

U-jazdowski

Utrata równowagi



***Niechaj molekuły pędzą, niech
ze sobą grają w kości! Porzuć
dłubaninę, mózół, smak ekstazy
– smak świętości!***

Christian Morgenstern
Die Galgenlieder, 1905
Przekład Teresy Kowalskiej

Siła rozchwiania

Żaden twórczy proces nie byłby możliwy bez momentu rozchwiania, zawieszenia pewności i wiedzy. Nie byłby możliwy bez doprowadzającego do zawrotów głowy poczucia, że grunt usuwa się nam spod nóg lub że krążymy w kółko. Moment zagubienia, wzbudzającej trwożliwy niepokój niepewności, błędzenia, niemalże pomieszanego zmysłów zdaje się niezbędną fazą, w następstwie której może wyłonić się odkrycie, dzieło czy innowacja. Taka jest jedna z głównych tez projektu zainicjowanego przez parę artystów, Ruth Anderwald i Leonharda Gronda. W Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski prezentujemy jedną z jego odsłon – wystawę *Utrata równowagi* (wraz z programem filmowym, dyskursywnym i edukacyjnym), przygotowaną przez Kunsthaus Graz, a kuratorowaną przez oboje artystów oraz Katrin Bucher Trantow.

Nazywam się *Utrata równowagi* [*Dizziness Is My Name*], dźwiękowa instalacja autorstwa Ruth Anderwald i Leonharda Gronda, przenikająca przestrzeń wystawy, najlepiej chyba oddaje paradoksalny i złożony charakter tego projektu. Oto zespół zjawisk – które w sposób metaforyczny możemy określić jako rozchwianie – uzyskuje podmiotowość i przedstawia się nam, odkrywa przed nami swoje imię własne. Czyni to jednak w taki sposób, że pomieszenie pogłębia się, a niepewność narasta. Rozchwianie jest tematem, metodą i efektem tej wystawy, a przynajmniej jednym z efektów.

O zawrót głowy przypawić może już sama kwestia tłumaczenia terminu. Kuratorzy posługują się niemieckim terminem *Taumel* i angielskim *dizziness* (blog, na którym prezentują swoje badania, zatytułowany jest *Dizziness – A Resource*). Przy przekładzie na język polski rodzi to szereg komplikacji, prowadzących do pomieszanego, które trudno rozwikłać. Najbardziej oczywiste tłumaczenie obu terminów na polski to zawrót głowy, który jednocześnie oddaje tylko jeden z sensów angielskiego i niemieckiego słowa. Dużo im bliższe są chwiejność czy rozchwianie (tu jednak utracona zostaje medyczna konotacja). Co więcej, jedno z kluczowych znaczeń słowa *Taumel*, w ogóle nie jest obecne w jego polsko- i anglojęzycznych odpowiednikach. (Jest to jednocześnie znaczenie, które słownik braci Grimm podaje jako pierwsze i zasadnicze: dosłownie, obrotowy ruch tam i z powrotem, dopiero później dodając: zawrót głowy, rozchwianie oraz bardziej metaforyczne umysłowe pomieszenie. O ile polski i angielski termin określa wyłącznie stan, o tyle *Taumel* wskazuje przede wszystkim na swoisty rodzaj ruchu, zataczanie czy też połączenie zataczania z kołowaniem, a jednocześnie opisuje stan, będący jego efektem. To ruch jest kluczowym elementem całego projektu. Wobec braku polskiego słowa, które oddawałoby zbieżność kołowania z rozchwianiem, tłumacząc tytuł wystawy *Taumel. Navigieren im Unbekannten* (*Dizziness. Navigating the Unknown*), zdecydowaliśmy się zaakcentować moment wspólny samemu zataczaniu i skutkowi, do którego może ono pro-



Bas Jan Ader
Broken fall (organic)
 Amsterdamse Bos, Holland
 [Przerwany upadek (organiczny)].
 Amsterdamse Bos, Holland
 1971

wadzić, moment, który wymusza reakcję i skłania do działania. Stąd *Utrata równowagi*.

Nie istnieje i nie może istnieć żadna teoria rozchwiania, dlatego niemożliwe jest stworzenie odpowiedniego pojęcia. Można natomiast, i artyści to czynią, nadać mu imię własne. Mianem tym można określić różnorakie praktyki i zjawiska, działania i stany, których wspólnym elementem jest moment zachwiania równowagi. Skoro nie ma dla niego pojęcia, to nie można go poznać, skoro jednak ma imię własne, to można go spotkać. Kuratorzy niejednokrotnie akcentują rolę doświadczenia i przeżycia w swoich badaniach nad rozchwianiem. Wystawa *Utrata równowagi* stwarza dla widzów okazję do osobistego spotkania z nim.

Sama wystawa jest jednak wyłącznie jednym z elementów czy też środków w artystycznych badaniach. Kluczem do tych badań jest zawarte w słowie *Taumel* połączenie ruchu i jego skutków, semantyczne splecenie zataczania z rozchwianiem. Tylko to uzasadnić może zaskakujące przechodzenie od neurologii mózgu, psychologii percepcji, do filozofii współmożliwości, antropologii społecznych rytuałów czy analizy politycznej destabilizacji i ekonomicznego rozchwiania i – dalej – do artystycznych eksploracji tracenia i odzyskiwania równowagi, zarówno w sensie fizycznym, jak i psychologicznym. Tylko to uzasadnić może płynne przechodzenie od subiektywności do obiektywności, od działania do stanu spoczynku, od percepcji do jej łudzenia. W każdej innej dziedzinie oznaczałoby to skrajną metodologiczną dezynwolturę, ale w artystycznych badaniach Anderwald i Gronda scalenie badawczej metody z przedmiotem badań i badającym podmiotem przesądza o mocy projektu. Siłę tego zawieszenia wszelkich dystynkcji, wszelkiej pewności, siłę radykalnego wydania się na rozchwianie dostrzegł francuski filozof François Jullien (w rozmowie zamieszczonej na blogu *Dizziness – A Resource*). Jego zdaniem otwiera to możliwości pojawienia się nowej organizacji rzeczywistości – w zakresie rozciągającym się od organizacji postrzegania czy zmysłowości przez organizację rozumu i podmiotowości po strukturę społeczno-ekonomiczną.

Wystawa umożliwia spotkanie z rozchwianiem w wielu aspektach. Kuratorzy precyzyjnie zorganizowali strukturę doświadczenia, wychodząc zgodnie z podstawowym sensem słowa *Taumel* od aranżacji ruchu. Jego trajektoria obejmuje: wejście w rozchwianie, przejście przez jego różne przejawy i otwarcie na możliwości stwarzane przez wychodzenie ze stanu dezorientacji, niepewności i destabilizacji. Karoline Feyertag w swoim tekście, odwołując się do filozofii François Julliena, nazywa to przestrzenią współmożliwości – wystawa stanowi sytuację, w której dzięki zawieszeniu dystynkcji i pewników różne światy stają się równie możliwe.

Wystawa *Utrata równowagi* jest dla kuratorów eksperymentem w projekcie badawczym. Sam projekt ma wyjątkowy charakter w porównaniu z innymi badaniami artystycznymi, które stały się ostatnio tak popularne w polu sztuki

współczesnej. Dla *U-jazdowskiego* stanowi ona, po wystawach *Kurz*, *Duchy wspólnoty*, projekcie *Social Design for Social Living*, kolejny moment w rozważaniach nad poznawczą funkcją sztuki oraz nad możliwościami jej uczestnictwa w zmianie kulturowej czy społecznej. Rezultatem eksperymentu badawczego wystawy *Utrata równowagi* zdaje się postulat czy też pomysł, który wyciąga konsekwencje z całego potencjału rozchwiania. Nawet w stanach największej destabilizacji, w najgłębszej niepewności, w zupełnej dezorientacji nie można się zatrzymać, tylko dalszy ruch umożliwia odzyskanie minimalnego panowania nad sytuacją.

Utrata równowagi jest zmienioną wersją wystawy prezentowanej wiosną bieżącego roku w Kunsthau Graz. Serdecznie dziękuję kuratorom Ruth Anderwald, Leonhardowi Grondowi i Katrin Bucher Trantow za wysiłek włożony w rozwinięcie projektu dla *U-jazdowskiego*. Podziękowania niech raczy przyjąć również pani Barbara Steiner, dyrektorka Kunsthau Graz. Dziękuję bardzo za wsparcie i osobiste zaangażowanie panu Martinowi Meiselowi, dyrektorowi Austriackiego Forum Kultury w Warszawie. Realizacja projektu nie byłaby możliwa bez wsparcia ze strony Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, Instytutu Psychologii Uniwersytetu w Grazu i Fundacji Nauki Austriackiej FWF–Peek, którym bardzo dziękuję. Wyrazy wdzięczności kieruję również do austriackiego Federalnego Ministerstwa Kultury i Sztuki, Konstytucji i Mediów za wsparcie konferencji *Balansowanie wspólnoty*.

Jarosław Lubiak

Zastępca Dyrektora do spraw programowych
Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski

⁶ **Niemniej uważam, że główną funkcją utraty równowagi jest destruktywizacja ego. Dopóki się kurczowo trzymamy tego, czego się trzymamy, będziemy jedynie reprodukować status quo.**

Harald Katzmaier w:

Rozmowa z Haralдем Katzmairem

'Instigate Un-Balance' (Wywołaj nie równowagę),

Wiedeń, 2015

www.on-dizziness.com

Dzieło sztuki winno poszerzać samą koncepcję sztuki.

Philippe-Alain Michaud w rozmowie z Ruth Anderwald
i Leonhardem Grondem, Paryż, 2015

Utrata równowagi jako zasób?

7

Wydaje się, że poczucie utraty równowagi stało się częścią naszego doświadczenia świata. Codziennie dowiadujemy się o kolejnych kryzysach, prawdziwych bądź zmyślonych, co doprowadza nas do szału. Uczucie słabości i niepokoju oraz strach przed nieprzewidzianym – to wszystko składa się na obraz zmagania społeczeństwa na planecie pogrążonej w chaosie. Gdy tracimy równowagę, tracimy też poczucie pewności, pojawia się niepokój, niebo i ziemia zaczynają się ruszać – następuje destabilizacja. Tymczasem w przypadku teoretycznych podstaw artystycznego projektu badawczego *Utrata równowagi jako zasób*, stan ten postrzegany jest jako coś, co nadaje tempo twórczemu myśleniu i działaniu. Obserwując dynamikę tego zjawiska, widzimy, na ile jesteśmy w stanie zachować równowagę w przestrzeni niepewności i „żeglować ku nieznanemu”. Dzięki tej wystawie jesteśmy w stanie przyrzeć się naszym praktykom nawigacyjnym – tak w doświadczeniu artystycznym, jak i dnia codziennego.

Duet artystyczny Ruth Anderwald i Leonhard Grond pracuje nad projektem artystycznym *Utrata równowagi jako zasób* już od 2014 roku. Doświadczenie tego stanu oraz refleksja nad nim jest dla artystów punktem wyjścia do dalszych badań nad procesami zmiany oraz, ewentualnie, procesami twórczymi. Swą praktykę artystyczną opierają na medium filmu, zaś obserwacje czerpią ze sztuki, filozofii, badań twórczych, psychobiologii, antropologii, pedagogiki ryzyka i upojenia, innowacyjności. Zebrane w całość, są prezentowane na blogu projektu (<http://on-dizziness.org>), a także na konferencjach poświęconych łączeniu sztuki z nauką. Konsekwencją prowadzonej przez nich współpracy w powyższych obszarach jest nie tylko ta wystawa, ale także możliwość poszerzenia zakresu badań nad wpływem stanu utraty równowagi w innych dyscyplinach, co pozwala określić, przedstawić i porównać aspekty warunkujące ten stan.

Niemieckie słowo na „utratę równowagi”, *Taumel*, implikuje szersze pole semantyczne, w którym mieszczą się też medyczne symptomy zawrotów głowy, a także pojęcia nierównowagi fizycznej i emocjonalnej, podniecenia, konfuzji, niepewności, dezorientacji i pomieszania. *Taumel* obejmuje zatem konotacje zarówno pozytywne, jak i negatywne i dwuznaczne. Bez względu jednak na implikacje semantyczne, utrata równowagi określana jest jako moment zagubienia balansu i kontroli, co może wydarzyć się na poziomie psychologicznym, fizycznym czy też metaforycznym. W życiu codziennym taki stan ma wpływ nie tylko na nasze relacje osobiste i społeczne, ale też polityczne i kulturowe. Utrata równowagi pojawia się lokalnie i wynika z zaniknięcia czynników stabilizujących. Tak więc wskazuje na sytuację, w której możliwości oferowane przez rzeczywistość nie mogą już być postrzegane w sposób zwyczajowy ze względu na brak bądź nadmiar impulsów, wiedzy, zakresu, bądź informacji wejściowych. Ponadto możliwe implikacje wyni-

kające z tego stanu zależą od bieżących spraw, typowych dla konkretnych jednostek oraz otoczenia, w którym się w danej chwili znajdują. Ruch stanu utraty równowagi jest nieprzewidywalny, a jednocześnie wszechobecny, zaraźliwy i sprzeczny – może doprowadzić do kompletnego bezruchu, ale też do przyspieszenia i elastyczności, wiodąc przez to do nowych perspektyw, wiedzy oraz znaczenia.

Wystawa *Utrata równowagi* bazuje na założeniu, iż stan ten jest nieodzownym elementem impulsu twórczego. Eksperyment wystawy oferuje także narzędzie do osiągnięcia większej świadomości i szerszej wiedzy na ten temat. W zamierzeniu ma uczynić to zjawisko widocznym, wywołując uczucie utraty równowagi za pomocą dzieł sztuki, czy też pochylając się nad nim jako nad czymś, co towarzyszy artystycznej produkcji i jest katalizatorem procesu twórczego, pomimo wpisanych weń zagrożeń. Stanowi także lustro, w którym odbija się wszechobecne poczucie niepewności i braku bezpieczeństwa. Wystawa jest rezultatem trzyletniej wymiany między artystami–badaczami a kuratorką. Proponuje trzy wzajemnie przecinające się strefy: utratę równowagi jako dobrowolną bądź mimowolną ekspansję świadomości (do wewnątrz); delikatną równowagę oraz ekstatyczne meandrowanie (pomiędzy); siłą wyobraźni niezbędna do twórczej produkcji nowej perspektywy lub idei (na zewnątrz).

Hasło „utrata równowagi” łączy różnorakie artystyczne strategie, od improwizacji po dzieła tworzone w stanie zaplanowanego upojenia i spekulacyjne metody rynku (sztuki). W ekonomii, zarządzaniu, sztuce i nauce powszechne uważa się, że myślenie i działanie wymaga elastyczności, otwartości i gotowości do podejmowania ryzyka, i że akt tworzenia wynalazku jedynie utrwała jego potencjał poprzez gotowość do eksperymentowania bez skupiania się na określonych rezultatach, pozwalając sobie po drodze na „zagubienie” i akceptację niejasności i zamętu.

Na wystawie podejmuje się próbę zbadania i przedstawienia stanu utraty równowagi jako zjawiska ucieleśnionej wiedzy, odnosząc się z jednej strony do momentów bezwolnej ekspozycji na brak balansu (jak w kryzysie), z drugiej zaś, postrzegając ten stan jako rodzaj oszołomienia (*ilinx*) w sensie zabawowej dezorientacji w środowisku tak fizycznym, jak i społecznym. Zakłócenie, które wywołuje utratę równowagi, jest tu, pomimo konsekwencji, samo w sobie poszukiwane jako aktywujące ciało i umysł. W drugiej edycji wystawy (Graz, październik 2016 – maj 2017) element zabawy został pociągnięty jeszcze dalej. Poprzez dodanie tzw. Placu Zabaw/Nauki do przestrzeni ekspozycji wprowadzono warstwę refleksyjną i prowokującą do myślenia, umożliwiającą bezpośrednią interakcję z widownią i stanowiącą pole odbicia dla dzieł. Wystawa oferuje nie tylko różne twierdzenia i teorie, ale nawet narzędzia do utrzymania równowagi.

W stanie nierównowagi

Nie wszyscy w ten sam sposób doświadczają utraty równowagi. Samo poczucie oszołomienia może objawiać się na wiele różnych i sprzecznych sposobów. Może też zmieniać się w trakcie – uczucia jak w kolejce w wesołym miasteczku mogą przechodzić z podniecenia po lęk, potem radość, i tak do momentu, kiedy w końcu wysiadziemy na miękkich nogach z wagonika. Fizyczną równowagę pozwala nam utrzymywać tzw. ślimak – organ ucha wewnętrznego. Wychwytuje on przestrzenne i ruchowe zmiany naszego ciała w warunkach przyciągania ziemskiego, przekazując te informacje do mózgu. Gdy tracimy równowagę, zaczynamy się chwiać – dzieje się tak, gdy owe informacje są sprzeczne. Tak to na przykład wygląda w przypadku choroby morskiej: informacje wysyłane przez oko (nieruchome wnętrze) oraz informacje wysyłane poprzez zmysł równowagi (ciągły ruch w górę i w dół wywoływany nabrzmiewającymi falami) kłóć się ze sobą – a my możemy się przewrócić.

