

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Malarstwa  
2018

Rozprawa doktorska  
Mateusza Pęka

**Instalacja procesualna wobec metod jej sytuowania  
przestrzennego na podstawie cyklu „Życie jako problem”  
2009-2018**



Promotor:

Prof. Jarosław Bauć, ASP Gdańsk

Promotor pomocniczy:

Dr hab. Łukasz Guzek, ASP Gdańsk

Recenzenci:

## SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE.....	3
I OBJAŚNIENIE PODSTAWOWYCH ZAGADNIEŃ ARTYSTYCZNYCH	
Instalacja – przestrzenność.....	5
Zespolenie z przestrzenią.....	6
Proces.....	9
Ciało bez organów .....	13
Upodmiotowiony fotel .....	14
Przestrzeń i fotel biurowy.....	17
II PREZENTACJA CZĘŚCI ARTYSTYCZNEJ:	
<i>Ready-made</i> czy obiekt konceptualny? .....	18
Przestrzeń ekspozycji projektu „Życie jako problem” .....	19
Wizualizacja realizacji doktorskiej.....	23
PODSUMOWANIE.....	26

## WPROWADZENIE

Praca doktorska oraz cykl instalacji „Życie jako problem” zainspirowane zostały kilkoma istotnymi wydarzeniami. Będąc w Londynie w 2008 roku, miałem okazję odwiedzić biuro Normana Foster’a. To typowy sterylny biurowiec, wewnątrz którego znajdowały się całkowicie wyludnione piętra typu *open space*. W ciągu dwóch tygodni pracę straciło tam około 120 architektów. Pracownicy pozostawili po sobie strzępy obecności – zdjęcia i kolorowe notki na ściankach oddzielających kolejne stanowiska pracy. Chaotycznie porozstawiane fotele dopełniały kompozycji. W tym samym roku rozpocząłem pracę w biurze projektowym, zrosnięty z fotelem przez osiem godzin kreśliłem słupki wzrostu. Uznałem, że obecność artysty w tym miejscu mogłaby polegać na ucieleśnieniu relacji człowieka z otaczającymi rzeczami i przestrzenią. Twórczość artystyczna w kontekście biura powinna być łączona z paradygmatem produkcji przemysłowej, alternatywnej, ale paradoksalnie podporządkowanej trybom produkcji. Praca z fotelem biurowym polegająca na nieustannym jego przetwarzaniu i pozycjonowaniu związała idee mojego projektu z produkcją, jak również metaforycznie wskazywała na obecność ciała pracownika.

Niniejsza dysertacja jest próbą opisu instalacji o charakterze procesualnym w zmiennych warunkach ekspozycyjnych, nie tylko wpływających na sensory pracy, ale również wyznaczających dalszy kierunek jej zmian formalnych. Poparta przykładami i kolejnymi odsłonami instalacja „Życie jako problem” ma się w moim założeniu objawić się jako zintegrowana z przestrzenią, podyktowaną formą i skalą obiektów. W ten sposób, biorąc niejako w nawias kontekst miejsca ekspozycji, instalacja silniej objawi swoją wartość performatywną i procesualną, ujawniając równocześnie, że rzeczy i przestrzeń nie stanowią radykalnie odmiennych kategorii plastycznych. Tytułu „Życie jako problem” po raz pierwszy użyłem w 2009 roku. Kolejnym wystawom foteli towarzyszyła owa przewrotna fraza z racji tego, że kolejne ich wersje były konstruowane na pozostałościach poprzednich – to było w istocie „życie” wciąż tych samych transponowanych obiektów. Proces ich zmian z jednej strony jest świadectwem degradacji formy, z drugiej wskazuje na aktywne poszukiwania nowych jej funkcji. Kolejne wcielenia foteli stanowią indeks ich obecności oraz unaoczniają procesualny charakter całego projektu.

We współczesnej humanistyce coraz częściej mówi się o sprawczości rzeczy, jako o performatyce materii nieożywionej. Chodzi tu o zwrócenie uwagi na fakt, że zmiany w rzeczywistości są efektem procesów i kooperacji różnego rodzaju podmiotów, struktur, elementów ludzkich, jak i nie-ludzkich (Bruno Latour). Dlatego też fotel-obiekt, będący podmiotem konstruowanej przeze mnie narracji, postrzegam jako wynik wielo-poziomowej interakcji pomiędzy twórcą a obiektem, obiektem a grupą obiektów, grupą a przestrzenią. Szczególnie interesująca jest ostatnia para, gdyż powstaje na przecięciu dwóch niezależnych wektorów: zmiennego miejsca oraz transformującego się obiektu. Wynik tego przecięcia – zaaranżowana instalacja – staje się rodzajem sceny, na której rozgrywa się „dramat egzystencji” foteli-objektów.

Od lat 70. XX wieku, kiedy transformujący się kapitalizm znosi rozróżnienie na pracę i dom, czas wolny i ten poświęcony praktyce zawodowej, fotel staje się elementem kultury cywilizacji. Jego obecność podyktowana jest skalą materialnego życia. Gdy technologia coraz częściej staje się elementem kulturalnego nacisku, fotel biurowy można również interpretować jako antypomnik pozycji społecznej i wygody.<sup>1</sup>

Gdy analizujemy przestrzeń biura, przyjmując surową, uporządkowaną strukturę nie naznaczoną kontekstem, to skupiamy uwagę na takich elementach jak zmiany światła, proporcje pomieszczenia, umeblowanie. Co ciekawe podobnej ocenienie poddajemy realizacje sztuki minimalistycznej lat 60/70. Prostopadłościanny Roberta Morrisa, wchodzi w równie beznarracyjny związek z przestrzenią, jak półki z IKEI. Pozbawione artystycznego gestu, najlepiej nadają się do budowy przestrzeni pozbawionej kontekstu, której ja poszukuję. Dlatego też w początkowej części pracy przedstawię przykłady instalacji traktujących przestrzeń jako podstawę i sens swej konstrukcji.

Instalacja „Życie jako problem” zwraca uwagę również na proces i sytuację, w której się ujawnia. Niezbędne do jej uchwycenia są zagadnienia sztuki procesualnej. Jej cechy oraz przykłady realizacji opiszę w eseju dedykowanym temu zagadnieniu.

Następnie powrócę do przedmiotu fotela/krzesła i tego, w jaki sposób był on reprezentowany w historii sztuki. Niezależnie od tego, czy pojawiał się on pod postacią *ready-made*, obiektu rzeźbiarskiego czy conceptualnego, to z racji silnych konotacji z ciałem ludzkim był on przyczynkiem do analizy kondycji człowieka, jego podmiotowości.

Tej konstytuującej się podmiotowości dedykuję esej inspirowany tekstami Maurizio Lazzarato, „Praca niematerialna”, analizującego aspekty pracy niematerialnej oraz w koncepcji „Ciała bez organów” duetu Deleuze / Guattari, proponującego psychologiczno-estetyczny model podmiotowości.

W drugiej części pracy opisuję chronologicznie wystawy instalacji „Życie jako problem”. Przedstawię metody jej realizacji oraz aranżacji wskazujące na finalne decyzje i rozstrzygnięcia zawarte w formalnej części pracy doktorskiej.

---

<sup>1</sup> Pamiętając, że początkowo forma fotela przypominała tron, bądź wyścielaną dla wygody katedrę. Wykształcony w XVI w. był meblem reprezentacyjnym, przysługiwał wyłącznie panu domu.

## I OBJAŚNIENIE PODSTAWOWYCH ZAGADNIENÍ ARTYSTYCZNYCH

### Instalacja – przestrzenność

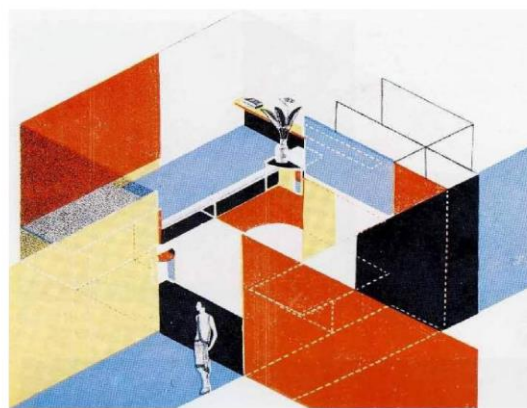
Ostatnie cztery dekady dynamizmu rozwoju sztuki instalacji zaowocowały wieloma jej definicjami. Łukasz Guzek opisuje ją jako zbiór elementów organizujących przestrzeń na zasadzie brikolażu (pojęcia zapożyczonego z filozofii Léwiego-Straussa) „Brikolaż polega na użyciu pewnego ograniczonego, wybranego repertuaru elementów, form, a także pojęć, znaczeń sensów, które ulegają «wstrząśnięciu» i przesuwają się w kolejnych realizacjach, zmieniając się wraz z kontekstem, otoczeniem, przestrzenią, okolicznościami, w jakiej w danej chwili jest prezentowane (percypowane) dzieło sztuki”.<sup>2</sup>

Artyści XX wieku, organizując strukturę eksponowanych elementów, odkrywali przestrzeń jako jeden z najistotniejszych czynników budujących znaczenie instalacji. Przestrzeń będącą ich ramą, opakowaniem, jak i niejednokrotnie stanowiącą ich integralną część. Odległości pomiędzy elementami instalacji, jak i zależność zbiorów elementów i całości pomieszczenia, organizuje przestrzeń ekspozycji, otwiera jej wymiary, generuje nowe przestrzenie.

Katarzyna Kobro podjęła krytykę rzeźby w latach 30. XX w. jako kompozycji w przestrzeni. Poddała analizie obiekt zamknięty powierzchnią bryły o charakterze centralnym, do której to, na zasadzie osi, prowadzą wyobrażone linie mierzące dystans i konstytuujące formę rzeźby. Była to krytyka rzeźby renesansowej, mierzonej centryczną perspektywą zbieżną. Strzemiński i Kobro przeciwstawiają tej formie, wizję rzeźby, która jest organizacją samej przestrzeni (il. 1.1).<sup>3</sup>



il. 1.0 Berliński pokaz sztuki dadaistycznej 1920 r.  
źródło: [www.dadart.com/dadaism/dada/022-dada-berlin.html](http://www.dadart.com/dadaism/dada/022-dada-berlin.html)

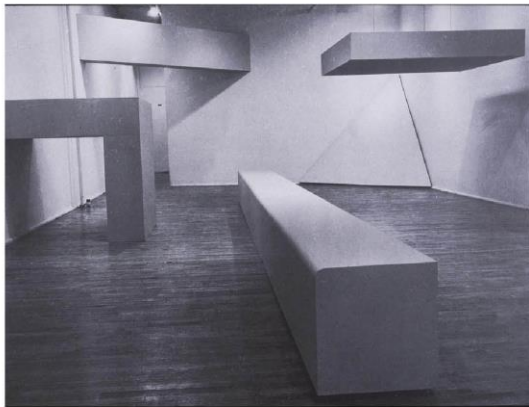


il. 1.1 Władysław Strzemiński, „Projekt kompozycji wnętrza mieszkaniowego”, 1930 r. Kompozycja przestrzeni była podporządkowana idei rytmu czasoprzestrzennego.  
źródło: <https://dzieje.pl/wystawy/prace-mondriana-kobro-i-stazewskiego-na-wystawie-w-muzeum-sztuki-w-lodzi>

<sup>2</sup> Ł. Guzek, *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton 2007, s.5.

