezentującego podczas Biennale WRO performance „Interférences [String Network]") oraz badacza eksperymentującego z możliwościami materialnych interfejsów (w szczególności wymagających użycia relatywnie dużej fizycznej siły) konstruowanych na potrzeby scenicznych i audiowizualnych działań artystycznych.

Drugi dzień należał do: Agnieszki Jelewskiej i Michała Krawczaka, którzy również opowiedzieli o swoich aktywnościach akademickich z (bardzo swoistej) perspektywy HAT Research Center – założonej na UAM unikatowej „jednostki specjalnej" łączącej badania z praktyką twórczą i kształceniem, w której studenci, kadra i współpracownicy HAT asemblują we wspólną całość współczesną humanistykę (także w najbardziej radykalnych, mrocznych, wydaniach), praktyki sztuki medialnej (także te niejako „rdzeniowe", np. związane z programowaniem i badaniem kulturotwórczej roli software'u) i nakierowane na współczesny *aparatus* praktyki innych dziedzin sztuki (choćby wyrosłych na gruncie teatru i sztuki performance); Doroty Błaszczak (która jako artystka pojawiała się już wcześniej na WRO, a tym razem prezentowała swoją nową instalację dźwiękową „Daily Data Orchestra"), aktualnie związanej z Polskim Radiem, wybitnej specjalistki w zakresie kreacji dźwięku przestrzennego na potrzeby systemów rzeczywistości wirtualnej (Dorota ma za sobą między innymi współprace z kanadyjskim The Banff Centre for the Arts, z Softimage i Immersence oraz zespołem Char Davies przy szeregu klasycznych dziś wczesnych prac VR), pedagożki oraz ekspertki na polu radiowych archiwaliów; Hui Ye – pochodzącej z kontynentalnych Chin kompozytorki i artystki medialnej mieszkającej obecnie w Austrii, realizującej projekty od stricte muzycznych, przez dźwiękowe prace bazujące na fizjologicznych fenomenach związanych ze słyszeniem (jak. np. *tinnitus*, czyli „szumy" doświadczane przez osoby z dysfunkcjami aparatu słuchowego lub powiązanego z nim segmentu systemu nerwowego), po subwersywne projekty medialne i instalacje, m.in. w ramach projektu „Mai Ling" (stowarzyszenia działającego na rzecz promocji i oczyszczenia ze stereotypów współczesnej sztuki azjatyckiej, w szczególności kobiecej – nazwa stowarzyszenia nawiązuje oczywiście do słynnej figury „uniwersalnej azjatyckiej żony" wykreowanej przez filmowca i satyryka Gerharda Polta) – również Hui Ye jest artystką zaprzyjaźnioną z WRO, prezentującą już wcześniej swoje prace w ramach Biennale, a tym razem wystawiającą nową realizację „Quick Code Service".

Rozpiętość zagadnień i zainteresowań uczestników może się w pierwszej

chwili wydawać zaskakująco szeroka. Niemniej, nie uciekając się nawet do wyświechtanych określeń w rodzaju „interdyscyplinarności", warto zauważyć, że wszyscy paneliści i panelistki, niezależnie od głównych wektorów ich zainteresowań, współdzielą wspólną przestrzeń metodologiczną i komunikacyjną opartą o łagodny racjonalizm umożliwiający dialog poprzez redukcję branżowych żargonów do minimum umożliwiającego wymianę jednoznacznych, ale nie nadmiernie uproszczonych komunikatów, wspomnianą wyżej wolę nawiązywania porozumienia ponad dyscyplinarnymi podziałami oraz – co również nie powinno umknąć naszej uwagi – w zasadzie wszyscy uczestnicy spotkania posiadają więcej niż jedną zawodową tożsamość, w ramach których funkcjonują, odczuwając niejako organicznie potrzebę ich połączenia.