Oczywiście przewrócić się można także potknąwszy się lub poślizgnąwszy na prostej drodze. Nawet osoba stojąca stabilnie bez ruchu może się osunąć, a to z powodu zawrotu głowy, utraty przytomności, czy usunięcia się twardej podstawy spod nóg. Fizyczne doświadczenie potykania się i upadku jest szczególne. Tracąc stabilność stopa wiotczeje, jednocześnie drugą stopą próbujemy stąpnąć tak, by odzyskać równowagę. Takie odruchy zostały wykształcone we wczesnych stadiach procesu ewolucji i nie wynikają z pracy mózgu, ale kręgosłupa. Ludzie dorośli potykają się raczej rzadko, a jeżeli już, trudno przewidzieć, czy uda się powrócić do pionu, czy upaść. Owo szczególne doświadczenie potykania się i padania czasami wydaje się nierealne i zawieszane. Gdy przewracamy się, mamy wrażenie, jakbyśmy z pewnością wpadali w niepewność. To wrażenie jest jednak mylące. Niepewność, wraz z reakcją mającą na celu przywrócenie stabilności, zaczyna się, zanim staniemy się świadomi tej sytuacji.

Ponadto, proces potykania się może oznaczać utratę równowagi w sensie metaforycznym. Tam, gdzie kończy się nasza wiedza, potykamy się – od czasów postrzegania świata jako talerza, po moment zderzenia z erą antropocenu. Utrata równowagi stanowi inspirację tak silną, jak uczucie strachu i działanie wyobraźni. Media popularne wykorzystują szerzącą się niepewność do obwieszczenia końca znanego nam świata, często kierując się interesami politycznymi lub ekonomicznymi w dążeniu do zmiany konkretnych polityk. To, co niezbadane, wykorzystywane jest jako paliwo do ezoterycznych wierzeń i sprzedawane jako nowe „cuda”. Nie ulega już wątpliwości, że my, istoty ludzkie, winniśmy się pochylić nad pytaniem dłaczego, jak i kiedy musimy szukać wyjaśnień i obrazów tego, co nam nieznanne i czego nie rozumiemy. Niniejsza wystawa ujmuje stan utraty równowagi jako to, co Nieznane, co bytuje na ziemi niczyjej. Wybrane prace pokazują, że stan utraty równowagi

jest coraz powszechniejszy: jest równocześnie zaraźliwy i odpychający, uruchamiający nierozważne podejmowanie ryzyka i wywołujący paraliż, bezruch, choć też wywołujący pełne twórcze wykorzystanie wyobrażonego potencjału sytuacji ambiwalentnej.

Zanim zaczniemy naszą przechadzkę po wystawie, chcielibyśmy podziękować dyrektorom Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, Małgorzacie Ludwisiak i Jarosławowi Lubiakowi, za zaufanie i zainteresowanie tematem wystawy. Dzięki ich pomocy, a też w równej mierze wsparciu Joanny Maneckiej i Zofii Cielątkowskiej, wystawa rozrosła się w kierunku radosnej aktywności i osobistego doświadczenia, udostępniając stan uświadomienia utraty równowagi i potencjału, jaki się z nim wiąże, szerszej publiczności.

Utrata równowagi jako nośnik i katalizator procesu artystycznego

W XX w. utrata równowagi była tematem podejmowanym systematycznie przez różne ruchy artystyczne, stając się tak nośnikiem, jak i katalizatorem procesu artystycznego. Przywołać tu wystarczy choćby George'a Grosza i jego wirujące miejskie pejzaże, symbolizujące traumę pierwszej wojny światowej, jak i nowoczesne doświadczenie rozedrganego miasta żyjącego w przemysłowo przyspieszonym tempie. Treść obrazów została pozbawiona równowagi podwójnie, czego możemy doświadczyć wizualnie i mentalnie. Patrząc na te dzieła, odczuwamy otwarcie przestrzeni wywołujące niepokojącą, wirującą sekwencję interpretacji. Jest to wynikiem tak ekspresjonistycznego poszerzenia obrazu, jak i koszmarów wywołanych alkoholem i narkotykami. Tak więc obraz wywołuje poczucie braku równowagi i jednocześnie ten brak portretuje. To samo można powiedzieć na temat nowojorskich portretów autorstwa Ernie Gehra, np. *Side Walk Shuffle*, czy rysunków Henriego Michaux, które autor tworzył pod wpływem meskaliny.

Tymczasem tworzący wcześniej surrealiści i dadaści, a także później sytuacjoniści ze swoimi koncepcjami świata jako labiryntu, w sposób bezpośredni odnoszą się do pozbawionego równowagi społeczeństwa, kurczowo trzymającego się utraconych już elementów bezpiecznie stabilnych, które można uaktywnić jedynie w sposób artystyczny poprzez wyzwolenie od reguł i akceptację przypadku oraz swawolności, tak jak ma to miejsce w filmach Hansa Richtera, np. *Dreams That Money Can Buy*, i dziełach filmowych autorstwa Maxa Ernsta, Marcela Duchampa, Man Raya, Alexandera Caldera, Dariusza Milhauda czy Fernanda Légera.

W sztuce filmowej utrata równowagi w sensie fizycznym przedstawiana jest za pomocą niestabilnego bądź rotującego ruchu kamerą – mamy tego wiele przykładów w filmach artystycznych, jak choćby w przypadku prac Catherine Yass *Lighthouse* (2011) czy *High Wire* (2008), lub dzieła Camerona Jamiego *Kranky Klaus*. W swoim znaczeniu metaforycznym, utrata równowagi znana

jest w kinie od początku jego istnienia, np. w pierwszym w historii efekcie specjalnym, w którym prawa grawitacji zdają się nie istnieć, zastosowanym w dziele braci Lumière (*La démolition d'un mur*, Auguste i Louis Lumière, 1896), lub też we wczesnych filmach Georgesa Mélièsa, a także później w filmach surrealistycznych, np. w prawdziwym hicie *A Page of Madness* (1926) autorstwa Teinosuke Kinugasa.

Z punktu widzenia percepcji wizualnej utrata równowagi może być wywołana nadmiernie obficie podawaną informacją wizualną, np. poprzez zastosowanie światła stroboskopowego, jak to ma miejsce w historycznie ważnym dziele Tony'ego Conrada *Flicker* (1966), wywołującym u widza halucynacyjne wrażenia. Film Joachima Koestera *This Frontier is an Endless Wall of Points (after the mescaline drawings of Henri Michaux)* (2007), a także *Flash in the Metropolitan* (2006) autorstwa Rosalind Nashashibi i Lucy Skaers też zawierają do tego efektu odniesienia, rozwijając go jeszcze dalej. Utrata równowagi może być jednak także wywołana poprzez brak impulsów wizualnych, jak to widzimy przy okazji zjawiska „kina więźnia”, w sposób artystyczny przedstawionego w pracy wideo pod tym samym tytułem (2008). Otóż kiedy osoba – powiedzmy więzień – przez dłuższy czas pozbawiona jest impulsów wizualnych, mogą się pojawić halucynacje w formie kolorów i kształtów. Tak więc tak nadmiar, jak i brak impulsów osłabiają nasze zaufanie do zmysłów. Może to wywołać poczucie zagubienia w wyniku przytłaczającego nas doświadczenia wzajemnie sprzecznych i mylących doznań, bądź też przyjemność z niezwykłych wrażeń wizualnych.

Szczególnym przykładem na to, jak przestrzeń obrazu może zostać otwarta w sposób, który zmienia naszą percepcję, jest iluzja optyczna, typowa dla op-artu lub sztuki konkretnej z lat 60. ubiegłego wieku. I tu właśnie zaczyna się eksperyment naszej wystawy.

Wystawa jako doświadczenie

Jako punkt wyjścia badań utraty równowagi w praktyce artystycznej przyjęliśmy niestabilność percepcji jako możliwość zbliżenia się do tego co nieznane, ekscentryczne, nieefektywne i niepewne. Wymaga to zanurzenia się w doświadczenie nierównowagi, a także refleksji na ten temat.

Koncepcja wystawy jest w sposób swobodny oparta na tekście *De Rerum Natura* Lukrecjusza, opisującym trzy rodzaje ruchu anatomicznego wobec pojawienia się „nowego”. Te ruchy – spadanie, zderzanie i unikanie – odzwierciedlone są w wybranych, wzajemnie uzupełniających się pracach, prowadzących do utraty równowagi, balansujących za pomocą swych niepewnych stanów, i otwierających możliwości na stan zastany w sposób produktywny i twórczy. Wystawę podzieliłmy odpowiednio na trzy przecinające się ze sobą obszary: jeden poświęcony świadomej lub podświadomej ekspansji doświadczenia poprzez utratę równowagi

(do wewnątrz); drugi dotyczący przyprowadzającego o zawrót głowy meandrowania i niepewnej stabilności (poprzez); i trzeci – badający siłę wyobraźni pozwalającej na twórcze wyprodukowanie nowej idei bądź perspektywy (na zewnątrz). Wszystkie te obszary wynikały z rozmów prowadzonych z artystą Joachimem Koesterem, któremu bardzo zależało na podkreśleniu znaczenia wchodzenia i wychodzenia ze stanu utraty równowagi jako momentów definiujących przyszłe odczucia wobec tego doświadczenia.

Do wewnątrz Upadek i otwarcie

„Żadnej więcej rzeczywistości!” – ten wielogłosowy okrzyk protestujących uczniów nadaje ton eksperymentowi przy wejściu na wystawę, choć jest on zaraz zastopowany przez pracę Bena Russella *Trypps #7 (Badlands)*. Jest to wizualnie wstrząsająca interpretacja i dokumentacja doznania narkotycznego po przyjęciu LSD. Bohaterką jest tu młoda Amerykanka. Jej osoba przywołuje szereg obrazów kobiet w ekstazie religijnej bądź mistycznej, co stanowi jeszcze inny aspekt stanu braku równowagi. Idziemy dalej, ścieżka dźwiękowa do pracy szumi nam nadal w uszach. Eksperymenty z meskaliną, które prowadził na sobie Henri Michaux, koncentrowały się na poszukiwaniu najbardziej wewnętrznego rdzenia, pierwotnej fizycznej i egzystencjalnej emocji. Były próbą pozbawienia konkretnego języka wytrzymałości. Ekstaza i trans są od wieków w różnych kulturach narzędziem transcendencji. Tu, na wystawie, tak jak w pracy Norberta Delmana, stają się one niebezpiecznym zwierciadłem duszy, tak w sensie formy, jak i treści. Oscylują gdzieś pomiędzy samo-rozpoznaniem a kompletną dezintegracją. Z podobnego rodzaju dezintegracją mamy do czynienia w przypadku wspianiałej mgielnej instalacji autorstwa Ann Veroniki Janssens – jest to najlepszy otwieracz naszych umysłów i organów percepcji.

Poprzez Kolizja i kryzys

Kranky Klaus Camerona Jamiego jest dokumentacją austriackich obrzędów Krampus w dolinie Gasterinertal w regionie salzburskim. Jamie pokazuje tu inną stronę koncepcji tradycji, która wykracza poza to, co kojarzymy ze stabilnym, spokojnym i przytulnym domem, ujawniając podskórną inklinację do przemocy, destabilizacji i absurdu. Praca Ariela Schlesingera i Jonathana Monka podejmuje badanie nad równowagą, jej brakiem, oraz reakcjami łańcuchowymi. Instalacja skupia się na prowokacyjnych reinterpretacjach i zawłaszczaniu równowagi fizycznej, materialnej i metaforycznej. W delikatnym momencie „tuż przed” – tak, jak ma to miejsce w przypadku wprowadzonych studyjnych zdjęciach autorstwa artystów Fischli/Weiss – jesteśmy zmuszeni stawiać czoła potencjalnej destrukcji, tak w życiu, jak i sztuce, przyjmując

Anna Jermolaewa,
Trying to Survive,
[*Próbując przetrwać*]
2000



to jako warunek stały. Stąd droga przez wystawę skręca w chwiejny świat niestabilnych współrzędnych prowadzących do filmów Basa Jana Adera. W swych eksperymentach, artysta uporczywie doświadcza na sobie przyciągania ziemskiego, opierając się mu aż do momentu utraty sił i kontroli.

Przytłaczająca obecność i dynamika kompozycji wiedzie nas dalej w iluzje optyczne: w instalacji poszerzającej przestrzeń autorstwa Esther Stocker załamanie światła wywołuje poczucie utraty równowagi, a co za tym idzie, utraty też zaufania do wzroku i percepcji. Obok statycznych/ruchomych prac Marca Adriana i Helgi Philipp, dzieło to stanowi rozwinięcie pojęcia utraty równowagi pokazanego w mocnej, oszałamiającej pracy wizualno-dźwiękowej Camerona Jamiego. Prace Trevora Paglena i Superflex pokazane są na dwóch osobnych krańcach wystawy; obie koncentrują się na kwestiach i konfiguracjach władzy i bezwładzi.

W pracy Paglena, koncepcja ta przybiera formę reinterpretacji instrumentów astronomicznych, tak by posłużyć mogły do wykrycia ukrytych ośrodków władzy lub baz wojskowych. Na końcu kolejnej sali znajdziemy zuchwałą, ironiczną pracę autorstwa Superflex, podejmującą kwestię dekonstrukcji współczesnych ikon, takich jak paleta kolorów banknotów czy też hiper-wyestetyzowana forma siedzib banków, łącząca chciwość pieniądza i władzy z odurzeniem i utratą równowagi.

Pomiędzy nimi napotkamy wieloe ekranową pracę wideo Catherine Yass *High Wire*, jak też *Gangster Backstage* Teboho Edkina, zainstalowaną w ośmio-kątnym pomieszczeniu po drugiej stronie przestrzeni na tym piętrze. Obie prace poświęcone są ekspertom w kontrolowaniu równowagi – tak w sensie fizycznym, jak i mentalnym, poprzez wykorzystywanie lęku przed śmiercią, jak też woli przeżycia w ekstremalnych okolicznościach. *Guerilla walks* Olivera Hangla faktycznie i fizycznie przenosi widzów w delikatną sytuację wychodzącą poza to, do czego jesteśmy przyzwyczajeni. Praca Bruce'a Naumana koncentruje się na akcie utrzymywania równowagi jako eksperymencie naukowym i artystycznym, tak zresztą jak to czyni Józef Robakowski w swej wzruszającej pracy *Oj, jak mnie boli noga*, czy też Bas Jan Ader w swoich filmach. Nieustanne próby podejmowane przez tych artystów, a szczególnie ich pozorna uporczywa powtarzalność jako sposób poruszania się w stanie nierównowagi, przywołują postać Syzyfa i mogą być wręcz odebrane jako ślapstickowa artystyczna analiza *conditio humana*.

Wielki chrześcijański męczennik Michaela Landiego konfrontuje publiczność z wizerunkiem religijnej transfiguracji i fizycznej agonii. Jest to boleśnie aktualny obraz religijnej ekstazy, przejmującej kontrolę nad rozsądkiem. W tym przypadku jest to ekstaza kontrolująca ruch i działanie. Kusząca i jednocześnie będąca momentem największego objawienia, w pracy tej utrata równowagi ukazana jest jako niezwykle mocna siła niszczycielska – równie ostro ukazana w dziele Jean-Luca Nancy *Intoxication*.

Utrata równowagi wcale nie jest nienormalną funkcją ciała; oprócz efektów negatywnych, takich jak zawroty głowy, może być też źródłem przyjemności i stanowić powiązanie trzech rejestrów: Rzeczywistego, Symbolicznego i Wyobrażonego w ciągłym wysiłku ruchu. Niemniej w wyniku utraty równowagi nie powstanie ani stabilny świat, ani równy jej podmiot, bowiem sam ten stan nie jest stabilny.

Karoline Feyertag

w: *The unexplained "Rest" – Dizziness – As a Resource*,
Vienna, 2016, www.on-dizziness.com

W pracy Joachima Koestera *Tarantism* czeka nas alfabet chwiejnego ruchu między zderzeniem a wybuchem. Artysta wykorzystał tu południowowłoski mit o taranteli: ugryzienie przez tarantulę miało wprowadzać ofiarę w rozdrzany stan niekontrolowanych ruchów i tańca, znanych jako *tarantismo*. Ponoć zatrzymanie ruchów oznaczałoby pewną śmierć – jedynym sposobem jej uniknięcia w wyniku zatrucia jadem pająka było kontynuowanie nieustającego, nerwowego tańca. To samo przesłanie płynie do nas mówione nieustająco prowokującym głosem niepokojącego dźwięku instalacji autorstwa Ruth Anderwald i Leonharda Gronda. Towarzyszy ona nam przez całą wystawę: to ruch nas definiuje i pozwala nam przejść przez i z brakiem równowagi.

Na zewnątrz

Ruchomy brak równowagi

Kolejna część wystawy poświęcona jest rozwojowi twórczego potencjału w sytuacji elastycznej. Instynktownie wyczuwamy, jak się poruszać naprzód, chybocząc się i potykając to do wewnątrz, to na zewnątrz. Funkcjonalny *Trust compass* Ólafura Eliassona, stworzony z wyrzuconego na brzeg drewna i magnesów, gorzko ironiczna praca *Fluxus Optimistic box No. 1* (*Thank god for modern weapons*) autorstwa Roberta Filliou, a także *Occupy, Resist, Produce* Olivera Resslera ujawniają sposoby na wyjście z, przez i wraz z utratą równowagi, alternatywnymi opcjami wobec nieprzetestowanego upadku oraz aporii w ruchu i działaniu. Potwierdzają, że jedyny sposób radzenia sobie z tym stanem to trwanie w nieustannym tańcu, chodzie, poszukiwaniu kolejnego, potencjalnie kreatywnego kroku.