<sup>3</sup> Również pierwsze dadaistyczne wystawy zbiorowe z lat 20, pokazują, że przestrzeń przestaje być neutralnym białym tłem, a stając częścią obiektu, w której widz miał zaistnieć. (il. 1.0)

Na przełomie lat 40. i 50. XX w. ruch artystyczny założony przez Lucio Fontane – *Movimento Spaziale* (wł.), zwany „specjalizmem”, „ruchem przestrzennym”, deklaruwał potrzebę rozwijania nowych środków artystycznych. Ale przede wszystkim podkreślał rolę, jaką pełni przestrzeń jako tworzywo sztuki. Ten ruch dotyczył głównie malarstwa, przestrzeni obrazu. Dzieło miało się kształtować pod wpływem zadanej przestrzeni, co doskonale zinterpretowało pokolenie amerykańskich minimalistów lat 60. Perfekcyjnie wykonane prostopadłościanny (Robert Morris, Donald Judd) wprost „wyrastały” ze ścian galerii. Niemetaforyczne i nienarracyjne, fabrycznie gładkie bryły, podważały idee niepowtarzalności dzieła sztuki, a ich materia wchodziła w bliską i bezpośrednią relację z widzem.



il. 1.2 Robert Morris, Bez tytułu, 1965 r.  
źródło: <https://ifacontemporary.org/robert-morris-in-the-guggenheims-panza-collection/>



il. 1.3 Carl Andre, „Sculpture as Place, 1958-2010”  
Hamburger Bahnhof, Berlin, 2016 r.  
źródło: <https://hyperallergic.com/188609/the-problematic-elegance-of-carl-andre/>

*Fenomenologia percepcji* z 1945 Maurice'a Merleau-Ponty'ego wiązała podmiot (treść, formę, idee) i przedmiot siecią połączeń i zależności, dowartościowując rolę widza w przestrzeni. „Ciało własne” definiuje relację ciała z przestrzenią jako „ruch ekspresji [który] rzutuje znaczenie na zewnątrz”, które jest „przestrzenią ekspresyjną [będącą] źródłem innych przestrzeni”.<sup>4</sup> Ciało percypujące w ten sposób zyskuje dostęp do świata nie poprzez myśl a bezpośrednio doświadczenie. Staje się to kluczowe dla instalacji post-minimalistycznych lat 70. Rozmieszczenie obiektów/form w układzie instalacji (wąskie stalowe korytarze Richarda Serry, cieliste materiały Evy Hesse), budują bliską haptyczną relację z widzem a jednocześnie pochłaniają i zagarniają trójwymiarowy obszar. (il. 1.4).

Sztuka interaktywna lat 80. ukazuje doświadczenie percepcyjne widza, jako bardziej złożone, co najpełniej oddaje instalacja multimedialna. Zbudowana z różnych źródeł obrazu, czy też programu komputerowego - aktywującego widza tak, by zarządzał on zbiorem zawartych w niej form. Warto zauważyć, że niejednokrotnie instalacja interaktywna pobudza wewnętrzną przestrzeń mentalną, ale i rozbudowuje tę fizyczną. Wielokanałowy, modułowy charakter barwnych projekcji buduje przestrzeń otaczającą widza, stając się środowiskiem bogatszego przeżycia (immersji).

<sup>4</sup> M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa: Aletheia 2001, s.166. 10 *Fenomenologia percepcji* ukazywała, że podmiot (temat, treść, forma, idea) i przedmiot nie stanowią oddzielnych jednostek, ale są ze sobą powiązane, przenikają siebie.

W latach 90. artyści i krytycy na nowo odczytują przestrzeń, często pobieżnie traktując jej aranżację, gdyż w centrum swojego zainteresowania stawiają relacje międzyludzkie (Nicholas Bourriaud). Postrzegali oni galerię jako rodzaj oazy dla powracającej idei kolektywu, przeciwstawiającego się uprzedmiotowieniu człowieka w społeczeństwie późno-kapitalistycznym. Zaaranżowana i „wywalczona” przestrzeń miała stymulować i sprzyjać społecznym oraz politycznym aktywnościom (R. Tiravanija, T. Hirschhorn)

### **Zespolenie z przestrzenią**

Celowo pomijając przykłady instalacji traktujących przestrzeń wyłącznie jako tło dla swojej dekoracji, chciałbym wskazać na kilka strategii wiązania struktury instalacji z zadaną przestrzenią galeryjną.

Wchodząc od przestrzeni typu *white cube*, którą można zmierzyć i przedstawić na wykresie, mamy możliwość perfekcyjnego określenia odległości między obiektami o zadanej skali. Zdając sobie sprawę, że ustawienie elementów w przestrzeni definiuje i tematyzuje jej charakter, zastanówmy się, w jaki sposób nawiązuje się relacja obiektu z wnętrzem budynku. Wewnętrzna ściana stanowi najczęściej tło, jednocześnie jest ramą separującą i wskazującą na dzieło sztuki, jak jest to ujęte w tradycyjnej centralnej ekspozycji muzealnej. Szukając dzieł przewartościowych muzealne *status quo*, natrafiamy na dzieła amerykańskich minimalistów. Jak zauważa Robert Morris „Przebieg pomieszczenia sama stanowi element struktury [rzeźby], zarówno w sensie sześciennego kształtu, jaki i (...) proporcji.”<sup>5</sup> Pomieszczenie kompresuje przestrzeń ustanawiając swój dominujący status, jako otroczenie dla danego zespołu form.

Struktury rzeźbiarskie Carla Andre, porządkują oraz, z racji swej surowej horyzontalności, re-definiują optykę przestrzeni galeryjnych (il. 1.3). To aranżacje o proporcjonalnej strukturze kompozycyjnej z zachowaniem rytmu i spójności użytych materiałów. Niejednokrotnie to przestrzeń galerii zdaje się być zaprojektowana na wymiar np. kilkudziesięciu metalowych prostopadłościanów, nawiązujących dialog z geometrią sufitu. Modułowa struktura czyni instalację artysty bardziej bezpośrednią i otwartą, dając możliwość przechadzania się między jej elementami. W trakcie jej zwiedzania odkrywamy, że percepcja przestrzenna posiada dwa wymiary, czasowy, obecny w ruchu oraz percepcję statyczną unieruchomioną w ogólnym oglądzie obrazu przestrzeni. Podczas zwiedzania jesteśmy otoczeni przestrzennością struktury, w drugim stycznym aspekcie percepcji, otaczamy przestrzeń, pozycjonując poszczególne grupy obiektów w przestrzeni. Można powiedzieć, że „ciało percypujące” mediuje obiekty z przestrzenią, scalając je w doświadczeniu ekspozycji.

Zabiegi polegające na podkreśleniu detali konstrukcji wnętrza to kolejna metoda zespolenia instalacji z przestrzenią. Ingerencja artystyczna polega tu na podkreśleniu punktów węzłowych wnętrza, wydobywaniu jego „tektoniki” lub nieodkrytych atrybutów. Badamy tu jednocześnie naszą percepcję i uwarunkowania specyficzne dla miejsca.

---

<sup>5</sup> R. Morris, *Uwagi o rzeźbie*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010, s. 22.

To metoda ukazująca relacje przedmiotu wobec przestrzeni architektonicznej. *Site-determined*, jak określa Robert Irwin swoje prace, odpowiadają na zadaną architekturę. Jego subtelne aranżacje w białej przestrzeni galerii uczyniają przypadkowe zmiany światła i dźwięku. Elementy instalacji „ryzykownie ułożone” tracą odrębność, ustanawiają za to nową relację między swoją domniemaną figurą a przestrzenią galerii. (il. 1.5)



il. 1.4 Richard Serra, „Dom z kart”, 1969 r.  
<https://brooklynrail.org/2007/7/art/richard-serra>



il. 1.5 Robert Irwin, „Bez tytułu”, Walker art centre, 1971 r.  
<http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>



il. 1.6 Monika Sosnowska „Korytarz”,  
 Australian Centre for Contemporary Art, 2013 r.  
[https://niepokoje.wordpress.com/2011/04/12/korytarz-mnie-dotyka/117\\_1727/](https://niepokoje.wordpress.com/2011/04/12/korytarz-mnie-dotyka/117_1727/)



il. 1.7 Olafur Eliasson, „Your black horizon”, 51 Weneckie Biennale  
 Źródło: <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100727/your-black-horizon>

Artystyczna ingerencja architektoniczna, nie zrywając dialogu formalnego z całością pomieszczenia, niejednokrotnie rozczłonkuje i fragmentaryzuje przestrzeń, dzieląc ją na obszary kompozycyjne. Bryła obiektu. „rozwijając” powierzchnie ścian lub kontynuując długość lamperii, ukrywa kształt i skalę galerii. Dzięki temu uzyskujemy efekt przestrzeni podyktowany np. „odmiennymi” prawami geometrii i funkcjonalizmu. Tę strategię stosuje m.in. Monika Sosnowska, która, polemizując z formami modernizmu, wskazuje na nieadekwatność instytucji sztuki wobec rzeczywistości (il. 1.6).

Przestrzeń luministycznie odmienioną odnajdujemy w instalacjach Olafura Eliassona. Na szczególną uwagę zasługuje pawilon „Your black horizon” z 51 Weneckiego Biennale (il.

