

TRANSFORMIZM

Piotr Wyrzykowski

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

ROZPRAWA DOKTORSKA

TRANSFORMIZM

POTENCJALNA SIŁA SZTUKI

Piotr Wyrzykowski

Promotor: prof. **Robert Florczak**

Promotor naukowy: prof. ASP dr hab. **Małgorzata Jankowska**

Gdańsk, 2022 - 2023

SPIS TREŚCI

Wstęp	3
Zmiana	4
Definicja transformizmu	13
Afirmatywna etyka nomadyczna	15
Strategie artystyczne nawiązywania relacji	21
Wybrane projekty i strategie	23
Równoległe z rzeczywistością	23
„Jesteśmy u siebie albo nas tu nie ma”	23
„Copyright”	25
„NATO Now. Safe Poland or No Poland at all”	26
„Zaprzysiężenie Prezydenta - 23 XII 1995 godzina 19.00”	27
Kreowanie rzeczywistości — dzieło niewidoczne	30
„120 H megatechno obecności”	31
Fake	37
„Kampania Prezydencka Wiktorii Cukt”	38
Wejście w rolę	41
„Dzień Sztuki”	42
Archeologia przyszłości	46
„Jak wychować władcę? Odnalezione fragmenty podręcznika”	47
Narzędzie — dzieło funkcjonalne	48
„Czyn dla miasta Bytów”	48
Atak medialny — widz masowy technoparty	53
„Technopera”	54
Projekcje w przestrzeni publicznej	56
„Dam wam wszystkim wolność”	56
Instytucja jako sztuka	57
C.U.K.T. Centralny Urząd Kultury Technicznej. 1995 - 2000	58
Cyfrowe utopie	60
„Tymczasowy Naród”	60
Koncepcja projektu „Transformizm - KHODA”	61
„Transformizm — KHODA”	63
Idea	64
Rozwinięcie	66
„Transformizm — KHODA” wizualizacje instalacji wideo	75
Zakończenie	79
Bibliografia	82
Spis ilustracji	83

WSTĘP

Sztuka jako narzędzie transformacji świadomości stanowi fundament mojej trzydziestoletniej praktyki artystycznej. Z tej perspektywy, moja teza brzmi: sztuka przekracza rolę jedynie estetyczną, prowokując potencjalne przemiany społeczne i polityczne. Zdecydowanie opowiadam się za tym, że wpływ artysty nie powinien być ograniczony do galerii. Z tego powodu, od początku kariery realizuję interdyscyplinarne projekty w różnorodnych przestrzeniach, z zamiarem wywoływania znaczących zmian i tworzenia prowokujących dzieł artystycznych. Debiutuje jako artysta performance (Ziemia Mindel-Würm, Galeria Wyspa, 1990), tworzę prace wideo, prace komputerowe, strony internetowe, instalacje, akcje i projekcje w przestrzeni publicznej czy też aplikacje mobilne. Łączę wymienione gatunki w nowe, transgatunkowe formy, dokonując fuzji i spięcia, co generuje nowe znaczenia i perspektywy. Decyzja o podjęciu tematu transformacji wynika z obserwacji, że jeśli istnieje coś stałego w moim życiu i karierze, to właśnie zmiana. Pozwolę sobie na krótką osobistą dygresję, która wyjaśni, skąd bierze się moje zainteresowanie tematem zmian i ich wpływu na rzeczywistość. Przypadło mi z niewiadomych przyczyn szczęście (choć to pojęcie względne — może to pech? Chociaż znajomi żartują, że gdzie nie pojadę, wybucha protest) przeżyć osobiście trzy rewolucje i poznać ich skutki. W Polsce, w Gdańsku, w latach 80-tych, chowałem się po bramach i kościołach przed ZOMO, uciekając spod bramy stoczni. Żyjąc w Ukrainie, w Kijowie, w 2004 roku, kiedy to miasto tętniło optymizmem, a ulice wypełnione były muzyką odtwarzaną z samochodów — to była pomarańczowa rewolucja, która bardziej przypominała mi Love Parade z początku lat 90-tych w Berlinie (gdzie mieszkałem w skłotach we wschodniej części miasta) niż społeczny protest. I wreszcie, w 2013 roku, rewolucja godności na Majdanie w Kijowie — krwawa, brutalna, niebezpieczna. Nigdy nie zapomnę, jak moi ukraińscy przyjaciele podarowali mi łom dla obrony przed tzw. tituszkami. Z tym kawałkiem metalu schowanym pod kurtką stałem na Majdanie w nocy, otoczony setkami tysięcy ludzi trzymających w górę świecące telefony (zamiast świec) podczas pogrzebu aktywistów. Te doświadczenia utrwaliły moje przekonanie, że nic nie jest trwałe, że

społeczeństwo ma potencjał do wpływania na swoją przyszłość i wybierania lepszych dróg, ale niestety może też zaprzepaścić swoje szanse.