Ruch to podstawowa zasada życia. Chód jest nierozłącznie związany z potykaniem się i padaniem, ale przecież nie padamy co krok. Niemniej, co w równym stopniu potwierdzają badania i wystawa, nie musimy uczyć się, jak znosić niepewność, brak równowagi czy dwuznaczność, by pielęgnować elastyczność i otwartość, by równoważyć nieuchronne ryzyka z momentami refleksji. Między destrukcją a produktywnością, utrata równowagi staje się zasobem – wszędzie tam, gdzie pośpiechowi towarzyszy precyzja, chaosowi intencja, odwadze wytrwałość, a gdzie przestrzenie refleksji przetrwają owe niepewne chwile. Iść dalej, myśleć naprzód, tworzyć sposoby wychodzenia poza ustalone granice: to jest właściwe doświadczenie produktywnej strony utraty równowagi. Daje nam to moc i wzmacnia nasze poczucie pewności i wytrzymałości. Bądź też, jak instruuje nas wszechobecny, określający przestrzeń uosobiony głos w pracy Anderwald + Grond: „Naszą wielką szansą jest, byśmy przyjęli do wiadomości, że część tego nadal Nieznanego pozostaje nieznaną, bez asymilowania Nieznanego z tym dotychczas Znanym, byśmy pozostali w otwartości wobec tego, czego jeszcze nie wiemy i o czym nie jesteśmy jeszcze w stanie myśleć, i byśmy uwolnili nasz umysł i ruszyli, ruszyli, ruszyli...”.

Ruth Anderwald, Leonhard Grond, Katrin Bucher Trantow

Jest pewien wymiar, który wydaje się w momencie utraty równowagi twórczy, kiedy rzeczy wchodzą w zamęt w wyniku braku balansu i pozostają w zawieszeniu poza jasnością pozwalającą na myślenie nimi – ten wymiar jest wymiarem dwuznaczności. W tym momencie poprzednie określenia i opozycje, według których myśleliśmy, poddają się fuzji – „kon-fuzji”. A z tej konfuzji wyłania się fundamentalna dwuznaczność, brak rozgraniczenia między przeciwieństwami. Jest to stan twórczy, bowiem uaktywnia zewnątrz naszych przeciwieństw bieżących. Z tego zewnątrz mogą wyłonić się inne ustalenia.

François Jullien

W rozmowie z François Jullienem

'Making Ambiguity Fertile is the Present Mission of Thought' [Twórcza dwuznaczność – bieżąca misja myśli], Paryż, 2015, www.on-dizziness.com

Wystawa *Utrata równowagi* w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oferuje, na potrzebę doświadczenia utraty równowagi, przestrzeń współmożliwą. Ale co to jest, przestrzeń współmożliwa? I czym jest utrata równowagi?

Jeżeli przeszedłeś przez wystawę, możliwe, że masz już pojęcie, na czym ten stan w twoim wypadku polega. Wszedłeś bowiem do architektonicznej i historycznej przestrzeni Zamku Ujazdowskiego i próbowałeś zorientować się z grubsza w układzie wystawy oraz w rozmieszczeniu eksponowanych dzieł. Być może odnalazłeś swoją drogę (lub ją zgubiłeś), próbowałeś zawrócić lub poszedłeś w drugą stronę, idąc od końca do początku. Czy był tam jakiś wyznaczony szlak? Jakaś droga? Czy korzystałeś z instrumentów nawigujących lub przewodników? Czy potknąłeś się, idąc, patrząc, słuchając? Czy do twoich uszu dotarła *Utrata Równowagi*, ten mityczny hermafrodyta, jego szept, krzyk, wrzask? Czy zajrzałeś do środka burzy? Czy był tam ktoś, kto wyciągnąłby do ciebie pomocną dłoń, gdybyś stracił równowagę?

Ta wystawa nie tylko pokazuje utratę równowagi w interpretacji artystów, ale w ogóle kwestionuje podstawy prezentacji sztuki. Oczywiście, że murowane ściany Zamku nie poddadzą się żadnym wstrząsom, nie stracą stabilności – chyba że w czasie wojny. Ale wystarczy, żebyś ty, drogi widzu, doświadczył takiej utraty i wyszedł z wystawy trochę zmieniony – wówczas doświadczenie będzie można uznać za udane. Nie można zrozumieć, na czym polega utrata równowagi, bez osobistego jej przeżycia.

Podдай się utracie równowagi!

Stan utraty równowagi, przetworzony przez artystów, naukowców, wynalazców, kuratorów czy innych specjalistów od przekraczania granic, staje się źródłem filozoficznej koncepcji współmożliwości. W przestrzeni lub środowisku, które oszałamiają (a równowaga właśnie została utracona), obowiązujące wcześniej normy, poglądy i opinie ulegają zakwestionowaniu, a przekonania mogą się załamać. Z punktu widzenia filozoficznego wpadnięcie w sferę współmożliwą może spowodować pęknięcie starych opozycji, takich jak dobro – zło, piękno – brzydota, prawda – fałsz. To, co wydawało nam się piękne w XIX wieku, wcale już na takie nie wygląda w wieku XXI, przynajmniej nie dla wszystkich. By to niepokojące skądinąd doświadczenie mogło zaistnieć, by było bezpieczne i owocne, potrzebna jest współmożliwa przestrzeń. Jest to miejsce, gdzie dwie lub więcej rzeczy mogą współistnieć – chociażby się wzajemnie wykluczały. Tak jest w wypadku Zamku Ujazdowskiego, gdzie statyczna architektura spotyka się ze sztuką ruchomych obrazów. Współmożliwość oznacza brak orientacji bez popadania w dezorientację, brak równowagi bez nierównowagi, brak stabilności bez zawrotów

głowy, brak jasności umysłu bez oszołomienia. Współmożliwa przestrzeń jest 19 wystarczająco pojemna, by pomieścić oba stany, pozwala pędem przebiec przez doświadczenie i poddać się powolnej refleksji; jest to przestrzeń, która eksponuje i chowa, w której można się zagubić i jednocześnie odnaleźć swą drogę. Wystawa *Utrata równowagi*, która przyjechała do Warszawy z Kunsthaus Graz i jest częścią większego artystycznego projektu badawczego *Utrata równowagi jako zasób* (2014–17), finansowanego przez Austriacką Fundację Nauki FWF i prowadzonego przez dwójkę artystów, Ruth Anderwald i Leonharda Gronda. W wyniku tych artystycznych dociekań stworzone zostały przestrzenie współmożliwie dostępne w celu doświadczenia, namysłu oraz międzydyscyplinarnej wymiany na temat utraty równowagi. Parki rozrywki, muzea, galerie sztuki, kina, przestrzenie performatywno-teatralne, sympozja, sale koncertowe i wykładowe to miejsca szczególnie nadające się do tworzenia warunków, w których zaistnieć może współmożliwość potrzebna do utraty równowagi.

Inny świat jest możliwy?

Z jednej strony utrata równowagi niesie ze sobą potencjał niszczycielski względem porządku istniejącego świata – może go naruszać i odchodzić od ustalonych norm. Z drugiej jednak strony posiada ona potencjał twórczy do uruchamiania nowych wartości, ideałów, znaczeń. W znaczeniu metaforycznym i filozoficznym utrata równowagi jako ruch bez z góry określonego kierunku wywołuje siły, które skłębione są w idei, takiej jak platońska koncepcja jedności Piękna, Dobra i Prawdy jako fundamentów naszego świata. Lecz gdy zaczniemy się zastanawiać, dlaczego owo platońskie założenie nie jest zbieżne z naszą rzeczywistością, wyruszymy w podróż w nieznane. Nasz świat bowiem nieszczególnie jest miejscem piękna, dobra ni prawdy. Wówczas, z kolei, możemy dotrzeć do kolejnej platońskiej koncepcji, mianowicie *chōra*, miejsca współmożliwego par excellence, z którego pochodzą wszystkie formy, te stające się i te istniejące – do matrycy świata.

Współmożliwość jako termin techniczny zapożyczony został z filozofii Wilhelma Gottfrieda Leibniza, który stosował go do tłumaczenia tego, co powoduje możliwość zaistnienia naszego świata: Co jest logicznie niezbędne do tego, by nasz świat stał się możliwy i realny? Leibniz uważał, że wszystkie składające się na świat elementy muszą być możliwe wspólnie – współmożliwe. Nawet jeżeli są one ze sobą sprzeczne – jak zaznacza współczesny filozof francuski, François Jullien. Tak więc wszystko co nowe może zacząć istnieć wówczas, gdy jest współmożliwe, czyli jeżeli jest możliwe jednocześnie wraz z resztą istniejącego świata. A jeżeli coś nie jest z zasady współmożliwe, to może wytyczyć sobie drogę, wycisnąć świat z istniejących elementów, zmienić bądź przekształcić je tak, by stworzyć nowy balans lub równowagę. To tworzenie czegoś nowego, czy

to w sztuce, nauce, czy w polityce, jest zawsze procesem i ruchem – bez końca.

W tym momencie znów pojawia się utrata równowagi: jako czysty ruch, wiurujący, trzęsący się, potykający i upadający. Utrata orientacji i równowagi, chwiejne przekonania – i znów odzyskiwanie orientacji i równowagi, nowych kierunków i znaczeń. Nowe formy, sposoby, treści. Utrata równowagi kwestionuje wszelkie ustalone pewności, destabilizuje bezpieczne miejsca wiedzy, przekracza wszelkie granice i przez to wytycza przestrzeń dla nowych możliwości. Jakkolwiek trudny do opisania, zaobserwowania czy wytłumaczenia, dzięki Ruth Anderwald i Leonhardowi Grondowi stan ten zyskuje głos i staje się mityczną, hermafrodytyczną osobą, która opowiada swoją historię: „Nazywam się Utrata Równowagi i jestem wahadłem, bez sznura i bez grawitacji. Moją grawitacją jest ruch”. Instalacja dźwiękowa autorstwa Anderwald + Grond jest także przewodnikiem przez współmożliwą przestrzeń wystawy. Głos Utraty Równowagi zachęca cię, drogi widzu, do nieregularnego ruchu po przestrzeni wystawy, aktywując jednocześnie ową utratę w przedstawionych dziełach.

Ruchome przestrzenie i ruchome obrazy

Utrata równowagi jako ruch ciała i umysłu tworzy przestrzeń i jednocześnie tej przestrzeni wymaga. Na przykład przestrzeń i prędkość kolejki w lunaparaku wywołuje w skołowanym ciełe uczucia wirowania, chwiejności, obracania. Narkotyki psychodeliczne mogą mieć to samo działanie co stres, załamania nerwowe, orgazmy, napady radości, desperacji, rzeczywistość wirtualna, fale mózgowie czy tzw. efekty eureka. Chodzenie po linii, współczesne sporty typu *skywalking*, czy *rooftopping*, architektura coraz wyższych drapaczy chmur, wspinaczka w górach, skoki na bungee czy inne sporty ekstremalne – wszystkie te przestrzenie oraz rodzaje ruchu mogą wywołać oszołomienie, utratę równowagi. Nie tylko jednak ruch może tu być czynnikiem sprawczym – także jego brak. Nieruchomość i aporia również mogą spowodować stany emocjonalnego zamieszania, mentalnego pogubienia i cielesnego odrealnienia. Czasami ruch tworzy przestrzeń, tak jak to ma miejsce w filmie Joachima Koestera *Tarantism* (2007), w którym widzimy tancerzy na czarnej scenie odtwarzających szalony taniec tarantela, tak jakby po ugryzieniu przez tarantulę. Sami tworzą „własną przestrzeń” wokół siebie. Czasami przestrzeń tworzy ruch, tak jak to ma miejsce w filmie autorstwa Catherine Yass *High Wire* [*Spacer po linii*] (2008), w którym widzimy francuskiego linokoczka, Didiera Pasquette’a, wychodzącego w otchłań między dwoma wieżowcami w Glasgow.

Idąc dalej za instalacją *High Wire* – praca ta tworzy przestrzeń w dwójnasób: po pierwsze dla widza, który wchodzi w tę wieloe ekranową enklawę na wystawie, gdzie, by móc zobaczyć wszystkie projekcje, musi obracać się wokoło. Skonfrontowanemu z wielością perspektyw, kręcącemu

się w kółko łatwo stracić stabilność. O zawrót głowy przyprowadzają także ujęcia kamery – widok ukazanego z wielu perspektyw linokoczka przechadzającego się po linii zawieszzonej 90 metrów nad ziemią wywołuje silne uczucie niestabilności:

High Wire został nakręcony na osiedlu Red Road w północnym Glasgow w 2007 roku. Kiedy powstawało w latach 1960., było najbardziej zaawansowanym mieszkalnym programem socjalnym w Europie, triumfem urbanistów marzących o wybudowaniu nowego miasta sięgającego nieba. Film jest wynikiem współpracy dwójki osób o różnych spojrzeniach na przestrzeń: artystki filmowej i fotografki Catherine Yass, zafascynowanej przyprowadzającymi o zawrót głowy ujęciami kamery, oraz linokoczka, Didiera Parquette’a, którego praca polega na chodzeniu nad przepaścią (<https://www.artangel.org.uk/project/high-wire/>). Cała instalacja filmowa tworzy przestrzeń współmożliwą pozwalającą na bezpieczne przeżycie stanu utraty równowagi, jednocześnie czyniąc to doświadczenie namacalnym i po części kontrolowanym. Kamera na kasku Pasquette’a przedstawia perspektywę jednostki eksponowanej na doświadczenie. Dzięki instalacji wieloe ekranowej widz pozostaje w bezpiecznym środowisku, przez co jest w stanie poddać swoje doświadczenie refleksji, na przykład siadając na krześle. Możemy, a jednocześnie nie możemy zapomnieć o rzeczywistym otoczeniu – o murach zamku wokół nas. Czujemy, że tracimy równowagę, ale też tego nie czujemy. Lub, jak Anderwald, Bucher Trantow i Grond piszą we wstępie do pierwszej edycji katalogu: „Tak więc obraz jednocześnie wywołuje i pokazuje stan utraty równowagi”.

Ta współmożliwa przestrzeń, umożliwiająca doświadczenie utraty równowagi oraz pozwalająca na refleksję nad nim, tworzona jest przez sam ruch owej utraty. Gdy patrzymy wokół, szukając napisu „wyjście”, możemy poczuć zagubienie, przytłoczenie lub niedocenienie. Możemy poczuć chwiejność, brak stabilności, tęsknotę za miejscem odpoczynku, pragnienie pomocnej ręki czy łyku świeżego powietrza. Przejście przez tę przestrzeń jest efemeryczne, a jedyne, co pozostanie, to błysk tego, co widziałeś. Może błysk innego, możliwego świata.

Karoline Feyertag

Artyści wszelkiej maści mają za zadanie odnalezienie tego, co nieznane, idei lub formy bądź opowieści, która jeszcze nie nastąpiła. To jest zadanie artystów – by otworzyć drzwi i zaprosić do środka przepowiednie, nieznane, obce; to stąd pochodzi też sztuka, chociaż jej nadejście sygnalizuje początek długiego i żmudnego procesu jej przyswajania. Także naukowcy, jak to kiedyś powiedział J. Robert Oppenheimer, „żyją zawsze na ‘krawędzi tajemnicy’ – granicy nieznanego”. Nieznane przekuwają w znane, wyciągają z głębi jak rybacy; artyści zaś wyciągają nas na ciemne wody.

Rebecca Solnit

A Field Guide to Getting Lost.

[Jak się zagubić – przewodnik terenowy]

2005

Bruce Nauman,

Walk with Contrapposto.

[Spacer z kontrapostem]

1968

© Bruce Nauman / Bildrecht,

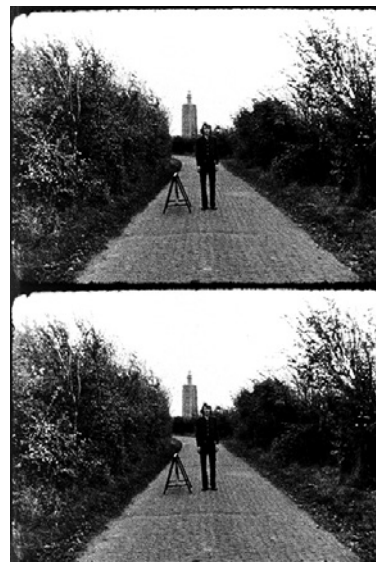
Wiedeń, 2017



* 1942 w Winschoten (NL),
zaginiony w 1975

Artysta konceptualny Bas Jan Ader był po raz ostatni widziany w roku 1975, kiedy to wyruszył w performatywną podróż (*W poszukiwaniu cudownego*) małą łódeczką z Cape Cod w stanie Massachusetts, przez Północny Atlantyk. Płynął do Falmouth w Anglii, ale nigdy tam nie dotarł. Ten pochodzący z Holandii performer i artysta konceptualny zamieszkał we wczesnych latach 1970 w Kalifornii, gdzie wykładał m.in. na Irvine University. Poznał tam grupę artystów, m.in. Lawrence'a Weinera, Sola LeWitta i Johna Baldessarię. Działając w kontekście sztuki minimalnej, Ader dążył do rezygnacji z subiektywności dzieł sztuki, artystycznej sygnatury twórcy, chcąc przyjąć bardziej obiektywne, naukowe podejście. Niewielka spuścizna Adera to zdjęcia, performanse, teksty i filmy, które dziś mogą być odbierane jako poetycki alfabet subwersywnego oporu wobec bezsensu życia.