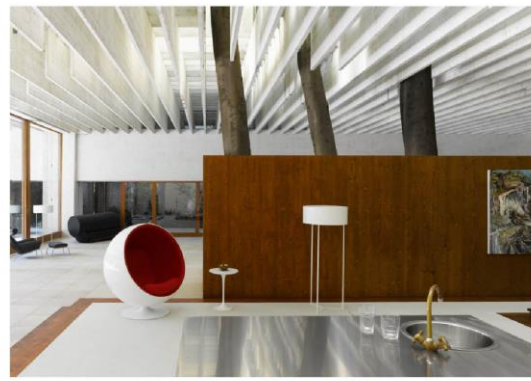


1.7). Aby odnaleźć pawilon ekspozycyjny, należało dopłynąć do wyspy. Poprzedzony był on ażurową galerią a następnie długim, wąskim, wyciemnionym korytarzem, który prowadził do głównej sali ekspozycyjnej, gdzie o określonej porze dnia mogliśmy doświadczyć linearnego efektu świetlnego. Artysta układa narrację ekspozycji poprzez proces recepcji kolejnych przestrzeni. Widz skupia energię „kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni, wytwarzając rytm czasoprzestrzenny”.<sup>6</sup> Podobną strategię stosuje Philippe Perrano na wystawie w berlińskiej Gropius Bau w 2018 r. Traktowane pojedynczo sale ekspozycji zdają się być niepełne, aktywizowane jedynie poprzez ruch rolet, bądź dźwięk fortepianu. Dopiero, kiedy przebywamy w atrium budynku, rozrzucone fragmenty narracji wybrzmiewają jako całość. To tam dochodzą nas echa dźwięków i kolorów, odseparowane modele zmieniające się w czasie zdają się dopełniać swych cykliów. Ekspozycja stara się łączyć dwa wymiary – przestrzeni zewnętrznej (wynikającej ze struktury miejsca i składającej się na nią elementów kompozycji), jak i wewnętrznej przestrzeni mentalnej, pobudzonej reminiscencją odwiedzonych sali. (il. 1.8)

Oba przykłady pokazują jak istotny dla integracji ekspozycji jest sposób, w jaki widz ją odkrywa, zmieniając fizyczne i zmysłowe doświadczenie przestrzeni.



il. 1.8 Philippe Parreno, jedna z instalacji i jej widok z perspektywy artium Gropius Bau. 2018 r.  
 źródło: <https://fineartmultiple.com/blog/philippe-parreno-fish-zinedine-zidane-gropius-bau/>



il. 1.9 Elmgreen & Dragset, „Kolekcjonerzy”  
 53 Weneckie Biennale  
 źródło: [https://www.perrotin.com/fr/artists/Elmgreen\\_et\\_Dragset/32/vue-de-lexposition-the-collectors-nordic-pavilion-curated-by-elmgreen-dragset-a-53rd-venice-biennale-venice-italy-2009/1000002234](https://www.perrotin.com/fr/artists/Elmgreen_et_Dragset/32/vue-de-lexposition-the-collectors-nordic-pavilion-curated-by-elmgreen-dragset-a-53rd-venice-biennale-venice-italy-2009/1000002234)

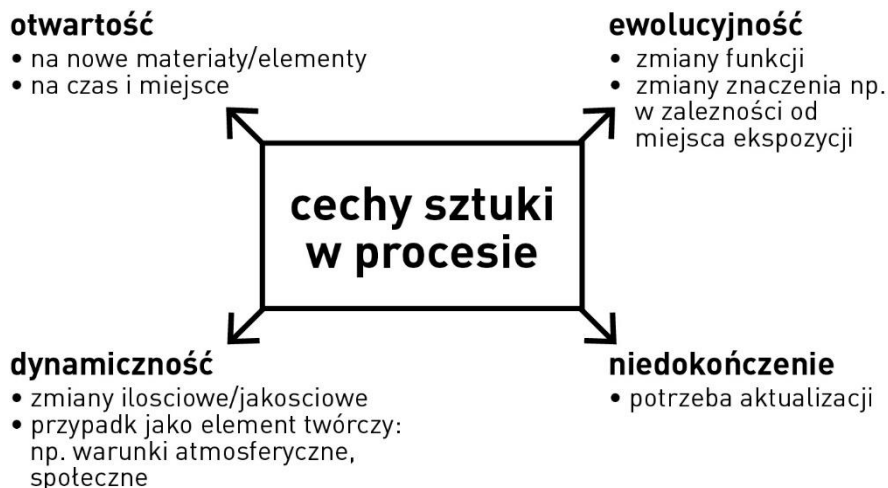
Artyści niejednokrotnie kontekstualizują przestrzeń wystawy. Polemizują z rzeczywistością, zespalają miejsce z jego historyczną referencją. Duet Michael Elmgreen i Ingar Dragset na 53 Weneckim Biennale aranżują norweski pawilon na wnętrzu domu kolekcjonera (il. 1.9). Na uwagę zasługuje to, w jaki sposób artyści wykorzystują aurę późno-modernistycznego pawilonu, integrując naturalnie wrośnięte drzewa z wbudowanymi panelami i meblem nawiązującym do skandynawskiego designu lat 70. Poprzez układ obrazów, mebli, bibelotów artyści uchylają drzwi do prywatnej przestrzeni homoseksualnego kolekcjonera. Pojawia się on w skojarzeniach i fantazji osób odwiedzających jego kolekcję, jak i fizycznie jako „martwy” manekin w przydomowym basenie.

<sup>6</sup> Napisała Katarzyna Kobro w 1937 r. na łamach „Głosu Plastyków”.

## Proces

W latach 60. ubiegłego wieku dochodzi do erozji modernistycznego ujęcia formy, czego wynikiem było zainteresowanie sytuacyjnym wymiarem dzieła, jego czasowością i ulotnością. Stanowiło to niemałe wyzwanie nie tylko dla krytyków, ale przede wszystkim dla instytucji i reprezentowanych przez nie strategii wystawienniczych. Przestrzeń ekspozycji przestaje przypominać salę muzealną a staje się rodzajem laboratorium, gdzie na tle ascetycznej przestrzeni procesualne dzieło miało zostać zbadane i poddane analizie. W kontekście popularnych w tym czasie postindustrialnych przestrzeni galeryjnych, stał, masy plastyczne, jaki i same technologie wytwarzania dzieła zostają poddane trybom procesualnym.<sup>7</sup>

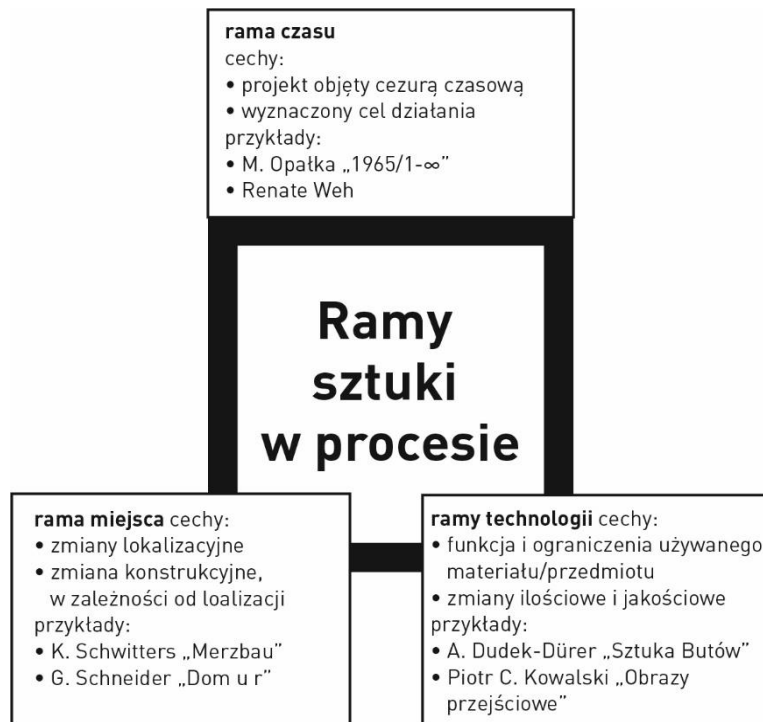
Łukasz Białkowski w tekście „Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego”, wyznaczając cechy sztuki w procesie, dostrzega: otwartość, dynamiczność, niedokończenie, ewolucyjność. Jako przykład autor, przytacza „Sztukę butów” Andrzeja Dudka-Dürera czy kolumnę „Merz” Kurta Schwittersa.<sup>8</sup> Pojawianie się Dudka-Dürera w przestrzeni społecznej wskazuje na proces o charakterze autorsko-autonomicznym. „O wyjątkowości sztuki w procesie decyduje raczej to, że otwartość nie ujawnia się w relacji odbiorca – dzieło sztuki, lecz w relacji twórca – dzieło sztuki. Innymi słowy, warunkiem zrealizowania potencjalnej otwartości sztuki w procesie jest nieustanne wytwarzanie dzieła”.<sup>9</sup> Tak właśnie czyni Dudek-Dürer, nieustannie rekonstruuje/naprawiając buty, podlegające formalnym zmianom w czasie.



<sup>7</sup> „Fabryka” Andego Warhola to miejsce spotkań i realizacji wielu materiałów wideo o pionierskim, strukturalnym charakterze. To tam po raz pierwszy, dochodzi do kreowania formy, niestabilnej, otwartej.

<sup>8</sup> MERZBAU Kurta Schwittersa to pierwsze znaczące dzieło instalacji w historii sztuki, początkowo umiejscowione w jednym pokoju pracowni rozprzestrzeniło się na całe mieszkanie artysty. Instalacja miała charakter asamblażu: gazet, dykt, mebli, kwiatów itp. Jej budowa obejmowała 1919-1936, była w procesie nieustannych przeobrażeń, wraz z migracją artysty powstawała kolejno w Hannoverze, Kijkduin, Lysaker, Hjertfya, Douglas i Elrwater.