Pod koniec lat 90. upowszechnił się na moment, głównie dzięki książce pod redakcją Johna Brockmana pod takim właśnie tytułem, termin "trzecia kultura", używany na określenie badaczy, głównie zajmujących się naukami ścisłymi, którzy częściowo zrezygnowali z mechanizmów tradycyjnie rozumianej popularyzacji nauki na rzecz samodzielnego komunikowania się zarówno ze sobą nawzajem (ponad podziałami wynikającymi ze specjalizacji i dyscyplin), jak i z otwartą na współczesny model wiedzy o świecie częścią społeczeństwa. Ta formacja niestety wyczerpała swój potencjał wpływania na rzeczywistość w ciągu około dekady. „Komórki Kultury" rysują jednak podobny obraz świadomego wspólnych cech, ale znaczenie szerszego, środowiska złożonego z twórców, badaczy, aktywistów i wszystkich osób chcących partycypowa w globalnej (choć pozbawionej większości pompatycznych konotacji tego słowa) wspólnocie, która prawdopodobnie jako jedyna jest w stanie stawić czoła – choć trudno stwierdzi, na ile skutecznie – stojącym na horyzoncie, również globalnym zagrożeniom.

Magdalena Barbaruk

Re-formacje sztuki

Kulturowe rezonowanie rewolucji w sposobach międzyludzkiego komunikowania się bywa zaskakujące. W nowoczesności do owych sposobów należą przede wszystkim pismo i obraz. Zazwyczaj trzeba długo czekać by dostrzec ogólniejsze procesy i ich efekty w tym zakresie. Historia powołanego w 1989 roku WRO czyli początkowo Wizualnych Realizacji Okołomuzycznych, przemianowanych później na Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów, mogłaby stanowić dobre źródło do badań nad relacjami cywilizacji i kultury bądź też mediów i swoistości świata człowieka. Interesujące byłoby zwłaszcza to, czy promowane przez WRO tzw. „nowe media" miały wpływ na „czynnik ludzki", tj. na wytworzenie się nowego, poszerzonego, „immersyjnego" człowieczeństwa (nawiązuję tu do słynnych tez Jacka Dukaja głoszącego kres człowieczeństwa związanego z kulturą pisma i wyłonienie się nowego człowieczeństwa „kultury przeżyć").

Wrocławscy pionierzy (Viola i Piotr Krajewscy oraz Zbigniew Kupisz) mieli intuicję i rację doszukując się w nowych formach generowania obrazu i dźwięku poszerzającego się pola artystycznej, autotelicznej, a nawet duchowej ekspresji. Symbolem powiązania między egzystencjalnym i technologicznym komponentem przemiany rzeczywistości ludzkiej, mogłaby być między innymi twórczość Billa Violi, którego obszerna retrospektywa pokazana została na wrocławskim Biennale już w 1993 roku. Warto o niej przypomnieć w kontekście późniejszej pracy Amerykanina, która może stać się znakiem innego ważnego jubileuszu – pięćsetlecia Reformacji, które świętowano w 2017 roku w różnych instytucjach kulturalnych. W większości z nich stawiano pytanie o dziedzictwo protestantyzmu we współczesnym świecie. Przypomnijmy, że upowszechnienie reformy Lutra nie byłaby możliwe, gdyby nie wykorzystanie nowego wówczas medium, czyli druku.

W Muzeum Śląskim w Katowicach zorganizowano wówczas okolicznościową wystawę „Wszystko osiąga się przez nadzieję. Kulturowe dziedzictwo Reformacji na Śląsku". Zaproponowane kategorie, które miały porządkować lokalną tradycję protestancką, czyli „Duchowość", „Edukacja", „Tradycja", „Społeczeństwo i polityka", „Kultura" obiecywały dużą różnorodność eksponatów, ale i wymiarów tożsamości śląskich ewangelików. Jak pisali kuratorzy: „Punktem wyjścia do narracji wystawy jest religia jako duchowe odrodzenie, na którym opierają się inne wątki życia, jak kształtowanie postawy obywatelskiej, kultywowanie tradycji, rozwój języków narodowych, dbałość o edukację, kulturę duchową i materialną" (podkreślenie - MB). Niestety zaaranżowane w oparciu o strukturę róży Lutra przedmioty nie zbudowały przestrzeni dla doświadczenia estetycznego, pozostały na progu poznania rozumowego, przede wszystkim historycznego. Estetycznie monotonna i duchowo obca (na wielu płaszczyznach) wystawa, choć koncepcyjnie poprawna nie realizowała swoich zamierzeń. Konstelacja przedmiotów nie wytworzyła własnej estetycznej jakości i zawiodła jako opowieść o nowej formie życia, która wyłoniła się wraz z Reformacją. Nie chodzi o to, że mówienie o religii jako fundamencie egzystencji człowieka wydaje się dziś niewiarygodne, lecz, że potrzeba do nich innych środków.