Regularnie pojawiającym się gestem w abstrakcyjnych działaniach Adera jest grawitacja. Jego *Upadki* są przez to metaforami tworzenia: produkcja dzieła sztuki oznacza opuszczenie bezpiecznego obszaru i wyruszenie na poszukiwanie prawdy pozbawionej iluzji (–nizmów). Artysta traktował swe prace jako próby badawcze, w których jako aktor i główny bohater, za pomocą kamery bada konkretne kwestie, jednocześnie dając im obiektywny i zdystansowany wyraz, używając języka melancholii, ironii i komedii – pojęć kojarzonych z literaturą i filmem. Właściwie szukał momentów porażki, które uważał za część swego życia: w *Upadkach* Ader zeskakuje z drzewa do kanału, jest targany wiatrem lub zatacza się, idąc, pod ciężarem (syzyfowego) kamienia na ramieniu, podążając w ciemność – w nieznane.



Broken fall (geometric)
Westkapelle, Holland
[Przerwany upadek (geometryczny)]
Westkapelle, Holandia
1971
16 mm film przeniesiony na nośnik cyfrowy
czarno-biały, bez dźwięku
1' 49"

→ s.2

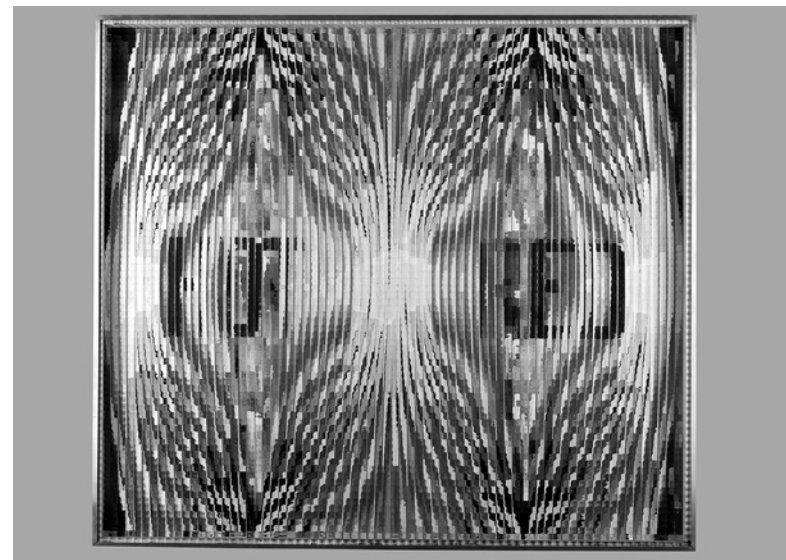
Broken fall (organic)
Amsterdamse Bos, Holandia
[Przerwany upadek (organiczny)]
Amsterdamse Bos, Holandia
(szczegół)
1971
16 mm film przeniesiony na nośnik cyfrowy
czarno-biały, bez dźwięku
1' 36"



Nightfall [Nocny upadek]
1971
16 mm film przeniesiony na nośnik
cyfrowy; czarno-biały, bez dźwięku
4' 16"
Zdjęcie
© The Estate of Bas Jan
Ader / Mary Sue Ader Andersen,
2017 / The Artist Right's Society
(ARS), Nowy Jork.
Dzięki uprzejmości
Meliksetian, Briggs,
Los Angeles,
© Bildrecht, Wiedeń, 2017

* 1930 w Wiedniu (AT)
 † 2008 w Wiedniu (AT)

Twórczość austriackiego rzeźbiarza, malarza, grafika, filmowca, fotografa i pisarza, Marca Adriana, skupia się na badaniu procesów ludzkiej percepcji, szczególnie na dynamicznej interakcji między wzrokiem a myślą. Prace Adriana są ściśle powiązane z prowadzonymi przez niego studiami nad psychologią kognitywną. Zainteresowanie to zaprowadziło artystę do montażu za szybą, które zaczął tworzyć w latach 1950. Tak jak ma to miejsce w przypadku pracy Helgi Philipp, do zrozumienia dzieł Marca Adriana niezbędne jest uczestnictwo widza: tu także ruch staje się narzędziem niezbędnym w procesie odbiorczej wizji. Adrian był zawsze otwarty na nowe media i metody w sztuce. Bardzo wcześnie zaczął wykorzystywać nowe wizualne możliwości technologiczne, takie jak komputery, tworząc kompozycje obrazów za pomocą generatora losowego. Jego trójwymiarowe i rzeźbiarskie prace kwestionują cały system przemysłowej produkcji obrazów, tak zresztą jak i awangardowe filmy artysty.



*HOT RED [Rozpalony do
 czerwoności]*

1965

Behind-glass montage

101 × 114 × 5,3 cm

Dzięki uprzejmości

Neue Galerie Graz,

Universalmuseum Joanneum

Zdjęcie

N. Lackner, UMJ

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

* 1989 w Warszawie (PL)
mieszka w Warszawie (PL)

Z artystą Norbertem Delmanem nurkujemy w głąb oceanu, by przyglądać się zjawisku narkozy tlenowej. Ta specyficzna halucynacja powstaje u nurków, którzy w wyniku błędu przedawkowali tlen i w narkotycznej euforii porzucają butle. Historia o szaleńczych wypadkach zainspirowała Delmana do stworzenia pracy – pigułki tlenowej. Pierwotnie prezentowana była w formie instalacji-boi na karaibskiej wyspie Ilet de La Biche, goszczącej najmniejsze biennale sztuki świata. Podnoszenie się poziomu wód, wywołane globalnym ociepleniem, sprawia, że powierzchnia wyspy stale się zmniejsza, co finalnie doprowadzi do całkowitego jej zatopienia. Remedium na podwodne życie w straconym świecie, które czeka człowieka, ma być właśnie pigułka Delmana. Dryfująca po Morzu Karaibskim z niezatapialną instrukcją jej zażycia, w galeryjnej przestrzeni powraca jako obiekt muzealny, ukryta na dnie podświetlonego akwarium. Co jakiś czas tabletką uwalnia pęcherzyk tlenu, „oddycha” przez cały czas trwania wystawy, niezależnie od obecności widza w galerii. Przyglądamy się temu procesowi jak w laboratoryjnym powiększeniu, jak w gabinecie dziwności, w którym nie do końca możemy pojąć skrywaną tajemnicę. Artysta bada pojęcie zagrożenia, nieważne, czy manifestowanego w fizycznym akcie, czy w wymykających się racjonalnym wyjaśnieniom zjawiskach. W zagrożeniu, ukrytym za różnymi formami wizualnej reprezentacji,



Narcotic Depth

2017

Instalacja

Fotografia dzięki uprzejmości artysty

* 1976, 1977 w Graz (AT)
mieszkają w Wiedniu (AT)

Uwodzicielski głos *Utraty równowagi* roznosi się z wydawałoby się niezliczonej liczby głosników: towarzyszy widzom przez całą wystawę, wybiega, wyprzedza, wprowadza w zamęt, ogarnia, obserwuje i usidla. *Utrata równowagi* daje znać o swoim potencjale. Mieści w sobie obszary wejścia, szoku, upojenia i możliwego postępu.

Artystyczny duet Ruth Anderwald i Leonhard Grond współpracuje ze sobą od 1999 r., działając w sferze fotografii, filmu eksperymentalnego, czy sztuki w przestrzeni publicznej. W 2012 roku artyści rozpoczęli pracę nad filmem i cyklem dyskusji pt. *HASENHERZ*, koncentrując się wokół koncepcji i struktury *Społeczeństwa prywatnych występów muzycznych* Arnolda Schonberga. Projekt polega na podwójnym seansie i dyskusji (Kulturzentrum bei den Minoriten, Graz, 2012; Kunsthalle Wien, 2012; Whitechapel Gallery, 2013), i odzwierciedla znaczenie aktu kuratorskiego oraz badań procesualnych w zakresie obrazu ruchomego w ramach własnej działalności artystycznej. Oprócz fotografii i filmów, artyści koncentrują się także na estetycznym zgłębianiu słowa mówionego. Wybierając i łącząc ze sobą bardzo różnych myślicieli reprezentujących rozmaite gatunki, tworzą element uczestnictwa i interdyscyplinarności w ramach procesu twórczego. Dlatego też *Notizen zu einer Küste* – projekt współpracy z Giorą Rosenem i Klaussem Zeyringerem – łączy wizerunki wybrzeża izraelskiego ze współczesną poezją hebrajską. W 2014 r., artyści rozpoczęli pracę nad badaniami w ramach projektu *Utrata równowagi jako zasób* w Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, finansowanymi przez Austriacki Fundusz Nauki FWF. We współpracy z Kunsthau Graz, wystawa *Utrata równowagi* stała się wymierną częścią tego procesu badawczego.

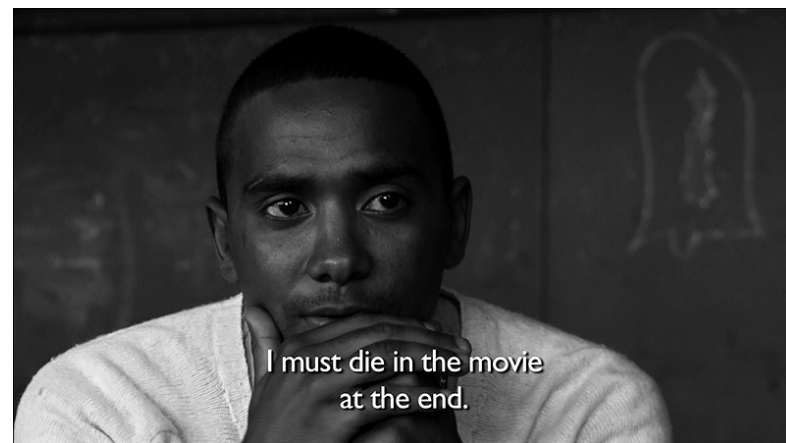


Powyżej:
Navigational Tool
[Narzędzie nawigacyjne]
2016
Dzięki uprzejmości artystów

Dizziness Is My Name
[Nazywam się *Utrata Równowagi*]
2017
Wielokanałowa instalacja
dźwiękowa
18' 20"
Muzyka
Anders Nyquist,
Tekst
Ruth Anderwald
+ Leonhard Grond,
Karoline Feyertag
Dzięki uprzejmości artystów

* 1980 w stanie Tennessee (US)
mieszka w Berlinie (DE) i Kapsztadzie (ZA)

Główni bohaterowie *Gangster Backstage* nie są profesjonalnymi aktorami grającymi w filmie gangsterskim, ale autentycznymi mieszkańcami Kapsztadu grającymi samych siebie. Wymogiem dla twórcy filmu, Teboho Edkinsa, który przeprowadzał z aktorami wywiady, były ich doświadczenia, ważne z punktu widzenia założenia projektu, tak by osoby wybrane mogły odegrać w teatrze „kawałek rzeczywistości”. Akcja ma miejsce na pustej scenie, coraz ciaśniejszej i coraz bardziej opresyjnej. Panuje wyczuwalna atmosfera zagrożenia, przerywana intymnymi, wzruszającymi rozmowami. Praca Edkinsa zaciera wyraźne podziały pomiędzy fikcją a rzeczywistością. Na przykład w filmie *Initiation* [Inicjacja] z ust młodszego brata widz dowiaduje się o rytuałach odbywających się w ciągu pięciomiesięcznego procesu inicjacji mężczyzn w górach Lesoto. Materiał dokumentalny jest przedmiotem obserwacji i dekonstrukcji, stając się tak dziełem filmowym, jak i autentycznym działaniem. Teboho Edkins sam dorastał w Lesoto, jest synem południowoafrykańskiego ojca i niemieckiej matki. Znany jest ze swych filmów krótkometrażowych i dokumentalnych na temat życia w Afryce Południowej pod koniec ery apartheidu. Jego filmy nacechowane są poszukiwaniem granic: między przynależnością a wtrącaniem się, między dokumentem a fikcyjną narracją, oraz między filmem a sztuką wideo. W 2014 roku *Gangster Backstage* otrzymał główną nagrodę międzynarodowego jury na Kurzfilmtage Oberhausen.

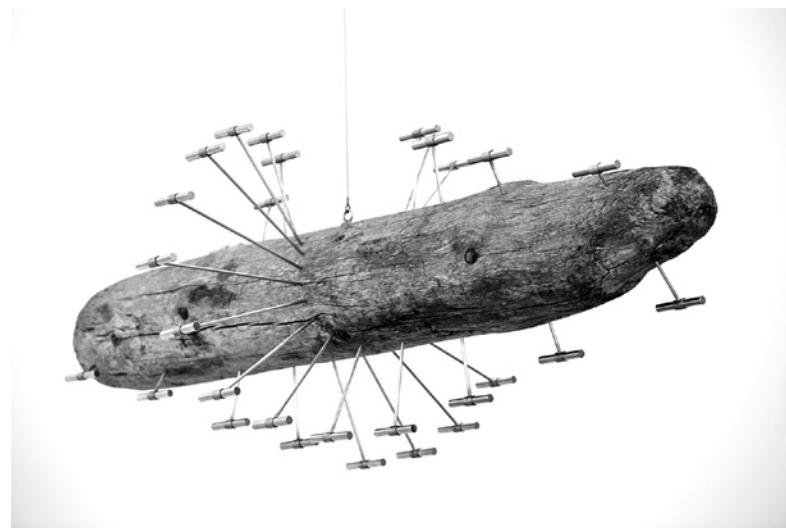


Gangster Backstage
2013/2017
11 wydruków cyfrowych
42 × 28 cm
Dzięki uprzejmości
Kai Middendorff Galerie

Gangster Backstage
2013
Wideo; kolor, dźwięk
38'
Kadr z filmu
Teboho Edkins
Dzięki uprzejmości
Kai Middendorff Galerie

* 1967 w Kopenhadze (DK)
mieszka w Berlinie (DE)

Praca *Trust Compass* [*Kompas zaufania*] jest faktycznie kompasem. Zamontowane na mosiężnych, przypominających kręgosłup elementach magnesy powodują, że zawieszony kawałek wyrzuconego przez morze drewna wyznacza oś północ-południe w przestrzeni wystawy – tak, jak by to zrobiła normalna wskazówka kompasu. Umieszczenie szpilek oraz ich zróżnicowana długość zostały wyliczone na podstawie sekwencji Fibonacciego, ukazującej pewną regułę wzrostu w naturze – nieskończoną serię liczb naturalnych, według której można wyliczyć na przykład populację królików lub liczebność odmian roślin. Eliasson sławę zyskał dzięki swym spektakularnym instalacjom świetlnym. Jego prace kwestionują nasze wyobrażenia na temat natury i środowiska. Artysta bada tak zjawiska fizyczne, jak i same urządzenia techniczne, których używamy w celu ich obserwacji i pomiarów. Eksperymentuje z nauką za pomocą „urządzeń do doświadczania rzeczywistości”.



Trust compass, [*Kompas zaufania*]

2013

Drewno wyrzucone przez morze, stal
nierdzewna, magnesy

65 × 165 × 92 cm

Dzięki uprzejmości Mudam Muzeum
w Luksemburgu i Musée d'art moderne
Grand-Duc Jean

Fotografia

Vígfus Birgisson,

© 2013 Ólafur Eliasson

* 1926 w Sauve/Languedoc-Roussillon (FR)

† 1987 w Les Eyzies-de-Tayac-Sireuil (FR)

„Zasada ekwiwalencji” jest zwrotem systematycznie pojawiającym się w pracach Roberta Filliou, stanowiącym conceptualne narzędzie rozłamywania wszelkich kontrastów, przemyślenia definicji oraz tworzenia czegoś nowego. Wystawione jako obiekt muzealny i osobliwość z innej epoki praca *Optimistic Box* [*Optymistyczne pudło*], opisuje sposób wychodzenia z kryzysu poprzez sztukę.

W roku studenckich rewolt oraz ogólnego oporu wobec przemocy nowoczesnego uzbrojonego i dozbrojonego państwa, artysta jednocześnie oferuje krytyczno-ironiczny komentarz wobec obu obozów postulujących „pokój przez wojnę”. Połączenie poezji ze sztuką miało dla autora utworów dramaturgicznych i akcjonistycznych wierszy niezwykle znaczenie. W latach 1960., Filliou zajął się sztuką. Jego twórczy rozwój bazował głównie na światopoglądzie buddyjskim, co miało swe źródła w zaangażowaniu w buddyzm zen w 1951 roku. Był także członkiem ruchu Fluxus, działał we Francji, Danii i Niemczech. W czasie pobytu w Düsseldorfie w latach 1968 – 1974, gdy miasto było centrum ruchu Fluxus, wśród znajomych i współpracowników znajdowali się Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Dieter Roth i Daniel Spoerri.