<sup>9</sup> Ł. Białkowski, *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, Źródło online: [http://submission.pjaesthetics.uj.edu.pl/art/11/08\\_sztuka\\_w\\_procesie.pdf](http://submission.pjaesthetics.uj.edu.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf)

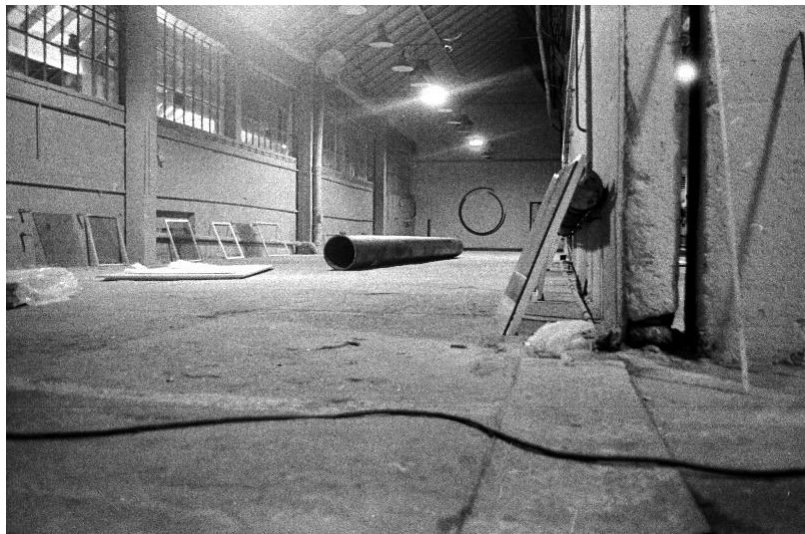


Nie należy oczywiście mylić „procesu twórczego” z „dziełem o charakterze procesualnym”. Ten pierwszy można podzielić na dwa etapy: moment inwencji, zrodzenia się idei, co często ma charakter przeżyciowy oraz czas realizacji dzieła, poszukiwanie właściwej formy, materii czy metody realizacyjnej. W trakcie drugiego etapu dochodzi często do zmian koncepcji i transformacji użytych materiałów np. na rzecz uwypuklenia innych aspektów formalnych/znaczeniowych. Zaś „sztuka procesualna” zwraca uwagę na sytuację, w której materialność obiektu wskazuje na tryb procesu, któremu podlega, a co najczęściej w przebiegu przeżyciowego wytwarzania dzieła, np. malarskiego, artysta stara się ukryć.

Odmienne rozumienie malarstwa, czyniąc z widza podmiot sprawczy, prezentuje postawa twórcza Piotra C. Kowalskiego. Na rozłożonych płótnach pozostawionych przez artystę w przestrzeni publicznej, przechodnie „malują” pejzaż miasta, przechodząc po nich odciskają ślad, nanosząc miejski kurz. „Obrazy przejściowe” i „Obrazy przejezdne” zapisują naturę, koncentrując się na rejestracji zachodzących w niej procesów.

Formy sztuki procesu zachodzą również między aktywnością fizyczną artysty a właściwościami materiału. Ten aspekt wykorzystuje Renate Weh, przysypująca piaskiem rozmaite przedmioty (np. manekina, maszynę do pisania). Przedmioty te nie tworzyły odrębnego znaczenia, natomiast były podporządkowane procesowi, w jaki materia piasku na nie oddziaływała. Każdy ruch, każda zmiana powierzchni, płaszczyzny, konturu, podyktowana była charakterem i kształtem przedmiotu gotowego. Końcowy rezultat, kompletnie przysypywany *ready-made*, zostaje pozostawiony sam sobie. Forma powstaje w ramach czasu oddziaływania, decyduje grawitacja piasku. Rosalind Krauss zauważa, że procesualny aspekt instalacji – jej wymiar czasowy, zgodny z ukierunkowaniem percepcji

widza – obejmuje również budowanie jej znaczenia.<sup>10</sup> Widzowi dane jest tworzenie asocjacji, w jaki sposób forma przedmiotu odkształca się w procesie, wpływając emocjonalnie, wyznacza kierunek myśli.



Il. 1.10 *Konstrukcja w procesie*, montaż wystawy, Łódź 1981 r.

źródło: [http://csw.torun.pl/sztuka/kolekcja-sztuki-csw/archiwum-fotograficzne-z-lat-1981-1982-14316/attachment/konstrukcja-w-procesie-1981\\_01/](http://csw.torun.pl/sztuka/kolekcja-sztuki-csw/archiwum-fotograficzne-z-lat-1981-1982-14316/attachment/konstrukcja-w-procesie-1981_01/)

Niezwykle istotnym działaniem wystawienniczym o charakterze procesualnym była inicjatywa Ryszarda Waśko *Konstrukcja w procesie* z 1981 r. Antycypowała ona niejako działania o charakterze relacyjnym/partycypacyjnym lat 90. Wystawa skupiająca czołowych europejskich artystów post-konstrukttywizmu i post-minimalizmu była prezentacją sztuki o niewyreżyserowanej wcześniej formie (sic!). Jej celem, jeśli można to tak ująć, było „zajmowanie przestrzeni”, instalowanie form. Kooperacja w trakcie realizacji projektów artystycznych była powodem zawiązania wspólnoty nie tylko między artystami, ale także środowiskami robotniczymi. Poparciu inicjatywie Waśki udzieliła m.in. NSZZ Solidarność „Ten «żelazny list» stał się motorem do uruchomienia pracy nad organizacją wystawy”<sup>11</sup> – jak twierdzi Aleksandra Jach.

Istotą *Konstrukcji w procesie* była produkcja wystawy, partycypacja w kolacjach i strajkach, otwarciu i towarzyszącemu jej programowi filmowemu. To jawne uczestnictwo i zaangażowanie społeczne w procesie organizacji wystawy, możemy postrzegać jako akt krytyki ówczesnej polityki państwa. Wystawa ukazywała również obiekt sztuki jako wynik procesu ekonomicznego – to, co wczoraj było darem fabryki, dziś predestynowało do rangi bycia dziełem, następnego dnia może stać się towarem na rynku.

<sup>10</sup> R. Krauss, *Passage in Modern Sculpture*, Cambridge: MIT Press 1977, s.262. Z lektury tekstu wynika, że znaczenie sztuki współczesne określamy, jako funkcję doświadczenia.

<sup>11</sup> A. Jach, A. Sasiuk-Gąsowska, *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota która nie nadeszła?* Łódź: Muzeum sztuki w Łodzi 2012, s. 60. Związek zawodowy ułatwił wynajęcie miejsca pofabrycznego, a także pomógł w realizacji niektórych z obiektów ekspozycyjnych. Była to współpraca w dużej mierze symboliczna ale i polityczna. Można mniemać Solidarność liczyła na rozgłos którą wystaw przyniesie związkowi zawodowemu.

Kim jest artysta w tym zagadkowym procesie? Czy jak Ryszard Waśko jest jedynie inicjatorem, wskazującym kierunek rozwoju projektu? Uwikłany ekonomicznie, pozbawiony sprawczości, artysta jest „semionautą” konstruującym ciągi znaków? – jak by go widział Nicholas Bourriaud. Zdaje się, że dzisiejszy artysta przeszedł już rozczarowanie prekarnym stanowiskiem „kreatywnym”, by świadomie korzystać z ograniczonej wolności. Potrafiąc w niewielkim stopniu zarządzać swoją karierą artystyczną, kooperuje w procesie nieustannego wytwarzania „wartości dodanej”.

### **Ciało bez organów**

Poszukując kondycji współczesnego artysty/jednostki, dokonam syntezy dwóch tekstów „Ciała bez organów”<sup>12</sup> autorstwa Gillesa Deleuze i Félix’a Guattari’ego, oraz eseju „Praca niematerialna”<sup>13</sup> Maurizio Lazzarato. Deleuze i Guattari, podobnie jak Lazzarato, interesuje koncepcja alternatywnej produkcji oraz sprzeciw wobec postindustrialnej podmiotowości produkcyjnej.

Lektura tekstów duetu Deleuze i Guattari’ego jest szczególnie cenna dla artystów, ponieważ wymyka się arbitralności pojęć i znaków. Autorzy namnażają pojęcia, m.in.: *klącze, przestrzeń gładką, przestrzeń żłobioną, korzeń wiązkowy, korzeń palowy, ciało bez organów, maszyna wojenna, biologiczna* itd. Pojęcia te mają charakter eksperymentalny, tak aby popchnąć eksperyment pisarski do przodu, jaki i powstrzymać czytelnika od jednoznacznej interpretacji. Wskazują oni, że sformułowania „znaczące” mogą być użyte na wiele różnych sposobów, przez co lektura nabiera charakteru performatywnego.

Autorzy dostrzegają, że żyjemy w czasach, gdzie niemal wszystko w naszym doświadczeniu kulturowym skłania do porzucania fantazji o transcendentalnym podmiocie, dlatego też zamiast podmiotu Deleuze i Guattari proponują inne narzędzia np. koncepcje układu, pozwalające im na opowiadanie o rzeczywistości bez kierowania się ku podmiotowi. Gdyż „stać się podmiotem” oznacza ostatecznie utratę wymiaru indywidualnego i przekształcenie się w przemysłowo zorganizowany proces produkcyjny, napisze w „Pracy niematerialnej” Lazzarato – wskazując na pracownika prekarnego, niepewnego swej przyszłości zawodowej. W świecie niestabilnych rynków finansowych pracownik biura, jednostka kreatywna, podporządkowana jest ekonomii aktywności, komunikując się, produkuje „stosunki społeczne”. Autorzy postrzegają podmiotowości jako interaktywny i otwarty proces relacji między jednostką a upodmiotowiającymi ją czynnikami (np. praca zawodowa, kultura, sport). W tych szerokich polach interakcji podmiot „materializuje się w ramach i poprzez proces komunikacji”<sup>14</sup> A więc podmiotowość to pewna „otwarta maszynowość”, jak zauważa Guattari, bez konieczności

---

<sup>12</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana 2015, s.181.

<sup>13</sup> M. Lazzarato, *Praca niematerialna*, esej zwarty w *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010.

<sup>14</sup> Tamże, s. 86.

obiektywizacji procesów w niej zachodzących, nie zakładając finalnego osobowego całokształtu. Tą dynamicznie kształtującą się ideę człowieka ucieleśnia *Ciało bez organów* (*CbO*).

*Ciało bez organów* nie jest metaforą czy operacją na pojęciu symbolicznym – jest codzienną praktyką opisywaną jako proces hodowli ciała. Jako praktykę Deleuze i Guattari wskazują męski masochizm; ból wygiętego i poniżonego ciała ma za zadanie otworzyć je na nowe potencjalności istnienia. Dla Lazzarato masochizmem będzie zmuszone do autowyzysku, spętane przez korporację „ciało i umysł”, człowieka traktującego swoją energię życiową jako inwestycję. *Ciało bez organów* to ciało bez idei i organizacji, zawieszony w oczekiwaniu na możliwość wytworzenia układu, struktury z innym *CbO* lub inną maszyną, by wytworzyć *maszynowość*<sup>15</sup>, czyli rodzaj połączenia z innym elementem ludzkim, biologicznym bądź mechanicznym. A więc *Ciało bez organów* reprezentuje również ważne i charakterystyczne dla współczesnego świata figury i konfiguracje podmiotowości, technologicznie, medycznie i genetycznie zmanipulowane. Rozbudowane *Ciało bez organów* posiada wiele odnóg, jest zorganizowane nieliniarnie, ma posiadać „zdolność do inicjowania i zarządzania produktywną kooperacją”<sup>16</sup>. Wydaje się, że ten wielomodalny podmiot ma siłę sprawczą, stając się nastawionym na zmiany w świecie jest formą obecnie najbardziej pożądaną.