Rozważając powyższe przemyślenia na potrzeby badań, posłużę się pojęciem "transformizmu". To koncepcja, która odnosi się do potencjalnej siły sztuki i jej zdolności do przekształcania świadomości indywidualnych widzów oraz całego społeczeństwa. Badania będę opierał na podstawowej dla mnie teorii **afirmatywnej etyki nomadycznej** Rosi Braidotti¹ wynikającej z niej teorii: **humanistyki afirmatywnej** Ewy Domańskiej² oraz myśli i wniosków prezentowanych przez Łucję Iwanczewską.³

Badając potencjalną siłę sztuki i jej zdolność do prowokowania zmian będę opierał się na przykładach własnych prac podzielonych wg. stosowanych strategii nawiązywania relacji.

ZMIANA

Transformizm jest koncepcją, która odnosi się do zmiany i prowokowania zmian poprzez sztukę. Należałoby zatem na wstępie zdefiniować pojęcie zmiany. I spróbować wyjaśnić, czym jest zmiana.

Zmiana, w kontekście akademickim, jest zazwyczaj definiowana jako: „*proces polegający na przejściu kogoś lub czegoś w kogoś, lub coś o odmiennych właściwościach*”.⁴ Wywołanie zmiany w klasycznym pojęciu wymaga nawiązania kontaktu pomiędzy obiektem a autorem przemian poprzez przyłożenie określonego „wektora sił”, prowadzące do modyfikacji stanu obiektu np. wprowadzenia go w ruch. Zjawisko to w świecie fizyki klasycznej jest zdefiniowane w drugiej zasadzie dynamiki Newtona: „*Jeżeli na ciało działa stała niezrównoważona siła to ciało porusza się z przyspieszeniem. Przyspieszenie jest wprost proporcjonalne do*

¹ Rosi Braidotti, „Etyka stawania się niewykrywalnym”, tłum. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012.

² Ewa Domańska, *Humanistyka afirmatywna — płęć i władza po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 4, e-book.

³ Łucja Iwanczewska, *Potencjalność transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90*. Warszawa: IBL 2022, e-book.

⁴ Zmiana, zob. <https://wsjp.pl/haslo/podglad/7699/zmiana/5106027/proces-przejsciowy> 1.10.23.

działającej siły i odwrotnie proporcjonalne do masy ciała".⁵ Matematycznie wyraża się to jako:

$$\mathbf{F}=\mathbf{m}\times\mathbf{a}$$

Gdzie: **F** to siła, **m** to masa, **a** to przyspieszenie.

W tym kontekście interesująca nas zmiana wynikająca z oddziaływania określonej siły, którą artysta przykłada na obiekt. W fizyce kwantowej rzeczywistość jest bardziej złożona. Tu, tradycyjne pojęcie obiektu i jego interakcji zostaje zakwestionowane. W świecie cząstek subatomowych obiekt może istnieć w wielu stanach jednocześnie, a jego dokładny stan jest określony dopiero po jego obserwacji, jak to opisał Stephen Hawking: „*W fizyce kwantowej, cząstki nie mają dobrze określonych stanów, zanim nie zostaną zmierzone. Wszystkie możliwości istnieją jednocześnie...*”.⁶

W kontekście transformizmu, pojęcie informacji staje się kluczowe. W świecie kwantowym zmiana stanu cząstki może nastąpić bez bezpośredniego kontaktu, poprzez wymianę wirtualnych cząstek, takich jak fotony, które można interpretować jako kwanty informacji. W „społeczeństwie sieci” podobnie jak w fizyce kwantowej informacja jest kluczową jednostką oddziaływań. „W teorii kwantowej, informacja o stanie cząstki, takiej jak elektron, może być przenoszona na inną cząstkę przez foton, który działa jako kwant informacji”.⁷ Przenosząc teorię informacji Antona Zeilingera do sfery społeczno-politycznej i koncepcji Manuela Castellsa „społeczeństwa sieci”, zaryzykuje twierdzenie, że charakteryzują się one podobnymi zjawiskami komunikacji i wymiany informacji. W społeczeństwie sieci, jednostki i grupy są powiązane sieciami informacyjnymi, które umożliwiają wymianę, przetwarzanie i dystrybucję informacji w czasie rzeczywistym. Podobnie jak w świecie kwantowym, gdzie informacja o stanie cząstki jest przenoszona na inną cząstkę bez fizycznego kontaktu, w społeczeństwie sieci informacje przepływają między jednostkami i grupami w złożonych sieciach, niezależnie od przestrzeni

⁵ II zasada dynamik, zob. <https://eszkola.pl/fizyka/ii-zasada-dynamiki-3658.html>, 31.10.23.