Optimistic Box No. 1
(*Thank god for modern weapons*),
[*Optymistyczne pudło nr 1 (Dzięki boże za nowoczesną broń)*]

1968

Drewniana skrzynia z pokrywą na zawiasach,

2 etykiety, bruk

10,8 × 11 × 11 cm

Dzięki uprzejmości

Neue Galerie Graz,

Universalmuseum Joanneum

© Estate Robert Filliou

Fotografia

N. Lackner, UMJ

* 1968 w Grieskirchen (AT)
Wiedeń (AT)

W różnych newralgicznych punktach wystawy znaleźć można zestawy instrukcji. Różne uwarunkowania percepcji, takie jak wyczerpanie fizyczne, informacje wizualne i akustyczne, uzupełniają się i stykają nawzajem, przez co odbiór staje się pełniejszy, bardziej wszechstronny. Gdzie zaczynają się rzeczywistości fizyczne, a gdzie psychologiczne? Jakie formy percepcji zespala się ze sobą, tworząc obraz, tworząc jedną interpretację rzeczywistości? Media, które są przedmiotem badań Olivera Hangla (www.oliwood.com) pozwalają mu na pochylenie się nad powyższymi pytaniami, często w performansach wykorzystujących wielość mediów, ludzi, scenografii, które na przykład izolują akustyczne i wizualne poziomy percepcji. Bez względu na to, czy dotyczy to jego projektu *Dunkle Materien* (Uniwersytet Sztuk Stosowanych w Wiedniu), *Urban Erasmus Trail* (Historisches Museum, Basel, 2016), czy akcji w *Kino im Kopf* lub *Guerillawalks*, Hangl zawsze – w stopniu wyższym niż większość artystów – śledzi stan utraty równowagi, którego doświadczać możemy codziennie. Najważniejsze, by dać się wciągnąć w różne sytuacje, wejść na niebezpieczne psychologicznie terytorium, otworzyć się na nieoczekiwane wymiany z nieznanymi sobie ludźmi i doświadczać w sytuacji jako samo (–obserwowane) improwizacje. Owe związane spisane instrukcje są małymi wycinakami z choreograficznie zaplanowanej pracy *Guerillawalks*, są wykonalnymi fragmentami wyreżyserowanej choreografii, przystosowanymi do przestrzeni wystawy. Dzięki nim, przestrzeń doświadczana jest jako synestetyczna całość. W trakcie trwania wystawy w Gruz dostępne były spacer z przewodnikiem audio, ścieżka dźwiękowa prowadziła widzów do (pół) publicznych i prywatnych przestrzeni w mieście. Dzięki bezprzewodowemu systemowi słuchawek, Hangl wraz ze swym gościem, artystą performatywnym i muzykiem, Barbisem Ruderem (www.barbISRuder.com), dokonuje subwersji wobec miejskich systemów i kodeksów zachowań. Wspólnie komentują i fabularyzują miejsca i wydarzenia, improwizując i reagując na niewtajemniczonych, powodując, iż utrata równowagi – oczywiście także jako stan niepewności – staje się w przestrzeni miejskiej czymś namacalnym dla odbiorcy. Artyści wywołują sytuacje konfrontacyjne i podważają decyzje, zatrzymują się, na przykład, przy architekturze o nieskończenie wielu rozejściach – chociażby przy podwójnie spiralnej późno-gotyckiej klatce schodowej. Albo wchodzą samowolnie w ukryte prywatne lub półprywatne miejsca i naruszają zasady tam panujące.



Scenariusz *Guerillawalks* Graz

#4, #7, #17, #18

2017

Scenariusz *Guerillawalks* Warszawa

#3, #5, #9, #21

2017

Dzięki uprzejmości artysty

Powyżej:

Guerillawalk

2014

Fotografia

Helmut Prochart

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

* 1969 w Los Angeles (US)
mieszka w Paryżu (FR)

Podobnie jak Joachim Koester w swojej pracy pt. *Tarantism*, performer i artysta wideo, Cameron Jamie sięga po rytuały i tradycje w poszukiwaniu nieznanego. W swej twórczości bada historię oraz kulturę europejską i amerykańską, a w szczególności ich nieznanne aspekty dnia codziennego: „najbardziej upiorne rzeczy na świecie to są te tzw. „normalne”, mówi Jamie w odniesieniu do swojej pracy wideo *Kranky Klaus*. Jest to zapis rytuału o nazwie „krampus” z austriackiej doliny Gasteinertal. W filmie widzimy zrytualizowaną przemoc wchodzącą do prywatnych domów w okolicach dnia Świętego Mikołaja, fascynującą, a zarazem niepokojącą zarówno dzieci, jak i dorosłych. Artysta analizuje doświadczenie zbiorowe tego rodzaju zjawisk oraz sposób, w jaki są rozpowszechniane za pomocą symboli i rytuałów, wpływając na społeczności, jak i na jednostki i ich rozwój. Oprócz różnych form maskowania, tożsamość grupowa oraz ekstatyczna przemoc stanowią powracający motyw w pracy Jamiego. Muzyka i dźwięk są także bardzo ważnymi komponentami w jego twórczości filmowej. Ścieżka dźwiękowa do *Kranky Klaus* została wykonana przez The Melvins, czołowy zespół amerykańskiej sceny muzyki niezależnej. W filmie surowe sekwencje dokumentalne łączą się z dudniącym dźwiękiem The Melvins, tworząc pewnego rodzaju performansowy czyściec.



Kranky Klaus
2002–2003
Wideo
25'
Muzyka
The Melvins
Dzięki uprzejmości artysty
i Galerii Gladstone, Nowy Jork
i Bruksela
Kadr z filmu
© Cameron Jamie

* 1956 w Folkestone (GB),
mieszka w Brukseli (BE)

Założeniem prac Ann Veroniki Janssens jest często stworzenie subiektywnego cielesnego doświadczenia. W przypadku *MUHKA*, utrata równowagi staje się fizycznie odczuwalna. Połączona z egzystencjalną pierwotną strukturą zmieniającego się światła, dzieło pozwala na wręcz dosłowne zanurzenie się w nieprzejrzystej przestrzeni inności. W gęstej mgle widz jest pozbawiony punktów odniesienia, takich jak ściany czy lampy, i traci poczucie kierunku. Wyteża wzrok, a jednocześnie, automatycznie, wyostża pozostałe zmysły. Konturów nie ma, są cienie. Przestrzeń wydaje się zamrożona i odbijać abstrakcyjne (wewnętrzne) obrazy. „Zawsze eksperymentuję z możliwościami wizualizacji odbioru materii lub architektury, które wydają mi się przeszkodą dla ruchu i rzeźby. Sposób, w jaki wykorzystuję światło do infiltracji materii i architektury, wynika z chęci wywołania u odbiorcy doświadczenia, w którym ta materialność traci stabilność, jej opór zanika”. Tak Janssens opisuje swoją twórczość, nawiązując do kwestii rozmyślnej utraty stabilności wywołanej brakiem równowagi. Francuski filozof François Jullien uważa, że stan ten jest niezbędnym czynnikiem do stworzenia czegoś nowego. „Francuskie określenie na utratę orientacji brzmi *déboussole* [zmieszany]. To jest właśnie ta utrata, które wcale nie musi być transem, ale która wynika z braku orientacji i poczucia konfuzji w tych chwilach, gdy ziemia ponownie się pojawia. Ziemia, która jest poza i przed wszelkimi oznaczeniami, określeniami czy opozycjami... To ziemia nieróżnicowana, która ujawnia informacje o wszelkich różnicach”. Praca Janssens jest więc spójna z założeniem wystawy: niepewność, utrata równowagi są niezbędne do stworzenia czegoś nowego – nie ma artystycznej kreatywności bez utraty równowagi.



MUHKA

Anvers

1997

Instalacja świetlna, sztuczna mgła,

wymiary zmienne

Dzięki uprzejmości

Collection 49 Nord 6 Est – Frac

Lorraine, Metz

Fotografia

Dzięki uprzejmości

MHKA

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

* 1970 w Petersburgu (RU)
mieszka w Wiedniu (AT)

Anna Jermolaewa jest uważaną obserwatką. Jej zdjęcia i filmy wideo zwracają naszą uwagę na to, co codzienne i trywialne. Tematy, które podejmuje, są proste. Artystka w sposób analityczny wydobywa na światło dzienne struktury społeczne oraz wspólnotową, polityczną zbiorową pamięć. Jednocześnie w sposób powtarzalny pojawiają się w jej twórczości tragedia i komedia jako formujące komponenty jej społecznie krytycznej praktyki artystycznej. Cykl trzech fotografii przedstawia gołębie siedzące na wskazówce zegara. Okazuje się, że gdy jest za piętnaście trzecia, na wskazówce siedzi więcej gołębi niż gdy jest za pięć piąta. Tytuł pracy, *Good Times, Bad Times* [*Dobre czasy, złe czasy*], jest nawiązaniem do bardzo popularnej serii w niemieckiej telewizji, nadawanej wczesnym wieczorem już od 1992 roku. Dzieło pozostawia nas z pytaniem, która godzina jest lepsza: czy ta, gdy gołębi jest wiele, czy ta, gdy jest tylko jeden. Jermolaewa często bawi się ironią, łącząc osobiste doświadczenia z wydarzeniami na świecie. Jako współzałożycielka dziennika „Democratic Opposition” została w 1989 roku zmuszona do opuszczenia swojego rodzinnego miasta Leningradu (dziś Sankt Petersburg), w wyniku czego otrzymała azyl polityczny w Austrii. Praca *Trying to Survive* (stanowiąca część sympozjum *Agents of Confusion!*) także ujawnia poziomy egzystencjalne o charakterze tak osobistym, jak społecznym: 14 laleczek typu wańka-wstańka porusza się w wyniku uruchomienia niewidzialnej energii. Laleczki coraz szybciej kołyszają się do przodu i do tyłu, przewracając się wzajemnie, zderzając ze sobą coraz mocniej i głośniejsze, aż w końcu wypadają poza kadr i spadają z trzaskiem jedna po drugiej na podłogę. Tylko po to, by znów wrócić do początku w zapętłonym filmie, i oddać się ponownej walce w tłumie.



Untitled (Good Times, Bad Times)
[*Bez tytułu (Dobre czasy, złe czasy)*]

2007

3 odbitki cyfrowe; 32 × 47 cm

Dzięki uprzejmości artystki

Fotografia

Anna Jermolaewa,

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

→ s. 13

Trying to Survive

[*Próbując przetrwać*]

2000

Wideo 3'

Kadr z filmu (detal)

Anna Jermolaewa

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

* 1962 w Kopenhadze (DK)
mieszka w Kopenhadze (DK) i Nowym Jorku (US)

Powiedzenie „tańczysz, jakby cię tarantula ugryzła” wzięło się ze starego ludowego przekonania, że ugryzienie przez tarantulę wywołuje w ofierze nieopanowane ruchy ciała. Ponoć wyleczyć z tych szalonych pląsów mogła tylko tarantela – taniec z szybkimi, ekspresyjnymi ruchami. Wywodzi się ona ze średniowiecza, z miasta na południu Włoch o nazwie Galatina. W pracy *Tarantism*, widzimy sześciu choreografów wykonujących oryginalną wersję taranteli: gesty tancerzy wydają się szalone i niezborne, ich ruchy konwulsyjne i opętane. Film, według artysty, jest próbą „zbadania szarej strefy: peryferiów ciała czy tego, co można by nazwać cielesnym *terra incognita*”. Film zdobył główną nagrodę na Camera Austria Miasta Graz w roku 2013. Jego twórca, artysta filmowy i fotograf, znany jest ze swego zainteresowania lekceważonymi lub wręcz prawie zapomnianymi wydarzeniami i kontekstami historycznymi. W pracach często koncentruje się na tym, co nieznane, nieracjonalne, podświadome bądź tłumione; tematami są wszelkiego rodzaju spirytualizmy, okultyzmy czy narkotyki. W *Tarantism* wykorzystuje prawie zupełnie zapomniany rytualny taniec ludowy, by pozwolić tancerzom dotrzeć do ich nieznanych wewnętrznych wymiarów. „Chcę pracować na krawędzie tego, co można by nazwać nieznanym, bowiem jeżeli język jest tym, co możemy językiem ująć, to nieznane jest na granicy języka. Jest tym, co oddziela ten czas od jakiegoś innego czasu, jest tym co jest pomiędzy teraz a tym, co ma nastąpić w przyszłości. To jest to nieznane...”



Tarantism [Tarantyzm]

2007

16 mm film; czarno-biały, bez dźwięku
6' 30"

Dzięki uprzejmości
artysty oraz Galerie Nicolai Wallner,
Kopenhaga

Kadr z filmu
Joachim Koester

* 1984 w Sztokholmie (SE),
mieszka w Sztokholmie (SE)

Sebastian Wahlforss

* 1982 w Sztokholmie (SE),
mieszka w Sztokholmie (SE)

„*Fractal Crisis* jest podróżą w stan kryzysu wewnętrznego i zewnętrznego. Podążamy za emocjonalnie rozchwieaną kobietą, śledząc wzloty i upadki jej codziennego bytu w naszym społeczeństwie”. W ten oto sposób dwójka laureatów otwartego konkursu Living in a Dizzying World [Żyjąc w oszałamiającym świecie] opisuje swoją pracę wideo. Prace Viktora Landstroma często składają się ze znalezionych obrazów, tekstów i materiału wideo. Tworzą wielogłosowy kolaż wywołujący kontrowersje i wprowadzający zamieszanie. Sebastian Wahlforss z kolei poszukuje ukrytej, paranormalnej wiedzy, zmarginalizowanej w naszym społeczeństwie. Wykorzystuje przy tym swe osobiste doświadczenia oraz współczesną technologię informacyjną. Obaj artyści opracowali wspólnie specjalną metodę przetwarzania obrazu. Czerpali inspirację z Williama Burroughsa i platformy internetowej o nazwie „4chan”, na której użytkownicy mogą się wymieniać uwagami, obrazami i codziennymi doświadczeniami. Konkurs Living in a Dizzying World posłużył kuratorom jako przygotowanie do wystawy i stanowił część wieloletniego projektu badawczego *Dizziness – A Resource* (FWF-PEEK AR 224) realizowanego przez Ruth Anderwald i Leonharda Gronda w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych. Konkurs był jednocześnie podjętą przez grupę artystów i naukowców próbą osiągnięcia głębszego i pełniejszego rozumienia procesu artystycznego i wymaganych doń warunków. W projekcie wzięło udział szereg artystów austriackich i zagranicznych. W produkcji artystycznej wykorzystano kwestionariusz i test na osobowość. Wyniki zostały poddane ocenie przez partnera projektu, Instytut Psychologii Uniwersytetu w Grazu, i umożliwiły wgląd w proces twórczy.



Fractal Crisis [Kryzys fraktalny]

2016

HD video; kolor, dźwięk

6' 20"

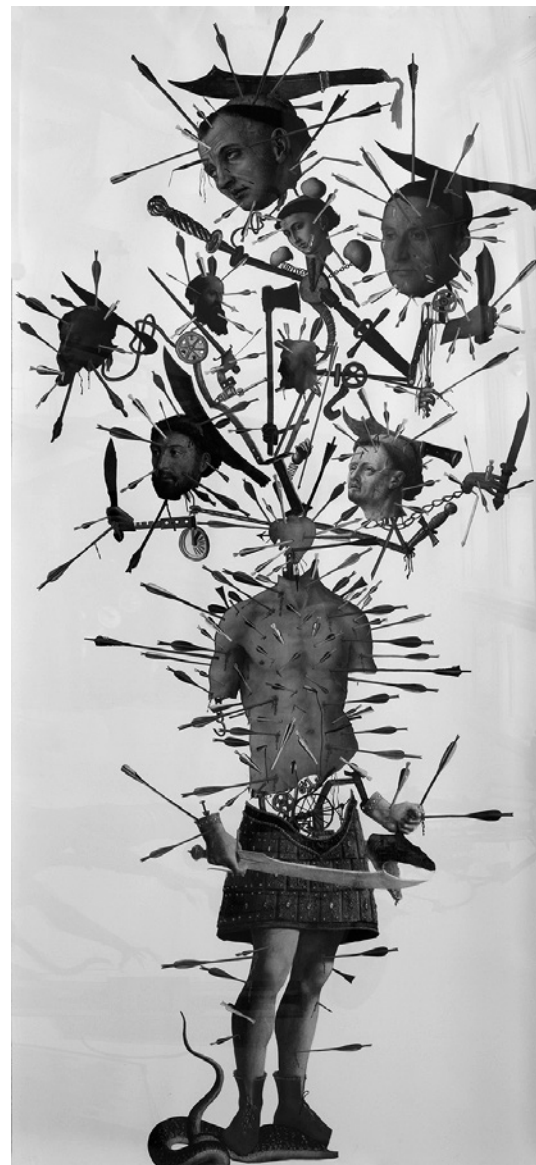
Dzięki uprzejmości artystów

Kadr z filmu

Viktor Landstrom,
Sebastian Wahlforss

* 1963 w Londynie (GB)
mieszka w Londynie (GB)

„Lubię świętych, bo są autodestrukcyjni”. Tak brytyjski rzeźbiarz i performer Michael Landy skomentował swój cykl rysunków i rzeźb *Saints Alive* [Żywi święci], stworzony w trakcie odbywanej przez artystę rezydencji w National Gallery w Londynie w latach 2010 – 2013. Bez wątpienia zainspirowany barokowymi obrazami męczenników tam wystawionymi, Landy był szczególnie pod wrażeniem kompozycji wizerunków świętych. Są one często konstruowane z różnych stałych elementów czy atrybutów, które można rozpoznać jako obraz męczennika jedynie gdy są oglądane jako całość. W tym przypadku strzały oznaczają męczeństwo św. Sebastiana, ale także w sposób boleśnie jasny odnoszą się do teraźniejszości – wysadzających się terrorystów samobójców. Zniszczenie, współtowarzyszące wyparcie wartości i kryzysy są częstymi punktami wyjścia w pracy twórczej Landy’ego. Artysta blisko przygląda się kwestiom konsumeryzmu, świata towarów i znaczeniu własności materialnej. W swym najśłynniejszym i prawdopodobnie najbardziej radykalnym performansie *Break Down* (2001), Landy systematycznie niszczył wszystko, co posiadał, czyniąc ze swego aktu samowymazania duchowe dzieło sztuki. Landy jest jednym z Young British Artists (YBAs), których taktyka szoku stanowiła siłę napędową rozwoju sztuki w latach 1990 (stosowanie śmieci w sztuce, inscenizacje, jak też antagonistyczne, choć jednak przedsiębiorcze podejście do sztuki).