### **Upodmiotowiony fotel**

Rozczłonkowane i uprzedmiotowione ciało pojawia się m. in. w twórczości Andrzeja Wróblewskiego czy Martina Kippenbergera. Fotel/krzesło jest zarówno „doświadczaniem” ciała, jak i formą, która „zna i pamięta” ciało. To również przedmiot najbliższy wymiarom proporcji i ciężaru ciała, ewokującym i nakreślającym sylwetkę ludzką. To tłumaczyłaby jego popularność i symboliczną nośność w XX w. sztuce.

Nie wyczerpując tematu, chciałbym przedstawić kilka dzieł sztuki istotnych dla rozpoznania idiomu fotela/krzesła w sztuce XX w., inspirujących i antycypujących moje wybory plastyczne. W swych wskazaniach skupiam się głównie na przedmiocie krzesła jako najbliższym formalnie i funkcjonalnie fotelowi biurowemu, a również z braku przykładów równie znaczących i nośnych ideowo, zawierających *stricte* fotel biurowy. Dzieła, które przytaczam (ważne jest, aby to podkreślić), z kilkoma wyjątkami są realizacjami pomyślanymi jako obiekty autonomiczne, w dużym stopniu niezależne wobec przestrzeni ekspozycyjnej.

---

<sup>15</sup> *Maszynowość* to kolejne pojęcie wprowadzone przez Deleuze i Guattariego. Wyznaczają oni *maszynowość biologiczną* zawartą wewnątrz kodu komórkowego która to sam się organizuje, z kolei *maszynowości mechanicznej* należy pomóc w organizacji gdyż jest przykładem hybrydy z elementem nie-ludzkim.

<sup>16</sup> M. Lazzarato, *Praca niematerialna*, esej zwarty w *Robotnicy opuszczają miejsca pracy*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010, s. 82.



il. 2.1 Andrzej Wróblewski, w cyklu „Ukrzesłowień” krzesła symbolizują trud ludzkiej egzystencji, niemoc realizacyjną w okresie powojennym.  
źródło: <https://zasoby.msl.org.pl/arts/view/327>



il. 2.2 Tadeusz Kantor, cykl „Krzeseł”, które autor rozumiał jako obiekt niechciany i pomijany. Monstrualne obiekty rewindykowały jego obecność w przestrzeni i świadomości odbiorcy. To pomnik przewrotny i absurdalny wychodzący naprzeciw społecznym oczekiwaniom.  
źródło: <http://kantorfoundation.pl/hucisko/>



il. 2.3 Joseph Beuys „Fat chair” łączy przedmiotowość krzesła z indywidualnym kodem artystycznym. Bryła łoju wprowadza element degradacji, topiąc się zmienia obiekt, stanowiąc istotę dzieła.  
źródło: <https://www.flickr.com/photos/hospi-table/4906845439>



il. 2.4 Joseph Kosuth „One and Three Chairs”, krzesło pełni funkcję medium do przekazania koncepcji sztuki traktowanej w kategoriach problemu filozoficznego. Przedmiot materialny jest tylko formą udostępnienia owej idei widzowi.  
źródło: <http://phasmaphilia.blogspot.com/2010/06/idea-one-and-three-chairs-joseph.html>



il. 2.5 Richard Artschwager, cykl „Krzeseł” abstrahował formę obiektu, jego dekonstrukcja lub zabudowanie miało za zadanie rozbić opozycji rzeczywistość-pozór. Formy Artschwagera są również polemiką z nieprzedstawiającymi formami amerykańskich minimalistów.  
źródło: [tps://www.culture24.org.uk/art/art10561](https://www.culture24.org.uk/art/art10561)



il. 2.6 Andrzej Matuszewski „Akcje Paralelne”, „prze-krwione” krzesło wyprowadzone jest z rzeczywistości potocznej w imię gry z przestrzenią, otoczeniem i czasem.  
źródło: <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/prezentacje/8460>



il. 2.7 Grzegorz Kowalski, „Krzesło”, wytwarzało ramę dla performansu, indywidualnej ekspresji 48 nagiach postaci.  
 źródło: <https://culture.pl/pl/dzielo/grzegorz-kowalski-krzeslo>



il. 2.8 Maria Lessing cykl „Autoportret jako fotel” transformuje i antropomorfizuje fotel. Odzworowuje świadomości ciała na powierzchni jego reprezentacji. Hybryda ciała i maszyny/fotela upolitycznia ciało kobiety wpisując ją w kontekst ówczesnych relacji międzyludzkich. źródło: fot. Mateusz Pęk



il. 2.9 Jarosław Kozłowski, krzesła z cyklu „Ostre przedmioty” podaje analizie tożsamość przedmiotu definiowaną poprzez ich funkcjonalność w stosunku do potrzeb człowieka.  
 źródło: fot. Mateusz Pęk



il. 2.10 Martin Kippenberger, instalacja „The Happy End of Kafka's Amerika” poprzez zestawienie różnych modeli krzeseł ukazuje relacje dominacji i uległości. Jego meble zawierając często defekt konstrukcyjny, podważają idee *ready-made* oraz zasadność puenty w sztuce. źródło: <http://garethlong.net/pinata/pinata.html>



il. 2.12 Thomas Hirschhorn zafoliowane fotele/sofy wyznaczają alternatywne miejsce spotkania, pole do dyskusji. Zgromadzone w dużych ilościach, wyzbyte marketingowej wartości dodanej, ukazują problem nadprodukcji współczesnej kultury materialnej.  
 źródło: <http://www.artnews.com/2018/02/13/thomas-hirschhorn-remai-modern-saskatoon-canada/>



il. 2.11 Sarah Lucas, cykl „Bunny” stanowi obraz skrajnej kobiecości w niewoli męskiego uprzedmiotowiającego oglądu. Tytuł sugeruje gwałt i męskie zwycięstwo w seksualnej wojnie.  
 źródło: <https://curiator.com/art/sarah-lucas/bunny>



## Przestrzeń i fotel biurowy

Chciałbym na chwilę powrócić do przestrzeni biurowej minimalistycznej i funkcjonalnej, gdyż to ona jest podstawową inspiracją konstruowanej przeze mnie formy przestrzennej.

Modułowy i mobilny charakter stanowiska pracy (ścianki działowe, fotel, stanowisko komputerowe) ułatwia zarządzania obiegiem dokumentów papierowych i elektronicznych, jak również służy komunikacji międzyludzkiej. Mimo tego, że biura odnoszą się fizycznie do zbiorowości, to przede wszystkim są miejscem jednostkowej pracy zadaniowej. Nie zmienia to jednak odczucia, że przestrzenie biurowe są zasadniczo bezkontekstowe i bezpodmiotowe a ich przestrzenna formuła daje zarówno możliwość wglądu do wewnątrz, jak i na zewnątrz, umożliwiając w ten sposób inwigilację.

Ruchome fotele „zamieszkujące” połączone biurowe są w dużym stopniu zależne wobec regulacji przestrzeni *open space*. Poruszają się w wyznaczonych „boxach”, których ilość w pomieszczeniu jest regulowana przepisami bezpieczeństwa. Szerokości sąsiadujących oparcie foteli to najmniej niż 0,8 m, jednak w zależności od trybu pracy i liczby pracowników ten wzorcowy układ bywa dekomponowany.

Fotele dedykowane przestrzeniom domowym cieszą się większą liczbą przywilejów przestrzennych jak i estetycznych. Często zdają się przypominać dzieła sztuki, dlatego należy zaakceptować w nich odrobinę niewygody. Jeszcze kilka dekad temu byłby to nonsens, ale w dzisiejszych bezkrytycznych czasach nadprodukcji, design przestaje być atrybutem dobrego wzornictwa. Zdarza się, że najbardziej oczywiste stany rzeczy są przesunięte, niepotrzebnie skrzywione – ta tendencja wzornictwa, zakładająca ekspresywne używanie materiału, jest szczególnie widoczna w fotelach dedykowanym graczom *on-line*. Trend estetyczny, zgodny z duchem sezonu, generuje raczej spektakularne zjawisko niż wygodny fotel. To przedmioty wykonane z tanich materiałów i często zawierające nieefektywne rozwiązania. Przez to, że fotel nie jest meblem trwałym fabrycznie i szybciej ulega zniszczeniu. Jego miękkość i konstrukcja mechaniczna trwale się odkształcają pod wpływem siedzącego ciała. Z biegiem czasu podłokietniki fotela luzują się a wspornik pleców odgina się i opada. Opisywane czynniki, wpływające na jego formę, poddałem refleksji i wykorzystałem w swojej pracy twórczej.



II.2.13 Stanowiska pracy w biurze *versus* indywidualne stanowisko komputerowe

źródło: <https://theendivechronicles.com/mlg-chairs.html>

## II PREZENTACJA CZĘŚCI ARTYSTYCZNEJ

### **Ready-made czy obiekt konceptualny?**

Z racji tego, że podmiotem konstruowanej przeze mnie narracji jest seryjnie produkowany, wystawiony w roli dzieła fotel biurowy, postrzegałem go początkowo jako *ready-made*. Dalsze spekulacje i manipulacje wobec jego formy udowodniły, że ma on nie tylko potencjał ikoniczny (np. symbolu statusu ekonomicznego), ale również indeksowy (zapisu zmian w czasie). Ekspozycja serii podobnych, ale noszących znamiona rzeźbiarskiego kształtowania obiektów, objawia swobodny stosunek do idei zapożyczenia/pobrania. Polemizując z ich fabrycznym pochodzeniem, wskazuję na indywidualne podejście do kształtowanej formy. Dziewięć lat pracy nad projektem „Życie jako problem” ukazuje obiekt-fotel jako konceptualny wytwór artystyczny – posiadający dwuwymiarową postać. Z jednej strony to obiekt materialny, zaaranżowany w pewien znaczący system, spełniający funkcję mniej lub bardziej złożonego punktu odniesienia, z drugiej obiekt semantyczny, odkrywany poprzez kontakt intelektualny związany z procesualną ideą projektu. Materialna transgresja, która dokonuje się na styku rozpoznawalnego obiektu i jego konceptualno-procesualnej obecności, jest kluczowa dla właściwego odczytania cyklu „Życie jako problem”.



Ewolucyjność foteli-obiektów ma również wymiar ekonomiczny. To odmowa uczynienia czegoś raz na zawsze usankcjonowanym – gotowym do utowarowienia. Fizyczna, często brutalna ingerencja w fotel pozbawia go wartości handlowej, jak i funkcji użytkowej. Moje odejście od *ready-made* jako dzieła skończonego jest podyktowane rezygnacją z tak silnie zakorzenionej w świecie sztuki puenty, decydującego gestu, super pomysłu.