⁶ Stephen Hawking, *Krótką historia czasu*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa 1990, e-book.

⁷ Anton Zeilinger, *Dance of the Photons: From Einstein to Quantum Teleportation*. New York: Farrar, Straus and Giroux 2010, e-book.

fizycznej. Oznacza to, że w społeczeństwie sieci, podobnie jak w świecie kwantowym, relacje i interakcje są zdefiniowane przez sieci informacyjne, a nie przez fizyczną bliskość czy bezpośredni kontakt. To pojęcie sieciowej komunikacji i wymiany informacji w społeczeństwie sieci Castellsa jest więc w pewnym sensie analogiczne do zjawisk kwantowych opisanych przez Zeilingera. W kontekście sztuki i transformizmu oznacza to, że dzieła artystyczne mogą prowokować zmiany niekoniecznie poprzez bezpośrednie doświadczenie, ale również poprzez sieciowy rezonans informacyjny. Transformizm w tym kontekście może być rozumiany jako „kwant informacji”. Tak jak w fizyce kwantowej, gdzie obserwacja wpływa na obserwowane zjawisko, w społeczeństwie sieci interakcje są wielostronne. Dzieła sztuki w transformizmie nie są jedynie pasywnymi obiektami do obserwacji, ale aktywnymi uczestnikami dialogu z odbiorcą. Analogia do społeczeństwa sieci podkreśla, że w transformizmie artystyczne interwencje nie wpływają izolacyjnie, ale tworzą fale rezonansowe w sieci społecznej, prowadząc do bardziej rozległych zmian. Zmiana może być równocześnie pozytywna i negatywna, a jej ocena zależy często od kontekstu i punktu widzenia. Cały proces ma wpływ na zachowania, relacje, i funkcjonowanie jednostek, jak i określonych grup społecznych np. uczniów poprzez wprowadzenie lub wycofanie z programu nauczania lekcji religii czy też plastyki. Należy również zaznaczyć, że zmiana może być krótkotrwała lub długotrwała, a także może mieć charakter stopniowy lub radykalny. Zaobserwowanie następującej zmiany może wymagać użycia specjalistycznych narzędzi i metod oraz fakt jej obserwacji wpływa na stan zmiany.

W kontekście sztuki zmiana wprowadzana poprzez dzieło odnosi się do możliwości użycia twórczości artystycznej jako narzędzia do budowy dialogu ze społeczeństwem (bez dialogu nie można wywołać zmiany) i wpływania na realia społeczne oraz polityczne. Zgodnie z doświadczeniami zdobytymi podczas realizacji projektów grupy C.U.K.T., (na które będę się powoływał jako współzałożyciel i dyrektor artystyczny urzędu, a w szczególności projektu pt.: *"Kampania Prezydencka Wiktorii Cukt"*, 1999-2000) artysta może (starać się) przekształcać rzeczywistość, projektując i wyobrażając sobie inny lepszy świat. Poprzez aktywne uczestnictwo odbiorców (współtwórców) w projekcie przedstawiać realność jako bardziej zrozumiałą i widoczną sceną, na której prowadzimy swoje eksperymenty, prowokując zmiany. Artyści, podejmując to wyzwanie, rezygnują z tradycyjnych form

artystycznej wypowiedzi i opowiadają się za bezpośrednim kontaktem ze społeczeństwem na rzecz sztuki partycypacyjnej, interdyscyplinarnej, performance, interaktywnej, umiejscowionej w przestrzeni publicznej. Sprowadzając dzieło do pakietu informacji i doświadczeń, które mają na celu wywołania rezonansu w postaci informacyjnej kuli transformacyjnej.

Pojęcie informacji jako naczelnej warstwy dzieła sztuki jest kluczowe w kontekście wprowadzenia zmian. Demokratyzacja dostępu do informacji oraz rozwój technologii przekształcają sztukę w narzędzie przeciwstawiania się hegemonii kulturowej, politycznej i społecznej niesprawiedliwości. Jak zauważył wspomniany już wyżej Manuel Castells: *"Ważniejszym i bardziej stabilnym źródłem władzy jest jednak konstruowanie znaczeń w ludzkich umysłach. Sposób myślenia ludzi decyduje o losie instytucji, norm i wartości, wokół których zorganizowane są społeczeństwa."*⁸ W tej perspektywie sztuka jako przekaz informacji może wpłynąć na percepcję i rozumienie świata, np. poprzez oddanie głosu wykluczonym i tworząc przestrzeń, w której ich głos staje się dominującym choćby podczas trwania performans.