Multiple Death [Śmierć wielokrotna],
2013
Z cyklu: *Saints Alive* [Żywi święci], 2010 – 2013
Papier fotograficzny, akwarela
na papierze;
341 × 153 cm

Dzięki uprzejmości
Zabludowicz Collection
Fotografia
Dzięki uprzejmości Thomas
Dane Gallery

* 1899 w Namur (BE)
 † 1984 w Paryżu (FR)

Choć Henri Michaux był głównie poetą, w latach 1920. zajął się odkrywaniem nowego języka artystycznego, który był wyzwalający i odchodził od formy werbalnej. „To, co może nastąpić, to jest już w nas, w podświadomości, coś, co musi zostać wypchnięte w samej chwili” – tak Michaux mówił o swych wczesnych rysunkach i obrazach malarskich, stanowiących wizualny zapis nieświadomości. W latach 1950. artysta zaczął eksperymentować z meskaliną. Towarzyszyła mu w jego podróżach w nieznane, stając się środkiem jego artystycznej produkcji. Wiele z prac Michaux z lat 1954 – 1958 oraz 1966 – 1969 było zatem albo bezpośrednim rezultatem ekstatycznego doświadczenia lub wspomnień takich doświadczeń. Meskalinę pozyskuje się z kaktusa peyotle rosnącego w Ameryce Środkowej. Deliryczny stan wywołany substancją może trwać do 12 godzin; składają się nań halucynacje, marzenia na jawie, brak poczucia rzeczywistości, euforia, intensywnie kolorowe wizje oraz synestezja (pomieszanie zmysłów, np. odczuwanie ciepła na widok koloru zielonego). Michaux szczególnie interesowała prędkość, z jaką nadchodziły i odchodziły obrazy, abstrakcja czasu, chwili obecnej i nieskończoności, co często dodawało jego rysunkom filmowej jakości. Jego twórczość nie poddawała się żadnym konwencjom i odzwierciedlała poszukiwania innej rzeczywistości, dążącej ku badaniu wszystkiego, co możliwe.



Untitled [Bez tytułu]

1968–1969

Akryl na papierze

55 × 75 cm

Dzięki uprzejmości

Kolekcji Prywatnej Ploner, Wiedeń

Fotografia

Markus Guschelbauer & Lea Titz,

Wiedeń; Belvedere, Wiedeń

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

* 1969 w Leicester (GB)
mieszka w Berlinie (DE)

Ariel Schlesinger

* 1980 w Jerozolimie (IL)
mieszka w Berlinie (DE) i Mexico City (MX)

Jonathan Monk i Ariel Schlesinger przygotowali na potrzeby wystawy *Utrata równowagi* nową wersję instalacji stworzonej z przedmiotów codziennego użytku zespolonych z dziwnie znajomymi fotografiami, tworząc przez to niepokojącą równowagę. Patrząc na zestaw zwyczajnych sprzętów, płomień na gazowej kuchence turystycznej, a obok zdjęcia szwajcarskich artystów sztuki mediów Petera Fischli i Davida Weissa, widz doświadcza oszałamiająco niestabilnej, wybuchowej równowagi. Zgodnie z praktyką zawłaszczania, stosowaną przez obu artystów (szczególnie Monk znany jest ze swoich zapożyczeń ze sztuki konceptualnej i minimalistycznej), w instalacjach znajdziemy cytaty z cyklu zdjęć *Equilibres* (1984 – 1987). Pochodzą one z produkcji znanego filmu *Der Lauf Der Dinge* [Bieg rzeczy], przedstawienia reakcji łańcuchowej, będącej zaprzeczeniem martwej natury, stającej się metaforą życia gdzieś między ślapstickiem a melancholią. Po ponownym wprowadzeniu ich w przestrzeń pierwotna forma instalacji uległa poszerzeniu. Stały się teraz znów fizycznie uchwytnie, a oprócz walorów socjologicznych nadają cyklowi także charakter polityczny i estetyczny. Szczególnie w pracy Schlesingera charakter ten wkrada się po cichu w poetyckiej formie: eksperymentalne zestawienie obiektów i obrazów oznacza przesunięcie kontekstów, gdzie radosna lekkość staje się niebezpieczną grą. „Co teraz?” – to pytanie Jonathan Monk zadaje od początku swej artystycznej kariery. Pytanie niebłahe. Utrata równowagi – w szczególności w obrazie i jego konstruowanych poziomach pamięci – to źródło tak twórczego, jak i niszczycielskiego potencjału.

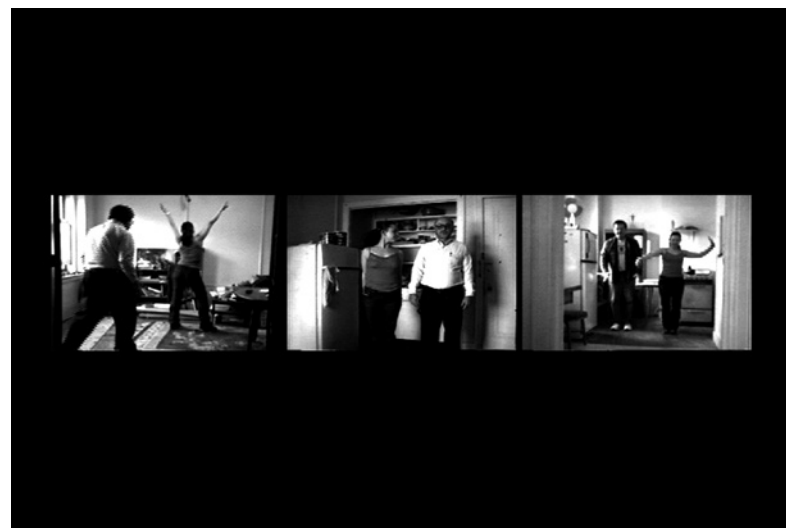


Balanced Acts (Adaption) [Akty równowagi (Adaptacja)]

Widok wystawy *Ghost Riders*
Tel Awiw, 2010
Różne materiały
Fotografia
Elad Sarig
Dzięki uprzejmości artysty i Dvir Gallery,
Tel Awiw/ Bruksela

* 1975 w Austin, stanie Teksas (US)
mieszka w Nowym Jorku (US)

„Okazuje się, że niezwykle produktywne są dla mnie sytuacje, gdy naprawdę czuję się niekomfortowo – bardzo wiele rzeczy powstaje w wyniku tego dziwnego uczucia”. Tak fotografka, artystka wideo i filmowa, Laurel Nakadate, opisuje swą artystyczną strategię. Na potrzeby *Oops!* zaczepiała na ulicy nieznajomych mężczyzn, a następnie szła z nimi do domu, gdzie tańczyła do piosenki Britney Spears *Oops I Did It Again*. Teledysk do tego międzynarodowego przeboju wywołał skandal. Nakadate odgrywa taniec z kompletnymi nieznajomymi – wszyscy są singlami, białymi mężczyznami w średnim wieku o wyglądzie dość zaniedbanym. Praca wideo jest pokazywana jako trójkanałowa instalacja z tanecznym parkietem. Tak stworzona sytuacja jest dla widza niekomfortowa. Prace artystki często mają w sobie coś opresyjnego. Tworzą okoliczności obarczone dwuznacznością – prywatność w sytuacjach publicznych, intymność wraz z odgrywaniem. Często też ważną rolę gra płęć społeczna, władza i seksualność.



Oops! [Ups!]

2000

3-kanałowa praca wideo; kolor, dźwięk

3'40" s

Dzięki uprzejmości

Leslie Tonkonow Artworks + Projects,

Nowy Jork

Kadr z filmu

Laurel Nakadate

* 1941 w Fort Wayne, stanie Indiana (US)
mieszka w Nowym Meksyku (US)

„Czasami lepiej zrobić to samemu”, stwierdził Bruce Naumann w odniesieniu do powtarzającej się własnej obecności w swoich filmach i performansach, które można by nazwać eksperymentami artystycznymi zakończonymi niepowodzeniem. W *Pencil Lift/Mr. Rogers* widzimy ręce artysty przy pracy – jest to eksperyment instruktażowy, którego celem jest zbadanie kwestii równowagi, choć wiadomo, że nieruchoma ręka ma zerowe szanse w konfrontacji z siłą przyciągania ziemskiego. W pracy *Walk with Contrapposto*, znów widzimy Naumana, który choć idzie przez przestrzeń o wiele za wąską, ciągle ją mierzy, jednocześnie ironizując i demaskując w ten sposób rzeźbiarską renesansową pozę jako nieudolną próbę ujarzmienia i kontroli. Kierując kamerę pod kątem – obiektyw patrzący z góry na dół – Nauman tworzy łączność między klasyczną rzeźbą a tematem samoreprezentacji i obserwacji, po raz pierwszy poddanym dyskusji w późnych latach 1960. Począwszy od wczesnych lat 1960, Nauman zajmuje się kwestią autorstwa, produkcji sztuki i społecznej roli artysty jako kogoś, kto nadzoruje i prowokuje. W pracy *Pencil Lift/Mr. Rogers* wybór motywu stanowi łącznik z badaniami artysty nad przestrzenią pracowni z lat 1960, oraz w sposób pośredni zadaje pytanie dotyczące procesu twórczego. Stosując podwójną projekcję, artysta przedstawia próbę uniesienia trzech ołówków w rzędzie. Kot, Mr. Rogers, przechodzi przez kadr, kompletnie ignorując wysiłki autora. Znamy go już z jego słynnej czteroczęściowej pracy *Mapping the Studio*, w której zwierzę staje się punktem odniesienia w codziennym życiu, dopełniając rozczarowanie kompletnie w sumie niezrozumiałą iluzją.



Pencil Lift/Mr. Rogers

2013

Instalacja wideo; kolor, dźwięk, pętla
3' 57"

Dzięki uprzejmości

artysty oraz Sperone Westwater,
Nowy Jork

Fotografia

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

→ s. 23

Walk with Contrapposto

[*Spacer z kontrapostem*]

1968

Wideo; czarno-białe, dźwięk
60'

Dzięki uprzejmości

Neue Galerie Graz,
Universalmuseum Joanneum

Kadr z filmu (detal)

© Bildrecht, Wiedeń, 2017

* 1974 w Maryland (US)
mieszka w Nowym Jorku (US) i San Francisco (US)

Dwa wystawione zdjęcia autorstwa fotografa, geografa i lewicowego aktywisty, Trevora Paglena, przedstawiają dwie oficjalnie ukryte przez rząd amerykański lokalizacje. Większość obywateli nie wie o ich istnieniu – to tzw. nie odnotowane na mapach „czarne punkty”. *Workers* [Pracownicy] pokazuje wizerunki agentów wywiadu i naukowców pracujących w wielkich ukrytych bazach wojskowych zlokalizowanych na amerykańskiej pustyni i zamkniętych dla zwykłych ludzi. Widzimy tu tytułowych pracowników wysiadających z samolotu na zamkniętym lotnisku (Gold Soat Terminal) w Las Vegas. *Reaper Drone* z kolei pokazuje bezzałogowy samolot (dron), który sławę zyskał podczas bezwzględnie realizowanych misji bojowych w czasie wojny afgańskiej. Tu widzimy go na pasie startowym w Bazie Lotniczej Creech, poligonie treningowym Sił Powietrznych USA. Zamazane zdjęcia zrobiono za pomocą teleskopu astronomicznego, potrafiącego wychwycić szczegóły z odległości 100 km. Obszary o ograniczonym dostępie tzw. czarnego świata amerykańskiego ministerstwa obrony narodowej i jego działań to główny temat twórczości Paglena; „uwidaczniając to, co niewidoczne” – tak mogłoby brzmieć jego motto. Krytyk sztuki i kultury Brian Holmes opisuje działania Paglena: „Wydaje się go fascynować eksploracja... społeczne warunki percepcji, które pozwalają na 'ukrycie' wielomiliardowych systemów uzbrojenia i tajnych sieci wywiadowczych w pełnym świetle demokracji, która jest także imperium”.



Reaper Drone; Indian Springs, NV
Distance ~ 2
[*Reaper Drone; Indian Springs, NV*
Odległość ~ 2 Miles]

2010
C-Print
76.2 × 91.44 cm
Dzięki uprzejmości artysty
(prawa autorskie zastrzeżone)
Metro Pictures, Nowy Jork

Workers; Gold Coast Terminal;
Las Vegas, NV; Distance ~ 1 mile;
8:58 a.m. [Pracownicy; Gold Coast
Terminal; Las Vegas,
NV; Odległość ~ 1 mila; 8:58]

2007
Odbitka kolorowa
76.2 × 91.44 cm
Dzięki uprzejmości artysty
(prawa autorskie zastrzeżone)
Metro Pictures, Nowy Jork

* 1964 w Oranie (DZ)
mieszka w Paryżu (FR)

„Rzeczywistość może być manipulowana i ciągle jest manipulowana”, mówi francuski artysta Philippe Parreno. Jego rzeźby, instalacje, rysunki, wystawy, prace wideo i performanse nastawione są na badanie granic pomiędzy rzeczywistością a fikcją. Stanowią zaproszenie do rewizji naszych przekonań i pewności, do rozpoznania luk w naszej percepcji. Pokazywana praca wideo pochodzi z cyklu *No More Reality* [Żadnej więcej rzeczywistości] (1991 – 1993) i ukazuje koncepcję rzeczywistości zarówno w ujęciu radykalnym, jak i euforycznym. Tematem pracy jest produkcja obrazów w międzynarodowym pejzażu medialnym oraz zamęt, jaki wprowadzają one w nasze codzienne życie. Dzieci protestujące na placu zabaw, wymachujące flagami i skandujące „żadnej więcej rzeczywistości” przywołują sceny znane z historii sztuki, jak i z przekazów medialnych: grupa osób głośno domagająca się spełnienia ich celu, zbliżenia kamery na rozemocjonowane twarze, które stają się potem ikonami kryzysów i możliwości. Powód, dla którego dzieci demonstrują w sposób tak niewinny, entuzjastyczny i idealistyczny, za czym są, a czemu są przeciw – pozostaje nieokreślony. Ta wizjonerska praca z 1991 roku kwestionuje przyspieszający świat mediów zanim jeszcze Facebook czy Second Life stały się częścią codzienności. W kontekście całej wystawy *No More Reality* ukazuje utratę równowagi w szarej strefie między rzeczywistością a fikcją. Ten stan pojawia się, jak tylko nasze systemy orientacji tracą efektywność, a człowiek wchodzi w nieznane mu rejony. Według François Julliena ten chwiejący się system zderzeń służy także kwestionowaniu zakorzenionych definicji, kodyfikacji i perspektyw. Philippe Parreno wystawia od późnych lat 1980. Współpracuje z wieloma znanymi artystami i kuratorami, wśród których są takie nazwiska, jak Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Joseph, Pierre Huyghe, Rirkrit Tiravanija, Liam Gillick, Douglas Gordon czy Hans-Ulrich Obrist. Współpraca jest podstawowym aspektem jego pracy: „Sztuka nie pochodzi tylko od jednego autora. Nawet nie od jednego dzieła”. Parreno należy do pokolenia artystów, według których sztuka tworzona jest między ludźmi poprzez spotkanie.



No More Reality II (la manifestation)
[Żadnej więcej rzeczywistości II
(manifestacja)]

1991

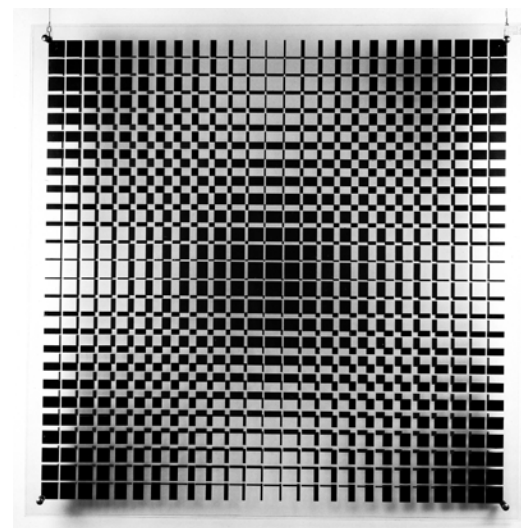
Betacam SP film przeniesiony na nośnik
cyfrowy; kolor, dźwięk, 4'

Dzięki uprzejmości

Centrum Pompidou, Paryż. Musée
national d'art moderne—Centre de
création industrielle

* 1939 w Wiedniu (AT),
† 2002 w Wiedniu (AT)

Helga Philipp uważana jest za pionierkę austriackiej sztuki konkretnej. Jej prace stanowią jednocześnie wybitne przykłady op-artu i dynamicznej kinetyki, zapraszając widzów do udziału w akcie twórczym. Oba wspomniane ruchy artystyczne dążyły do ustanowienia systemów i w sposób świadomy koncentrowały się na samym procesie percepcji. Eugen Gomringer twierdził, że „sztuka jest nauką zmysłów, a jej funkcją jest organizacja zmysłowych bodźców”. Celem Helgi Philipp „jest [uruchomienie] dialogu między obiektem a obserwatorem. Spodziewam się, że poprzez łączność z widzami, ich ruchem, chęcią zmiany percepcji oraz akceptacji irytacji, przyjmą oni na siebie odpowiedzialność za jakość tego doświadczenia”. W pracy *Objekt* [*Obiekt*], iluzja staje się niezbędnym narzędziem w nawigacji po nieznanym. Dzięki uczestnictwu w biennale weneckim w 1958 roku oraz dzięki przyjaciołom takim jak Marc Adrian, artystka w 1961 roku zetknęła się z rodzącą się wówczas op-artową awangardą oraz nurtem sztuki konkretnej. W 1968 roku z okazji wystawy w Forum Stadtpark w Grazu, Philipp założyła wraz z Richardem Kriesche i Jorritem Tornquistem grupę artystyczną o nazwie Gruppe Austria. Międzynarodową obecność, a także sukcesy wystawiennicze i rynkowe artystka zawdzięcza swym pracom opartowym.