Do transformacji form-foteli korzystam z materiałów lepkich i nietrwałych (silikon, wazelina), sypkich (sadza), podatnych na wgniecenia i mechaniczne uszkodzenia (pianka montażowa, gąbka). Ich programowy antyestetyzm i nietrwałość wychodzą niejako naprzeciw przedmiotowi fabrycznie gotowemu.

Polemizując z doktryną postępu (związaną z udoskonaleniem projektu, obniżeniem kosztów produkcji i zwiększeniem popytu) proponuję formę wychodzącą naprzeciw monopolowi utylitarnej formy. Ma ona dla mnie charakter meta-artystyczny, stając się wypowiedzią na temat dominującej kultury i ekonomii.

### Przestrzeń ekspozycji projektu „Życie jako problem”

Fotel-obiekt jest obserwacją przedmiotu poprzez jego położenie w przestrzeni i czasie, w formie pamięci jego obrazu, rejestracji i dokumentacji. Poniższe przykłady przedstawiają chronologicznie kolejne przestrzenie galeryjne i zewnętrzne, w których instalacja była prezentowana. Każda z ekspozycji ujawniała odmienne relacje przestrzenne, geometryczne, plastyczne, tworzące odmienne systemy odniesienia zawiązujące się między obiektami a miejscem prezentacji.



2009 r. „Backspace”, galeria NCK, Gdańsk

Grupa foteli, z którymi pracuję, pochodzi z biura projektowego, w którym byłem zatrudniony. W galerii NCK zrekonfigurowane obiekty zintegrowałem z przestrzenią za pomocą kabla i taśmy. To wprowadziło efekt naprężeń i zagęszczeń, łącząc obiekt z sufitem i posadzką, na której to wyznaczyłem pole 2/3,5m. Żółtawe światło halogenów wraz z niebieskawą poświatą lampy UV miały za zadanie dopełnić barwnie ich kształty, tworząc zarazem kolorystyczną kontynuację dla pozostałych obiektów/wideo mających swe źródło w wirtualnych reprezentacjach rzeczywistości.



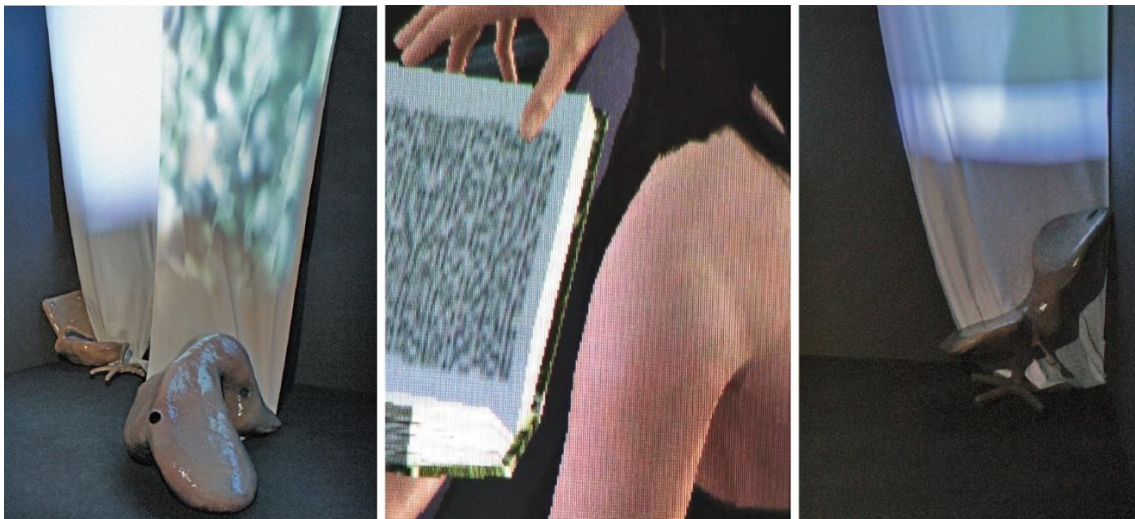
2009/2010 r. „Życie jako problem”, CSW „Łaźnia”, Gdańsk

Prezentacja instalacji w CSW Łaźnia miała za zadanie wykreowanie sytuacji kinowej, gdzie grupy foteli ustawione w rzędach, obserwowały zapis jednego dnia życia bohaterów gry/platformy wideo. Widzowie obserwujący całość mogli usiąść na schodkach prowadzących do sali lub na wykładzinie wyznaczającej pole/przestrzeń dla foteli. Prostokąt projekcji, prostokąt dywanu wyznaczały miejsce dla „siedzących” obiektów, stanowiąc geometryczną dominantę całego układu przestrzennego. Nie ma tu wyraźnego podziału na wewnętrzne i zewnętrzne obszary kompozycyjne umożliwiając swobodne wejście w obszar instalacji.



2009/2010 r. Aranżacje obiektów w przestrzeni biura i ogrodu.

Kolejną aranżacją foteli miała miejsce w przestrzeni ogrodowej. Ustawione w grupie wydają się obce w środowisku przyrody, tym silniej wchodzą w symbiozę/dialog między sobą. Rzecz się ma inaczej w aranżacji biurowej, gdzie poszczególne obiekty-fotele wchodzą w aktywny związek przestrzenny, odgrywając przypisane im role, a nawet wprost zwracając się ku patrzącemu.



2010 r. „Biennale Mediations 2010”, Muzeum Narodowe w Poznaniu

Co roku na rynku pojawiają się kolejne modele foteli, designersko ulepszone np. z wbudowanymi portami USB, dedykowane graczom (*game chair*). Przy okazji prezentacji instalacji w Muzeum Narodowym w Poznaniu w 2010 fotele uzbrojone w głośniki, wygłaszały monologi opisujące ich „fizykalno-emocjonalne” doświadczenia z gry/platformy internetowej.

Do modelowania foteli używałem elastycznych materiałów i pigmentów całość pokrywając silikonem. W ten sposób powstały formy ulegające prostym mechanicznym przekształceniom, o różnych krzywiznach i dynamice, nie tracąc jednak formalnego związku ze swym pierwowzorem.



2011 r. „Inkrustacja”, galeria Zona, Łódź

Kolejną wersją fotela była prezentowana w galerii Zona w 2011 r. Była to ostatnia wystawa w łódzkiej siedzibie galerii. Ekspozycja była próbą ponownego umiejscowienia, „inkrustowania” byłych wystaw i projektów dedykowanych przestrzeni galerii. Na powierzchni 48m<sup>2</sup> rolet, tworzących płaszczyznę przecinającą bryłę galerii, były rzutowane slajdy prezentujące minione wystawy. Kolejnym elementem był fotel obracający się wokół własnej osi, „niesiony” wiatrem z wentylatora, który podmuchem rozbijał płaszczyznę rolet. Istotnym detalem fotela była niebieska tasiemka niesiona podmuchem.



2012 r. „Nuda i śmiech”, Gdańska Galeria Miejska

2013 r. „Mixing Realities”, Muzeum Regionu Blekinge, Karlskrona

2014 r. „Ecce Fece”, Kolonia Artystów, Gdańsk

W 2012 r. w GGM w aneksie galerii, umieściłem czarny, porowaty fotel. Eksponowany w wyciemnionej sali, nasmarowany wazeliną, mantrycznie powtarzał sylaby i półsłówka. Ten zabieg został powtórzony na ekspozycji w Kolonii Artystów oraz w Muzeum Regionu Blekinge, gdzie z wydłużonej części „nogi” podczepionej do sufitu ściekał samar. Opadające miarowo krople scalały obiekt z podłogą i sufitem oraz zmuszały widza do obejścia instalacji.

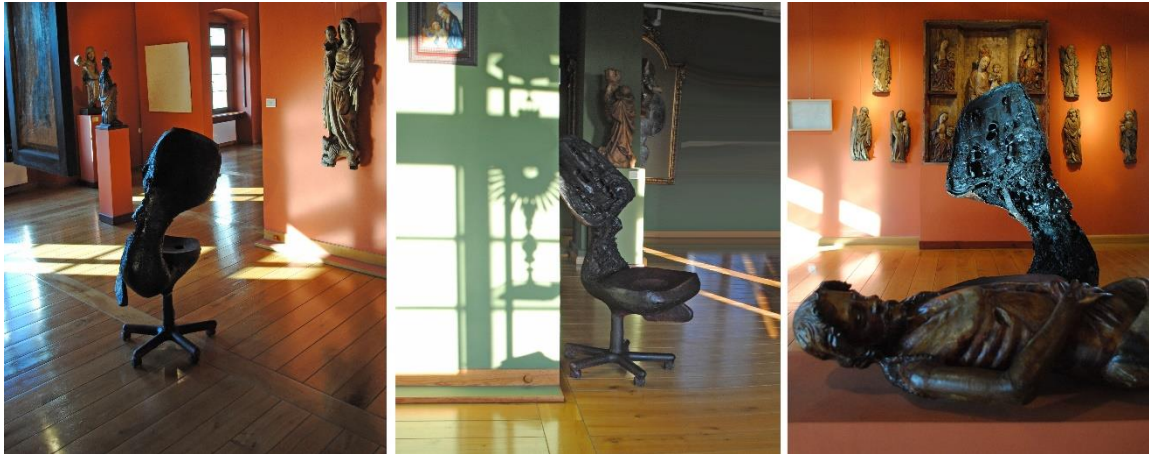


Spalenie foteli w 2015 r. miało na celu dewaluację wartości obiektu, przeniesienie jej w obszar symboliczny. Jak również umożliwiło zmianę kierunku plastycznej organizacji ich formy.



2016 r. „Trzeci człowiek”, Kolonia Artystów, Gdańsk  
2017 r. „Khôra”, Akademia Sztuk Pięknych, Wilno  
2018 r. „MuzeoMol”, Instytut Cybernetyki Sztuki, Gdańsk

Ekspozycja pt. „Trzeci człowiek” miała charakter „kliniczny”. Pomieszczenie wyłożone białymi kafkami silnie kontrastowało z osmolonymi „poparzonymi” fotelami. Punktowe oświetlenie silnie rysowało ich wybrakowane formy. We wnętrzu jednego z foteli został umieszczony zbiornik z bulgoczą czarną wodą, kolejny otrzymał dodatkowy zestaw odnóży. Ich powierzchnia nosiła dodatkowo ślady manualnego kształtowania, podkreślając dynamicznie konstruowaną strukturę.