Katowicką wystawę o protestantyzmie warto skontrastować z pracą *Visitation* (2008) Billa Violi, którą można oglądać stale w Katedrze w Uppsali. Została ona zakupiona w 2017 roku z okazji jubileuszu Reformacji (środki pochodziły z Królewskiej Szwedzkiej Akademii Literatury, Historii i Starożytności). Wcześniej, wraz z pięcioma innymi pracami artysty z lat 2002-2014 (*Observance*, *Ablutions*, *The Encounter*, *Tempest (Study for the Raft)*, *Air Martyr)* stanowiła część wystawy *Visitation Reformation* współorganizowanej przez Katedrę i Muzeum Sztuki w Uppsali.

Wizytującego nobliwą, ciemną, świątynię widza *Odwiedziny* szokują: kontrast jest tak duży, że ociera się o prowokację. Mieszcząca się przy zakrystii kaplica, w której zawieszono niewielki ekran, wygląda bardziej na skromny mieszczański pokój niż na przestrzeń sakralną. Ściany kaplicy ozdobione są jedynie miodową tapetą w kwiatowy wzór, całość dopełniają kamienne szare płyty podłogi, okno, rama kolumn. Na ciemnym tle, na wysokości wzroku, naprzeciw drewnianej ławki umieszczono zrealizowane w technice *high definition* wideo Violi. Z zaśnieżonego obrazu wolno wyłaniają się dwie postaci. Ich niewyraźne sylwetki ucieleśniają się, konkretyzują, nabierają kolorów, dopiero gdy zetkną się ze strumieniem wody. Widzimy wtedy dwie kobiety w średnim wieku, jedną w krótkich, po męsku ściętych, siwych włosach w koszulce w fioletowo-szare paski, drugą w czerwonym gorsecie i narzuconej koszuli. Stylizacje są banalne i niedbałe. Narodziny osoby, do których dochodzi zgodnie z wiarą chrześcijańską w czasie chrztu nie mają charakteru zrytualizowanego, podniosłego ani jednoznacznie radosnego (jedna z kobiet płacze). Viola pokazując ciała starzejących się kobiet podkreśla, że duchowa przemiana nie powinna być też łączona z dzieciństwem czy wyabstrahowana z cielesności. Praca ociera się o dosłowność, chrzest wyrażony jest przez obfite strumienie wody, a mokre ubrania wydobywają fizyczne atrybuty kobiecości. *Odwiedziny* kończą się odejściem postaci, dezintegracją ich kształtów, utratą przez nie kolorów. Niepokojący finał zdaje się sugerować, że przemiana nie dokonuje się definitywnie.

Bill Viola w swoich intertekstualnych pracach nawiązuje do późnośredniowiecznych i renesansowych przedstawień malarskich. Odwołując się do „starych" mediów poszerza semantyczny i estetyczny potencjał współczesnych. Gdy w 2013 roku mógł we florenckim studiu Daniele Rossiego zobaczyć poddawany właśnie restauracji *Visitazione* Jacopo Pontormo, nie ukrywał wzruszenia, bezradności, zachwytu. Jego reakcję lepiej niż słowa „To jest absolutnie współczesna sztuka" oddawała chęć dotykania dzieła sztuki, fizycznego z nim kontaktu. Obraz ten był podstawą pracy video *Greetings* (*Przywitanie*), którą pokazał na 46. Biennale w Wenecji w 1995 roku. Od samego początku twórcom WRO zależało na wydobyciu duchowego wymiaru technologii, na podkreśleniu w syntagmie „sztuka elektroniczna" słowa „sztuka". Niezwykle ważna była też możliwość obcowania z twórczością artystów nowych mediów w miejscach publicznych, obszerne prezentowanie programu w telewizji (Program 2 TVP). Kto wie: może w czasie przyszłych edycji Biennale będzie to przestrzeń sakralna?