Objekt [*Obiekt*]

1968

Sitodruk na 2 panelach ze szkła akrylowego

118 × 118 cm

Dzięki uprzejmości

Neue Galerie Graz,

Universalmuseum Joanneum

Fotografia

J. Koinegg, UMJ;

Własność

Helga Philipp, Olga Okunev

* 1970 w Knittelfeld (AT)
mieszka w Wiedniu (AT)

Dario Azzellini

* 1967 w Wiesbaden (DE)
mieszka w Berlinie (DE) i Nowym Jorku (USA)

Austriacki twórca filmowy Oliver Ressler postrzega swą praktykę artystyczną – instalacje i projekty w przestrzeni publicznej – jako polityczną deklarację i wezwanie do oporu w ramach globalnego dyskursu artystycznego i politycznego. Często pracuje z przedstawicielami różnych dyscyplin, chcąc poszerzyć własne horyzonty. W tym przypadku współpraca miała miejsce z politologiem, autorem i dokumentalistą Dario Azzellinim oraz byłymi robotnikami opuszczonych fabryk. Prace Resslera zazwyczaj nawiązują do ruchów społecznych i są formowane przez polityczne definicje proponowane przez Johna Hollowaya i Jacquesa Ranciere'a: książka Hollowaya *Dwanaście też o zmianie świata bez przejmowania władzy* definiuje politykę bez jednego ośrodka władzy, a przez samoorganizację. Ranciere, z kolei, widzi politykę wszędzie tam, gdzie przekraczane są istniejące granice. Trzy filmy, *Vio.Me*, *Officine Zero* oraz *RiMaflow*, wspólnie tworzą jedną pracę na temat estetyki oporu. Są typowym przykładem sztuki Resslera, zaś w kontekście wystawy ukazują drogi wyjścia z kryzysu: z jednej strony ze stanu bezsilnej zależności do samo-upodmiotowienia, z poziomu zwątpienia w demokratyczną decyzyjność ku wspólnym działaniom, z drugiej zaś – poprzez pomyślne połączenie sztuki i aktywizmu. Robotnicy, w tym przypadku z Salonik, Rzymu i Mediolanu, którzy w latach 2007/2008 stracili pracę w wyniku globalnego kryzysu finansowego, okupowali swe opuszczone fabryki i zaczęli się samoorganizować bez jakichkolwiek centralnych postaci przywódczych. Nie tylko „protestowali”. Organizowali w swych zakładach pchle targi, robiąc to w sposób bezpośredni i demokratycznie stosując zasadę zbiorowego podejmowania decyzji. Ich oferta obejmowała biura z recyklingu i kawiarnie, współpracowali z partnerami społecznymi i lokalnymi, i w ten sposób byli w stanie na siebie zarabiać. „Tak czy siak, trzeba zawsze walczyć o to, w co się wierzy”, odpowiedział jeden z robotników z Mediolanu na pytanie o pobudki, dla których zdecydował się na „okupację”.



Occupy, Resist, Produce

[*Okupuj, nie poddawaj się, produkuj*]

2014 – 2015

3-kanalowa instalacja wideo

Vio.Me

2015

30'

Officine Zero

2015

33'

RiMaflow

2014

34'

Razem 97'

Dzięki uprzejmości artystów

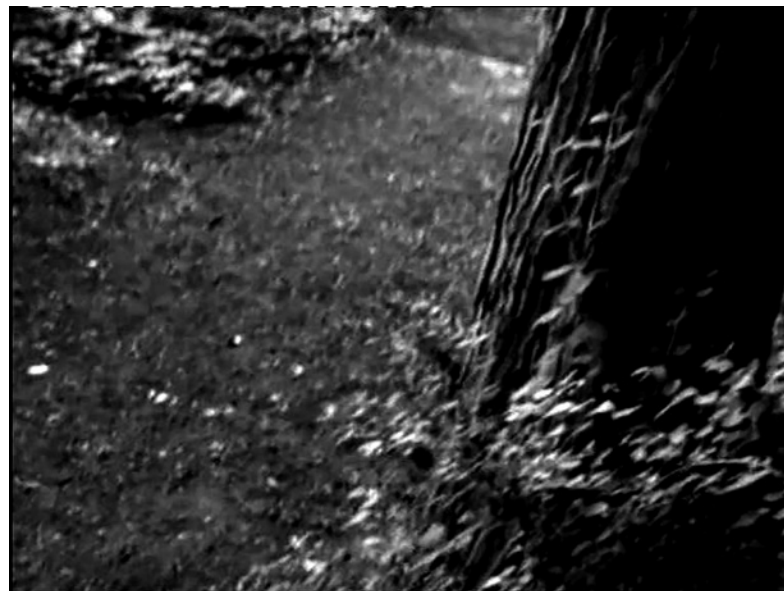
Fotografia

Oliver Ressler

* 1939 w Poznaniu (PL)
pracuje i mieszka w Łodzi (PL)

Józef Robakowski, uczestnik Warsztatu Formy Filmowej, od lat 70. pozostaje wierny swoim eksperymentom fotograficzno-filmowym. Pierwsze działania polegające na analitycznym oczyszczaniu obrazu, inspirowane tradycjami konstruktywistyczną i konceptualną, powróciły w latach 90., by z sukcesem wirusować pola rozszerzone przez rozwijającą się prężnie telewizję. Autor nie rezygnuje jednak z sumiennego sprawdzania świata, przede wszystkim przez testowanie związku między człowiekiem a maszyną, artystą a medium. „Urządzenia, którymi dokonuję mechanicznego zapisu [...], dzięki swojej specyfice i możliwościom pozwalają na przekroczenie moich wyobrażeń o utajonych w skomplikowanej «rzeczywistości» zjawiskach”¹. W *Ojej, boli mnie noga* funkcja przewodnika zostaje oddana kamerze wideo, której rozedrgane, wadliwe wręcz ruchy śledzimy, podążając leśną ścieżką. Powracające, uciążliwe „ojej” w połączeniu z mechanicznym ruchem kamery sprawia, że praca, choć nie trwająca więcej niż trzy minuty, staje się bardzo trudna w odbiorze. Połączenie technologii i bardzo ludzkiego sposobu wyrażania bólu, obecne bez wytchnienia w wideo, przesuwają materialność ludzkiego ciała w stronę niewyraźnych hybryd, zapośredniczonych przedstawień-kombinacji, które jednocześnie pozostają tylko (nie bez ironii) w sferze sugestii. Ból, o którym mówi Robakowski, fizycznie dociera do widza, choć niekoniecznie do tytułowej części ciała.

¹ Józef Robakowski, *Zapisy biologiczno-mechaniczne*, w: Ryszard Kluszczyński, *Warsztat Formy Filmowej*, s. 80.



Ojej, boli mnie noga
[*Oh, My Foot Hurts*]

1990
wideo 2'32"
Kolekcja Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski

* 1976 w Springfield w stanie Massachusetts (US)
mieszka w Paryżu (FR) i Chicago (US)

Film zaczyna się uderzeniem w gong. Potem następuje około 10-minutowy zapis z Parku Narodowego w Badlands, pokazujący piękną twarz młodej kobiety w ekstazie. Po zażyciu LSD doświadcza ona niezliczonych emocji i obrazów, które w filmie przedstawione są za pomocą odcieni kolorów i panoramicznych ujęć kamery, a także odbicia lustrzanego, które widz zauważa dopiero w późniejszym momencie filmu, i rozbicia obrazu. Praca jest autorstwa fotografa, kuratora i eksperymentalnego twórcy filmowego, Bena Russella, i pochodzi z siedmioczęściowego cyklu *Trypps* [Odloty], będącego studium transu i podróży w „psychodeliczną etnografię”. Wiele filmów artysty podejmuje temat społecznego współistnienia różnych kultur i doświadczeń transcendencji, badając potencjał reprezentacji mistycznych i psychodelicznych doznań za pomocą analogowego materiału filmowego. Badlands znajduje się w stanie Dakota. Miejsce zostało tak nazwane (Zła Ziemia), bowiem tamtejsza gleba nie nadaje się do uprawy. Pod koniec XIX wieku odbywał się tam „taniec ducha” – religijny ceremoniał znajdujących się w kryzysie rdzennych Amerykanów, skierowany przeciwko represjom oraz niszczeniu zasobów tej ludności i w ogóle kultur plemiennych w Stanach Zjednoczonych. W dalszej części filmu kolejnym odniesieniem socjo-historycznym jest stosowanie LSD. Ta halucynogenna substancja, jeszcze dozwolona w końcu lat 1960., miała definiujący wpływ na całe pokolenie osób poszukujących ucieczki od niszczycielskiej mocy społeczeństwa. LSD już nie ma, są za to nowe narkotyki, takie jak metamfetamina, towarzyszące kolejnym pokoleniom zamieszkującym obszary bezrobocia.



Trypps #7 (Badlands) [Odloty]
2010

Film 16 mm przeniesiony na nośnik
cyfrowy; kolor, dźwięk; 9'26"

Dzięki uprzejmości artysty,

Kadr z filmu

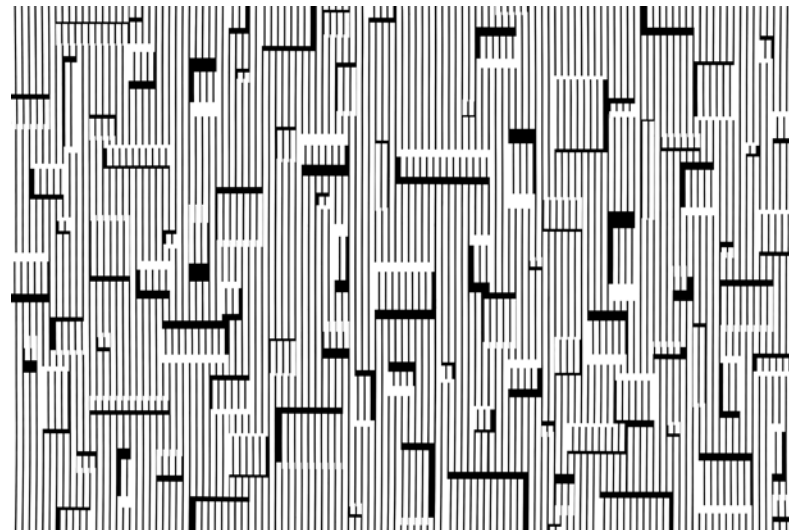
Ben Russell, dzięki uprzejmości

Video Data Bank

www.vdb.org

* 1974 w Tyrolu Południowym (AT)
mieszka w Wiedniu (AT)

W poszanowaniu modernistycznych tradycji artystka Esther Stocker przyjmuje – w stopniu chyba większym niż jakikolwiek inny malarz – niezwykle bezpośrednie podejście do kwestii przestrzeni oraz znaczenia linii jako współrzędnych lokalizacji i percepcji. Podążając przez wiele lat za tradycją malarstwa abstrakcyjnego, Stocker dotarła do skrzyżowania filozofii, malarstwa, przestrzeni i obiektów, które ciągle przemieszcza w tę i drugą stronę, wprowadzając je w zamienne perspektywy. Na użytek wystawy *Utrata równowagi*, artystka zmienia powierzchnie, linie i zagięcia, powoduje zniknięcie obiektu, tworzy otwarcia na płaszczyźnie, załamuje spojrzenie na powierzchnię. To, co pewne, zostaje naruszone, kwestie bliskości i odległości stają się płynne, a warunki widzenia i percepcji okazują się elementem przeobrażalnym, zatem niemiarodajnym i niszczycielskim, choć jednocześnie upajającym, euforycznym i silnym.



Powyżej:

Ohne Titel

[*Bez tytułu*]

2010

Instalacja site-specific

Dzięki uprzejmości artystki

Ohne Titel (Taumel) [*Bez tytułu*

(Taumel)]

2017

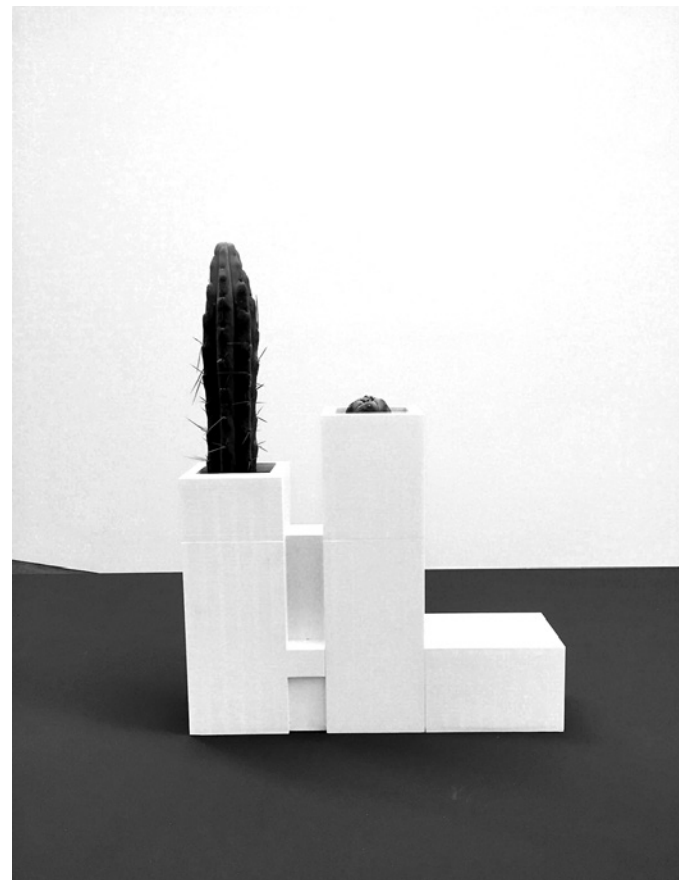
Instalacja site-specific

wymiary zmienne

Dzięki uprzejmości artystki

Założony w 1993 roku przez Rasmusa Nielsena (* 1969), Jakoba Fengera (* 1968) i Bjørnstjerne'a Christiansena (* 1969), mieszkających w Kopenhadze (DK)

Investment Bank Flowerpots [Doniczki z kwiatami Banku Inwestycyjnego] to cztery z łącznie dwudziestu modeli ikonicznych siedzib największych światowych banków. Zostały stworzone w postaci kompaktowych doniczek na drukarce 3D. Zamiast, powiedzmy, dekoracyjnej juki, w każdej z doniczek znajduje się roślina zawierająca substancje halucynogenne, stając się przez to symbolem produkcji psychoaktywnych preparatów do użytku domowego. Przedstawionych dwadzieścia budynków to m.in. centrale Goldman Sachs, Deutsche Bank, CitiGroup i JP Morgan Chase. W donizkach zasadzone są kaktusy peyotle i kaktusy San Pedro – obie rośliny zawierają meskalinę. Tak, jak ma to miejsce w przypadku pracy *Euphoria Now* [Euforia teraz], gdzie barwy banknotów pojawiają się w euforycznej grze kolorów w seriach zwiokrotnionych obrazów, tutaj ikonografia świata finansowego jest bezpośrednio nałożona na szaleństwo konsumeryzmu i narkotyki. Halucynacje znajdują swe odzwierciedlenie w architekturze wszechmogącego świata finansów. Cały system gospodarczy został przedstawiony jako tkwiący w pułapce wzajemnych uzależnień. Projekty duńskiej grupy Superflex bardzo mocno nawiązują do kwestii zaangażowania społecznego, alternatywnych ekonomii oraz samoorganizacji. W ostatnich latach grupa wypracowała szereg narzędzi będących w centrum uwagi artystów w ich pracy skierowanej na partycypację i emancypację.



CREDIT SUISSE ZURICH TOWERS
[WIEŻE CREDIT SUISSE
W ZURYCHU]

2015

Lophophora Williamsii, Trichocereus
Cuzcoensis, model architektoniczny
Copyright Superflex,
© Bildrecht, Wiedeń, 2017

Investment Bank Flowerpots
[Doniczki z kwiatami Banku
Inwestycyjnego]

2015

Cztery wydruki 3-D; plastik,
rośliny, różne wymiary
Dzięki uprzejmości artystów
i Galerie von Bartha w Bazylei

MORGAN STANLEY LONDON
2015

Hydrangea macrophylla,
model architektoniczny
Dzięki uprzejmości artystów
i Galerie von Bartha w Bazylei

BANK OF MONTREAL TORONTO
2015

Trichocereus Bridgesii,
model architektoniczny
Dzięki uprzejmości artystów
i Galerie von Bartha w Bazylei

HSBC HONG KONG
2015

Lophophora Williamsii, model
architektoniczny
Dzięki uprzejmości artystów
i Galerie von Bartha w Bazylei

* 1963 w Londynie (GB)
mieszka w Londynie (GB)

High Wire [*Spacer po linie*] to wieloekranowa instalacja wideo, w której artystka wykorzystała materiał filmowy dokumentujący przejście słynnego linoskoczka, Didiera Pasquette'a, między wysokościami w Glasgow. Dziewięćdziesiąt metrów nad ziemią, z kamerą i mikrofonem wbudowanym w kask, Pasquette wyrusza w swój ekwilibrystyczny spacer między budynkami przy Red Road. Za pomocą kamer z poziomu ulicy oraz dachów wieżowców Catherine Yass śledzi z różnych punktów widzenia dramaturgię zdarzeń, podczas gdy Pasquette powoli i z gracją, krok po kroku przemieszcza się po linie. Kiedy wiatr zbyt szybko przybiera na sile, a lina oraz tyczka balansowa zaczynają się niebezpiecznie bujać, Pasquette płynnie i nie zatrzymując się ani na chwilę wraca do punktu wyjścia.