2018 r. „6. Mediations Biennale”, Muzeum Archidiecezjalne, Poznań

Ekspozycja w Muzeum Archidiecezjalnym uczytelnia wartość performatywną obiektu kontestującego zastane barkowe rzeźby. Fotel również objawił swoją kruchość i nietrwałość wobec „zakonserwowanych” form muzealnych.

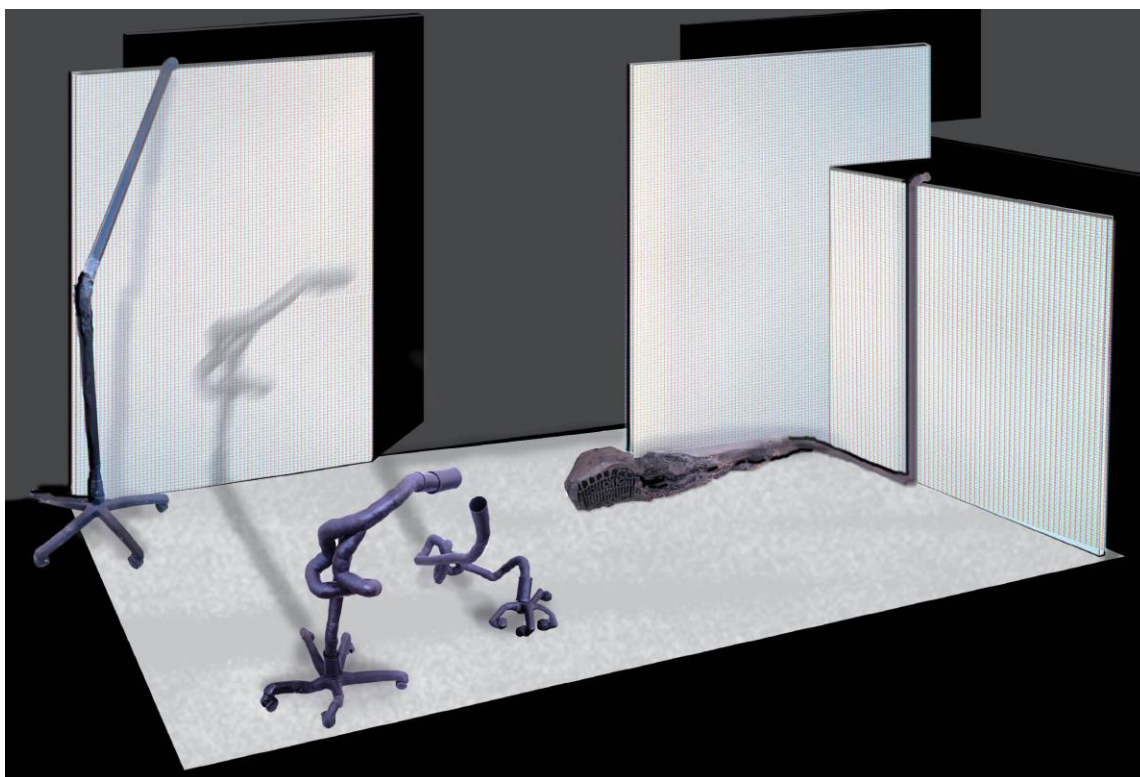
### Wizualizacja realizacji doktorskiej



2018 r. próbna aranżacja w pracowni

Zdjęcia z pracowni przedstawiają próby zintegrowania instalacji z przestrzenią. Wielkość i długość obiektów podyktowana jest jej wymiarami i surowym charakterem wnętrza. Mają one charakter linearny, rysunkowy, co sugeruje wymiarowanie, mapowanie przestrzeni. Tło przestrzeni działa tu jak podobrazie, unaoczniające i uczytelniające formę obiektu, stanowiąc jednocześnie ich ramę.

Powyższa próbna aranżacja umożliwiła mi również potraktowanie fotelu-obiektu jako struktury nośnej, podtrzymującej arkusze białego styropianu, wyznaczające przestrzeń ekspozycji.



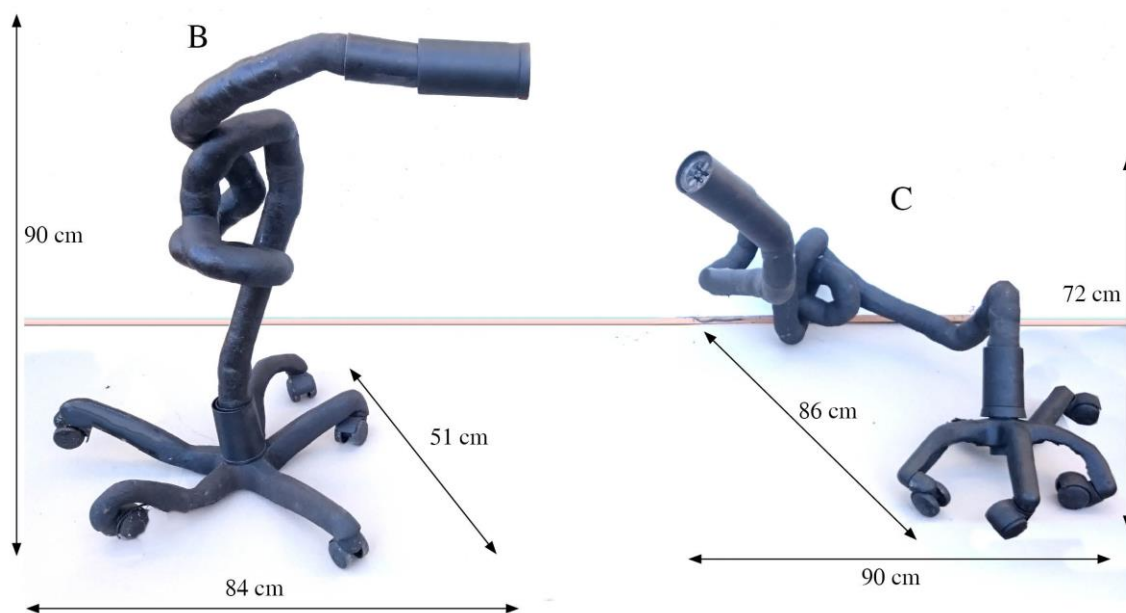
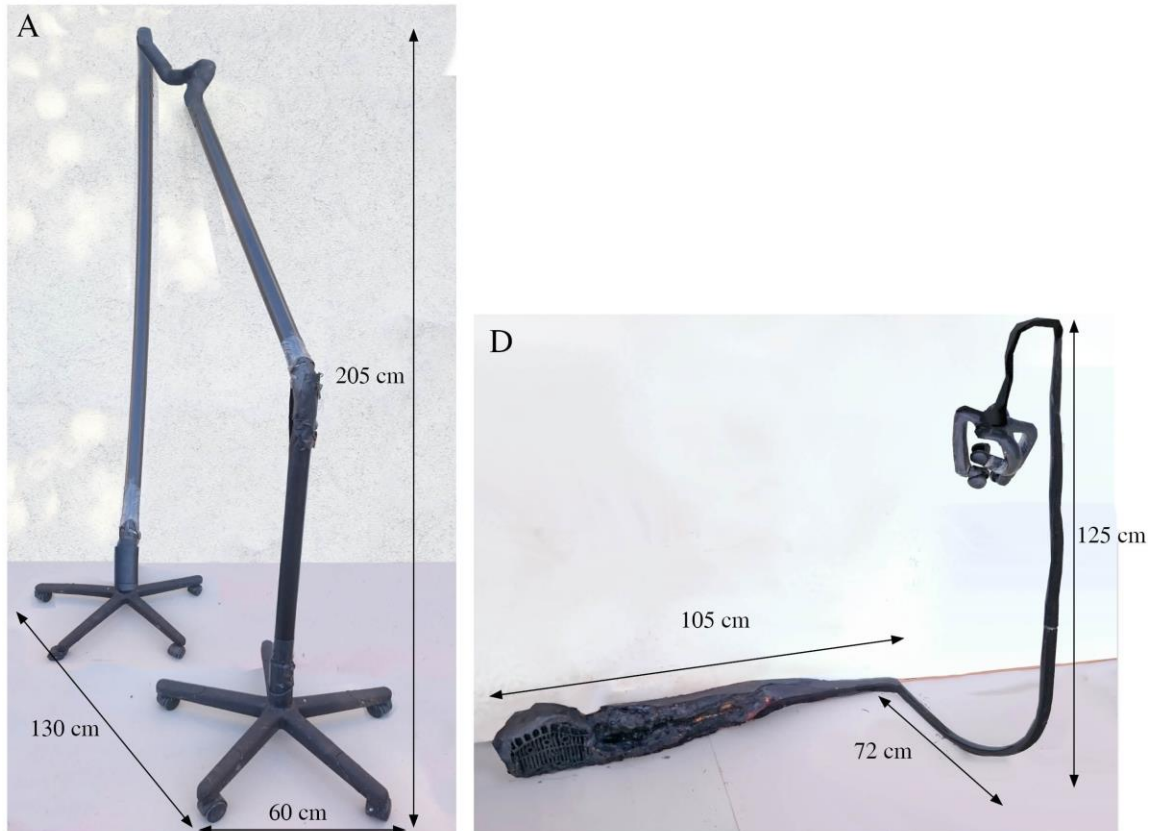
Wizualizacja prezentacji doktorskiej. Elementy składowe: 3 arkusze styropianu o formacie 120 cm x 200 cm x 3 cm na które jest rzutowana projekcja wideo, szara wykładzina targowa, fotele-obiekty kolejno od lewej A, B, C, D.



Projekcja wideo składa się z zbliżonego obrazu światła monitora, które będzie powoli zmieniało widmo.



Fotel, jako element funkcjonalnego designu, staje się rzeźbą, gdy jej elementy mają uzasadnienia w naturze np. poprzez odniesienia do figury ludzkiej. Stają się zaś strukturą, gdy ich tej cechy pozbywamy, co czynię w ostatnich linearnych kompozycjach. Linearność umożliwia również zastosowanie ich formy do konstrukcji przestrzennej.



Fotele-objekty wykonane są na bazie biurowych siedzisk. Podstawą ich konstrukcji jest wychodzący z nogi amortyzator/trzpień. Jest on wydłużony i kształtowany plastycznie przy pomocy rur i kształtek PCV, oraz powleczony farbą akrylową. Dodatkowo wewnątrz końcówek elementów B i C znajdują się wolnoobrotowe silikonowe łożyska.

Planowane wykorzystywanie przeze mnie w instalacji ścianek/arkuszy i „surowo” ułożonej wykładziny, które w wypadku większości przestrzeni biurowych są niewidoczne lub wkomponowane w całość pomieszczenia, ma na celu ukazanie metody konstrukcji i produkcji przestrzeni. W ten sposób „obudowana” instalacja, biorąc niejako w nawias kontekst miejsca ekspozycji, uniezależni się od niej jak i silniej objawi swoją tymczasowość. Dysfunkcyjność i niekompletność poszczególnych grup kompozycyjnych ma w moim założeniu wywołać wrażenie zatrzymania trybu pracy/produkcji.

## PODSUMOWANIE

„Tym, czym dysponuje teraz sztuka jest zmienny materiał, który nie musi osiągać stadium ukończenia, zarówno w odniesieniu do czasu, jak i przestrzeni. Koncepcja pracy, jako nieodwracalnego procesu zakończonego powstaniem statycznego, nie-ikonicznego przedmiotu, przestaje mieć zastosowanie.”<sup>17</sup> zauważa Robert Morris w 1969 roku. Późniejszy rozpad idei obiektu sztuki, dokonywany w ramach praktyki kontrkulturowej, potwierdziły jego słowa, które też mogą być mottem mojej pracy.

Wyprodukowany dziś dzień p r z e d m i o t, kryje w sobie (o czym nie należy zapominać) zapis rozwoju przemysłu, techniki, konkretnego projektu, którego geneza sięga niejednokrotnie początków naszej cywilizacji. Udoskonalenie niejednego z nich straciło już praktyczne uzasadnienie, a namnażanie przedmiotów z tworzyw nie ekologicznych budzi dwuznaczne emocje. Nie zmienia to faktu, że globalny proces ciągłej akumulacji przedmiotów postępuje. Nadmiar ludzi i materiałów, wzajemnej wymiany pracy dokonywanej na wielu płaszczyznach, powoduje coraz to bardziej złożone interakcje pomiędzy człowiekiem a przedmiotem – artystą a obiektem sztuki. Materialność przedmiotów kształtująca się pod wpływem zewnętrznych, niezależnych od intencji człowieka czynników (politycznych, ekonomicznych), staje się coraz bardziej intrygująca, ważna i wymagająca głębszego rozpoznania. Tak rozumiany meta-przedmiot staje się istotnym wątkiem współczesnej narracji artystycznej, gdyż zawiera całą chmurę znaczeń i obrazów związanych z okresem swego powstawania i transformacji, przestaje być w pełni milczący.

Sztuka procesualna wydobywa te ukryte aspekty, metaforycznie odzwierciedla globalny ruch, przepływ, chwilowe stany skupienia i dalsze cyrkulacje. W ten sposób dzieło ukazuje również swoje strukturalne umocowania – stylistyczne, społeczne i ekonomiczne. Przestrzeń i czas ekspozycji dzieła, zakotwiczą instalację, redukując do konieczności, maksymalnej obecności. Choć skupiamy się na grupie prezentowanych obiektów sztuki to przestrzeń i czas w kontakcie z dziełem procesualnym są wymiennymi doświadczeniami.

---

<sup>17</sup> R. Morris, *Uwagi o rzeźbie*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010, s. 44.

Ciąg dokumentacji pracy nie buduje jej wspólnego znaczenia. Konkluzja jest taka, że nie należy mylić ich zapisu z samymi rzeczami, instalacja o charakterze niezdeterminowanym miejscem i czasem, może mieć dowolną ilość „zapisów” – sama praca materialna nie powinna być utożsamiana się z żadnym z nich.

Przedmiot tego procesu w tym wypadku fotel biurowy, jak płótno czy taśma filmowa – to medium – umożliwia zapis swej formy. Manipulacja nim w zależności od warunków przestrzennych owocuje dziełem, które staje się splotem wielu możliwości istnienia. Dzięki temu uzyskuje pewien zakres artystycznej autonomii, inspirując dalszy rozwój swej formy.

## BIBLIOGRAFIA (WYBÓR):

Białkowski Ł., *Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego*, źródło online:  
[http://submission.pjaesthetics.uj.edu.pl/art/11/08\\_sztuka\\_w\\_procesie.pdf](http://submission.pjaesthetics.uj.edu.pl/art/11/08_sztuka_w_procesie.pdf)

Bishop C., *Sztuczne piekła i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2015.

Bourriaud N., *Estetyka relacyjna*, przeł. Ł. Białkowski, Kraków: MOCAK 2012

Deleuze G., Guattari F., *Tysiąc plateau*, red. J. Bednarek, Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana 2016.

Guzek Ł., *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*, Warszawa: Wydawnictwo Neriton 2007.

Jach A., Sasiuk-Gąsowska A., *Konstrukcja w procesie 1981 – wspólnota która nie nadeszła?*, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2012.

Kowalski G., Kosela Ł., Kokoszka A., *Warianty, pracownia Kowalskiego 2006/2007*, Warszawa, Zachęta 2007.

Krauss R. E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk: Słowo/obraz terytoria 2011.

Krauss R. E., *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge: Mit Press 1977.

Lazzarato M., *Praca niematerialna*, przeł. Ł. Biskupski, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010.

Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa: Aletheia 2001.

Morris R., *Uwagi o rzeźbie*, przeł. P. Polit, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi 2010.

## **Streszczenie rozprawy doktorskiej pt. „Instalacja procesualna wobec metod jej sytuowania przestrzennego na podstawie cyklu *Życie jako problem* 2009-2018”**

Dysertacja opisuje instalację o charakterze procesualnym w zmiennych warunkach ekspozycyjnych. Instalacja pt. „Życie jako problem” w ciągu dziewięciu lat transformacji była prezentowana w czternastu różnych miejscach. Wpływały one na sensy jej odczytania, ale również wyznaczały dalszy kierunek jej zmian formalnych.

W pierwszej części pracy skupiam się na opisie podstawowych zagadnień związanych z tematem dysertacji. Posługując się terminem brikolażu używanego przez Łukasza Guzka nakreślam ramy hasła instalacja. Następnie opisuję metody organizacji (rozstrzygnięcia) przestrzeni ekspozycji oraz metody jej percepcji. Posługuję się w tym celu ideami oraz pracami m.in. takich artystów jak Katarzyna Kobro, Robert Morris, Richard Serra, Thomas Hirschhorn.

W kolejnym eseju opisuję metody powiązania przestrzeni z elementami ekspozycji wyróżniając takie jej typy jak: 1. Dialog struktury obiektu z naturą wnętrza (Carl Andre). 2. Zabieg instalacyjny polegający na podkreśleniu detali konstrukcji wnętrza (Robert Irwin). 3. Ingerencja polegająca na architektonicznej przebudowie przestrzeni (Monika Sosnowska). 4. Integracja ekspozycji poprzez proces recepcji przestrzeni (Olaf Eliasson, Philippe Perrano) 5. Kontekstualizacja, zespalanie miejsca z jego historyczną referencją (Michael Elmgreen i Ingar Dragset).

Podstawą do opisu zagadnień sztuki procesualnej jest tekst Łukasza Białkowskiego „Sztuka w procesie jako typ dzieła otwartego”. Jej cechy opiszę na przykładzie prac Andrzeja Dudka-Dürera, Piotra C. Kowalskiego, Renate Weh oraz inicjatywy Ryszarda Waśko *Konstrukcja w procesie* z 1981 r.

Esej opisujący model podmiotowości istotny dla mojej koncepcji estetycznej jest inspirowany tekstami Maurizio Lazzarato, „Praca niematerialna”, oraz koncepcją „Ciała bez organów” duetu Deleuze / Guattari.

Następnie powrócę do przedmiotu fotela/krzesła i tego, w jaki sposób był on reprezentowany w historii sztuki, oraz do wątku przestrzeni biurowej, gdyż to ona jest podstawową inspiracją konstruowanej przeze mnie formy przestrzennej.

W drugiej części pracy opisuję chronologicznie wystawy instalacji „Życie jako problem”. Przedstawiam metody jej realizacji oraz aranżacji wskazujące na finalne decyzje i rozstrzygnięcia zawarte w formalnej części pracy doktorskiej.

Analiza cyklu „Życie jako problem” ukazuje fotel jako obiektu o charakterze konceptualnym. Wskazuje również na potrzebę rozróżnienia materialnego obiektu ekspozycji od jego dokumentacji ujawniającej tryb procesualny całości pracy. Ciąg dokumentacji pracy nie buduje jej wspólnego znaczenia a jedynie wskazuje na jego ewolucyjność, inspirując dalszy rozwój formy.

## **Summary of the PhD thesis "Process installation in relation to the methods of its spatial location based on the cycle Life as a Problem 2009-2018".**

Dissertation describes a processual installation in variable display conditions. Installation "Life as a problem" during 9 years of transformation was presented in 14 different places. They influenced the meanings of its reading, but also determined the further direction of its formal changes.

In the first part of this work I focus on the description of the basic issues related to the topic of the dissertation. Using the term of the procedure used by Łukasz Guzek, I sketch the framework of the installation thesis. Next, I describe the methods of organization of the exhibition space and methods of its perception. For this purpose I use ideas and works, among others artists such as Katarzyna Kobro, Robert Morris, Richard Serra, and Thomas Hirschhorn.

In the next essay, I describe the methods of connecting space with elements of the exhibition, distinguishing such its types as: 1. Dialogue of the interior structure with the structure of the object (Carl Andre). 2. Treatment consisting in highlighting details of the interior design (Robert Irwin). 3. Architectural interventions involving the construction of space (Monika Sosnowska). 4. Integration of exhibitions through the process of reception of space (Olaf Eliasson, Philippe Perrano) 5. Contextualisation, fusion of the site with its historical reference (Michael Elmgreen and Ingar Dragset).

The basis for the description of the issues of processual art is the text by Łukasz Białkowski "Art in the process as a type of open work". I will describe its traits on the example of Andrzej Dudek-Dürer, Piotr C. Kowalski, Renate Weh and the initiative of Ryszard Waśko Construction in the 1981 process.

The essay describing the model of subjectivity relevant to my aesthetic concept is inspired by the texts of Maurizio Lazzarato, "Intangible Work" and the concept of "Body without organs" by Deleuze / Guattari. Then I will return to the subject of the chair and how it was represented in the history of art, and to the thread of office space, because it is the basic inspiration of the spatial form I have constructed.

In the second part of the work, I chronologically describe the exhibitions of the installation "Life as a problem". I present the methods of its implementation and arrangements indicating the final decisions and decisions included in the formal part of the doctoral thesis.

The analysis of the cycle "Life as a problem" shows the chair as a conceptual object. They also indicate the need to distinguish the material object of exposure from its documentation revealing the processual mode of the whole work. The sequence of work documentation does not build its common meaning but only indicates its evolutionary nature, inspiring further development of the form.