Praca ta jest próbą zbadania relacji między zamkniętą psychologiczną przestrzenią zajmowaną przez Pasquette'a a architekturą w tle, przedstawiającą dawno utracony utopijny ideał. Brytyjska fotografka i artystka filmowa Catherine Yass często koncentruje się na przestrzeni architektonicznej oraz jej wpływie na psychikę ludzi. Pytania takie jak „jakie (wewnętrzne) życie jestem w stanie określić na podstawie formy zewnętrznej?” towarzyszą jej od początku artystycznej kariery. W wypadku *High Wire* obraz – zapisany z kamer umieszczonych na kasku linoskoczka, dachach dwóch wieżowców i ulicy – pokazany jest w nieustającym ruchu: obraca się, przybliża, oddala, wznosi i opada. Ruch jest na tyle niepokojący i sugestywny, że wszystko zaczyna wirować, orientacja w przestrzeni wydaje się niemożliwa, spadanie zaczyna stanowić realne zagrożenie – nawet dla widza. Przez cały czas trwania filmu Yass sonduje efektywność i stabilność istotnych wartości, takich jak osiągnięcia techniczne i wizjonerska architektura w niestabilnym świecie, czyniąc to doświadczenie niemal namacalnym dzięki jego usytuowaniu między wysiłkiem a fizycznymi ograniczeniami.



High Wire [*Spacer po linie*]

2008

16mm film i MiniDv przeniesiony na pliki
cyfrowe HD MPEG; 7' 23"

Dzięki uprzejmości artystki i Alison Jacques
Gallery, Londyn

© Catherine Yass

Projekt został zamówiony przez
Artangel oraz Glasgow International
Festival of Contemporary Visual Art 2008;
producent: Artangel

* 1989 w Salzburgu (AT)
mieszka w Wiedniu (AT)

Do stworzenia trailera na Diagonale'17 Antoinette Zwirchmayr porzuciła swe tradycyjne medium analogowej taśmy 16 mm i stworzyła krótki film oparty na dialogu rytmicznej muzyki i obrazu. W różnej długości ujęciach widzimy wybrane obiekty, np. kryształ oraz plecy androginicznych kobiet o jednolitych kształtach wchodzących w grę z nagłymi przeblyskami światła i sferycznymi elektronicznymi dźwiękami. Powstaje sugestia nieobecności i kontekstów, które odnajdują się ponownie pomiędzy ujęciami i w trakcie przerw, tworząc stany duchowego napięcia. Miniatura Zwirchmayr jest próbą zgłębienia ech religijnych i duchowych struktur w kontekście badań nad zmianami społecznymi oraz doświadczenia osobistego. Tak, jak to miało miejsce w przypadku jej poprzednich dwóch filmów nagrodzonych na festiwalu Diagonale w Grazu – *Der Zuhälter und seine Trophäen* (2014, 21 min, Nagroda z najlepszy krótkometrażowy film dokumentalny) oraz *Josef—Täterprofil meines Vaters* (2015, 18 min, Nagroda za Innowacyjne Kino) – ta praca artystki uwagę skupia na kodowaniu doświadczeń i wrażeń, tworząc precyzyjnie zredukowaną kompozycję w formie filmowej.



Jean Luc Nancy

2017

Film 16 mm film, przeniesiony na nośnik
cyfrowy, kolor, dźwięk; 4'

Dystrybucja

Light Cone Paris

Dzięki uprzejmości artystki

Kadr z filmu

Antoinette Zwirchmayr, © Bildrecht,
Wiedeń, 2017

Oto nasza oferta, w najbardziej wyrafinowanej formie – zamęt, przez który prowadzi wyraźne poczucie celu.

Gordon Matta-Clark

Zalecana literatura

Anderwald, Ruth; Grond, Leonhard.
Hasn't it been a great journey so far? Leipzig: Spector Books, 2013.

Caron, Thomas. Joachim Koester.
Of Spirits and Empty Spaces. Milan: Mousse Publishing, 2014.

Currey, Mason.
Daily Rituals. London: Picador, 2013.

Jerofiejew, Wieniedikt,
Moskwa Pietuski
Wydawnictwo Literackie, 2011

Jullien, François.
The Silent Transformations. Chicago: Seagull Books, 2011.

Koestler, Arthur.
The Act of Creation. A study of the conscious and unconscious in science and art. New York: Dell Publishing, 1964.

Koller, Agnes and Gerald.
Morgen: Land. Wie wir uns, Österreich und die Welt ein schönes Stück weit verändern können. Krems: Edition Roesner, 2016.

Ladewig, Rebekka. Schwindel.
Eine Epistemologie der Orientierung. Tübingen: Mohr Siebeck, 2016.

Lorey, Isabell.
State of Insecurity. Government of the Precarious. London: Verso Futures, 2015.

Lukrecjusz.
O naturze rzeczy [De rerum natura], Państwowy Instytut Wydawniczy, 1994

Morgenstern, Christian.
The Gallows Songs. Berkeley: University of California Press, 1963.

Nancy, Jean-Luc.
Intoxication. New York: Fordham University Press, 2016.

Reichholf, Josef H.
Stabile Ungleichgewichte. Die Ökologie der Zukunft. Frankfurt a.M.: edition unseld 5, 2008.

Sacks, Oliver.
Hallucinations. New York: Alfred A. Knopf, 2012.

Sebald, W. G.
Czuje. Zawrót głowy [Vertigo], Wydawnictwo Literackie, 1998

Steinweg, Marcus.
Philosophie der Überstürzung. Berlin: Merve Verlag, 2013.

Solnit, Rebecca.
A Field Guide to Getting Lost. New York: Penguin Books, 2005.

Varto, Juha.
Otherwise than Knowing. Aalto: Aalto University Press, 2013.

Van't Zelfde, Juha.
Dread: The Dizziness of Freedom. Amsterdam: Valiz 2013.

Woolf, Virginia.
Własny pokój [A Room for One's Own], Sic!, 2002

www.on-dizziness.com

Performanse

05/10/2017

17:00

Oliver Hangl, *Guerilla Walk*
z udziałem Edyty Jarzab

Program filmowy

21/09/2017

20:00

Unsere Afrikareise

reż. Peter Kubelka,
Austria 1966, 13'

Człowiek pogryzł psa

[C'est arrivé près de chez vous],
reż. Rémy Belvaux,
André Bonzel, Benoit Poelvoorde,
Belgia 1992, 95'

05/10/2017

20:00

*Flash**in the Metropolitan*

reż. Rosalind Nashashibi
i Lucy Skaer, USA 2006, 3'30''

Blankets for Indians

reż. Ken Jacobs,
USA 2012, 57'

26/10/2017

20:00

Najlepszy kontakt

[Contact High]
reż. Michael Glawogger,
Austria/Luksemburg/Niemcy/
Polska
2009, 98'

07/10/2017

19:00

Oliver Hangl, *Dark Matters*

16/11/2017

20:00

Failed States

reż. Henry Hills,
USA 2007, 10'

Człowiek na linie

[Man on wire]
reż. James Marsh,
USA, Wielka Brytania
2008, 94'

30/11/2017

20:00

Follow Your Values

reż. Lady B Bantu,
2013, 2'11''

Awaria

[Havarie]
reż. Philip Scheffner, Francja/
Niemcy, 2016, 93'

04/01/2018

20:00

Un homme de têtes

reż. Georges Méliès,
Francja; 1898, 1'

Jean Luc Nancy

reż. Antoinette
Zwirchmayr, 2017, 4'

Unsichtbare Gegner

reż. Valie Export,
Austria 1977, 112'

{Sztuka z perspektywy...}

Cykl bezpłatnych czwartkowych
oprowadzań,
21/09, 05/10, 19/10, 16/11,
30/11, 14/12, godzina 18:00.

{Oprowadzania sobotnie
w języku angielskim}

Cykl bezpłatnych językowych
oprowadzań, godzina 15:00
16/09 – specjalnie oprowadza-
nie kuratorskie prowadzone
przez Ruth Anderwald
+ Leonharda Grond i Katrin
Bucher Trantow
21/10, 18/11, 09/12, 06/01

{Jak smakuje sztuka}

Cykl warsztatów dla rodzin
z dziećmi w wieku 5–10 lat,
godzina 12:00
14/10, 28/10, 25/11

Wydarzenia specjalne

Warszawski Tydzień
Seniora

22/09–01/10/2017

Warszawski Tydzień Bez
Barier

29/09–15/10/2017

{Kreatywna Szkoła}

Premierowe warsztaty dla grup
zorganizowanych. Więcej infor-
macji: edukacja@u-jazdowski.pl

{Sztuka nie zna wieku}

Cykl dla osób dorosłych po 50.
roku życia, godzina 12:00
27/09, 11/10

{Smykowizje}

Cykl warsztatów dla rodzin
z dziećmi 0–5 lat
godzina 10:00, 11:00
30/09, 07/10, 25/11
godzina 10:00, 11:00, 12:00
14/10, 21/10, 18/11

{Smykowizje
w nosidełkach}

Oprowadzania po wystawie dla
rodziców na urlopiach rodziciel-
skich, godzina 11:00
11/10, 25/10, 22/11, 13/12

{Karta edukacyjna dla
dzieci}

Specjalna karta edukacyjna dla
dzieci
Autor: Iga Fijałkowska

01—02/12/2017

Czy utrata równowagi może być zasobem? Co zostaje, gdy mija niepokój i dezorientacja? W jaki sposób wspólnoty mogą odzyskać równowagę po doświadczeniu sytuacji niepewnych? Szczególnie teraz, w czasach, gdy powszechnie słyszy się o globalnym kryzysie, pytania dotyczące zbiorowego balansowania i balansowania zbiorowości stają się bezprecedensowo ważne.

Konferencja *Balansowanie wspólnoty* jest kolejnym etapem w długotrwałym artystycznym i kuratorskim projekcie badawczym na temat potencjału utraty równowagi jako wartościowego komponentu procesu twórczego. Traktując ten stan w szerszym pojęciu artystycznego zasobu, konferencja odnosi się do kwestii wspólnoty, wzbogacając jednocześnie kontekst wystawy *Utrata równowagi*, w której zestawione zostały spojrzenia artystów z wielu krajów dotyczące doświadczenia tego zjawiska oraz refleksji nad nim. Przez życie nie wiedzie nas żadne modus operandi czy gotowy protokół. Przez to raz na jakiś czas musimy stawić czoła stanowi Taumel (niemiecki termin na utratę równowagi). Pojawia się on lokalnie i ma charakter sytuacyjny, łącząc szereg różnych elementów. Może wyjaśnić ale też i wprowadzić zamęt, może poruszyć niebo i ziemię: destabilizuje. Według Platona, jest to stan konstytuujący całość filozoficznej myśli poprzez zdestabilizowanie podstaw wiedzy i wprowadzenie niepewności. Jako taka, utrata równowagi jest określana jako zjawisko zmysłowo-psychiczne, wywołujące niepokojące poczucie braku równowagi. Niemniej nawet w wymiarze jednostkowym, musi być ona rozpatrywana w kontekście społecznego i przestrzennego środowiska oraz relacji emocjonalnych danej jednostki. Ma ona wpływ na poszczególne osoby, sieci, grupy czy społeczeństwa. Nie ulega wątpliwości, że sposób w jaki poruszamy się po stanie utraty równowagi jest wypadkową naszego doświadczenia, refleksji oraz zasobów, jak i reakcji otoczenia.

Konferencja *Balansowanie wspólnoty* jest próbą zgłębienia zjawiska utraty równowagi szczególnie w różnych

działaniach zbiorowości. Obejmując różne perspektywy szeregu dyscyplin, konferencja ma na celu zebranie różnych poglądów na temat kreatywnego poruszania się przez stan utraty równowagi, wchodzenia w nią i zeń wychodzenia. Prezentując różnorodne głosy – od filozoficznych po reprezentujące nauki przyrodnicze, od historycznych po przedstawiające badania estetyczne i artystyczne – będzie próbą zbadania między-relacyjnych strategii poruszania się w sposób produktywny po stanie utraty równowagi, w ramach naszych fizycznych i społecznych środowisk.

Kolofon

Utrata równowagi
15/09/2017—07/01/2018

We współpracy z
Instytutem Psychologii
Uniwersytetu w Gruzji

Artyści

Bas Jan Ader, Marc Adrian, Ruth Anderwald i Leonhard Grond, Norbert Delman, Teboho Edkins, Ólafur Eliasson, Robert Filliou, Oliver Hangl, Cameron Jamie, Ann Veronica Janssens, Anna Jermolaewa, Joachim Koester, Viktor Landström and Sebastian Wahlforss, Michael Landy, Henri Michaux, Jonathan Monk i Ariel Schlesinger, Laurel Nakadate, Bruce Nauman, Trevor Paglen, Philippe Parreno, Helga Philipp, Józef Robakowski, Oliver Ressler i Dario Azzellini, Ben Russell, Esther Stocker, Superflex, Catherine Yass, Antoinette Zwirchmayr

Kuratorzy
Ruth Anderwald, Katrin Bucher Trantow, Leonhard Grond

Współpraca kuratorska
Michał Grzegorek

Teksty na wystawie
Ruth Anderwald + Leonhard Grond, Katrin Bucher Trantow, Zofia Cielątkowska

Koordinacja
Joanna Manecka, Anna Dąbrowa, Elisabeth Schögl, Elisabeth Ganser

Architektura wystawy
BudCud

Projekt graficzny materiałów reklamowych i podpisów na wystawie
Bureau Both
www.bureauboth.com

Projekt graficzny tekstów w części wystawy poświęconej zabawie
CH Studio

Identyfikacja wizualna
Tomasz Bersz, Marian Misiak

Tłumaczenia
Ewa Kanigowska-Gedroyc

Konserwacja
Karolina Nowicka

Inwentaryzacja
Barbara Sokołowska

Realizacja wystaw
Siergiej Kowalonnok, Adam Bubel, Grzegorz Gajewski, Wojciech Kędzior, Marek Morawiec, Bartosz Pawłowski, Paweł Słowik

Specjalne podziękowania
Krzysztof Arszennik, Kamil Gałęcki, Krzysztof Goś, Anna Jareniowska, Aleksandra Knychalska, Kinga Kotlińska

Promocja i relacje z mediami
Justyna Gill-Mackiewicz, Magdalena Gorlas, Agnieszka Tiutiunik, Arletta Wojtala

Edukacja
Anna Kierkosz, Iga Fijałkowska, Joanna Rentowska, Anna Szary, Monika Tomkiel

Koordinacja konferencji
Konrad Schiller

Program filmowy
Ruth Anderwald + Leonhard Grond, Michał Matuszewski

Katalog
ISBN 978-83-65240-35-4

Teksty

s. 3-5: Jarosław Lubiak
s. 7-16: Ruth Anderwald, Katrin
Bucher Trantow, Leonhard Grond
s. 18-21: Karoline Feyertag
s. 24-79: Katrin Bucher Trantow i
Elisabeth Schlögl, z wyjątkiem
s. 30-31, 70-71: Michał Grzegorzek

Tłumaczenia

Ewa Kanigowska-Gedroyć,
Kate Howlett-Jones

Projekt graficzny katalogu

Bureau Both
www.bureauboth.com
Michael Posch, UMJ

Koordinacja wydawnicza

Grzegorz Borkowski,
Sabina Winkler-Sokołowska,
Arletta Wojtala

Druk i oprawa

Drukarnia Argraf, Warszawa

Wydawca

Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski
Jazdów 2, Warszawa
www.u-jazdowski.pl

Copyrights 2017

Autorzy i Centrum Sztuki
Współczesnej Zamek Ujazdowski

© do reprodukowanych prac
- artyści i reprezentujące ich
instytucje

© do tekstów - ich autorzy,
tłumacze i reprezentujące ich
instytucje

Ukazały się dwie edycje tego
katalogu.

Edycja 1 została wydana przez
Universalismuseum Joanneum
GmbH z okazji wystawy
prezentowanej w Kunsthaus Graz
od 10/02 do 21/05/2017.

Edycja 2 została wydana przez
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski z okazji
wystawy prezentowanej od
15/09/2017 do 07/01/2018.

Okładka

Joachim Koester, *Tarantism*
[*Tarantizm*] 2007.
Kadr z filmu (detal).
Dzięki uprzejmości artysty
i Galerii Nicolai Wallner,
Kopenhaga.

Organizatorzy

U-jazdowski

Kunsthaus Graz
Universalismuseum
Joanneum

Patronat honorowy

AMBASADA
AUSTRII
W WARSZAWIE

Instytucja finansowana przez

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partnerzy

austrjackie forum kultury ^{www}

BUNDESKANZLERAMT ÖSTERREICH
FEDERAL CHANCELLERY OF AUSTRIA

FWF

Der Wissenschaftsfonds.

]a[academy of fine arts vienna

KARL-FRANZENS-UNIVERSITÄT GRAZ
UNIVERSITY OF GRAZ

KULTURLAND
OBERÖSTERREICH

Partnerzy medialni

TOK FM
Pomoc
radio
kierowcy

wyborcza

wyborcza.pl
WARSZAWA

co
jest
grane24

ams

Nie ma znaczenia, chyba, że to znaczenie tworzy wielość innych znaczeń. Oto co ja, Utrata Równowagi, mam ci do zaoferowania... zamęt, przez który prowadzi jasny sens bądź zamiar. To co zaginęło, pozostaw rozbite. Trzymaj się swego celu, trzymaj się nadziei.