Przeobrażenie percepcji rzeczywistości, wywołane uczestnictwem w projekcie artystycznym, to forma rewizji naszych postrzeżeń i interpretacji otaczającego świata. To doświadczanie nowych problemów, perspektyw, które kwestionują nasze dotychczasowe przekonania. Dla jednostki taka zmiana może oznaczać nowe formy zrozumienia i interpretacji otoczenia, prowadząc do zmiany postaw, przekonań, a nawet zachowań. Na poziomie społecznym, może to prowadzić do ewolucji norm, wartości i oczekiwań.

Zmiana w percepcji rzeczywistości jest ciągłym procesem, kształtowanym przez różnorodne czynniki. Jak podkreślił Castells: *"W społeczeństwie sieci władza ma charakter wielowymiarowy i jest zorganizowana wokół sieci, zaprogramowanych w każdej dziedzinie ludzkiego życia w sposób odpowiadający interesom i wartościom aktorów o silnej pozycji. Sieci komunikacyjne są więc podstawowymi źródłami władzy w społeczeństwie."*⁹ W tym kontekście transformizm w sztuce, jako narzędzie prowokowania zmiany perspektywy percepcji i wprowadzania przemian, jest związany z ideą sieci i wpływem komunikacji masowej na ludzkie umysły.

W kontekście społeczeństwa, przeobrażenie percepcji rzeczywistości może prowadzić do istotnych zmian w strukturach społecznych, kulturalnych czy

⁸ Manuel Castells, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze internetu*, Warszawa: PWN 2013, s. 17.

⁹ jw.

instytucjonalnych. Ponieważ postrzeganie rzeczywistości odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu norm, wartości i oczekiwań społecznych. Przykładowo, zmiana w postrzeganiu płci czy rasy może przyczynić się do promowania równości i zasady niedyskryminacji w społeczeństwie.

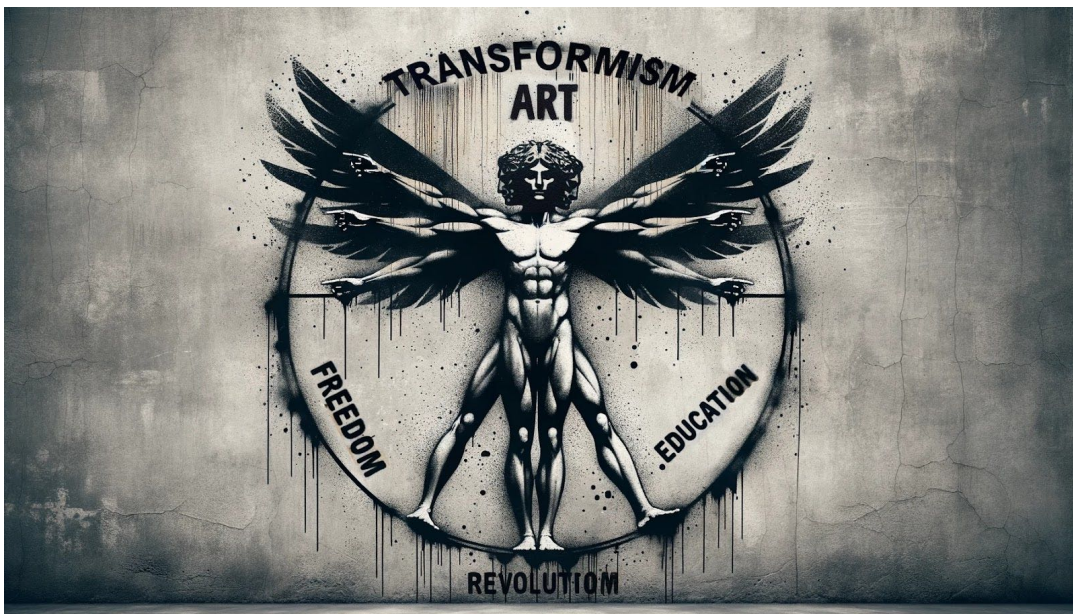
Powiązanie życia i sztuki jest kluczowe w moim rozumieniu pojęcia transformizmu. Jak już wspominałem, powyżej doświadczyłem życia w okresie transformacji i miałem szansę wpływu na zmiany i powstawanie nowych zjawisk w Polsce. Zajmowanie się sztuką i bycie artystą zawsze było i jest dla mnie swoistym aktem politycznym związanym z poczuciem współodpowiedzialności za otaczającą nas rzeczywistość społeczną. Z takiej postawy wynika potrzeba podejmowanych prób zmieniania otoczenia. Warto zauważyć, że w Gdańsku pod koniec lat 90. nie było odpowiednich przestrzeni do prezentacji sztuki nowoczesnej, a PWSSP była uczelnią o tradycyjnym podejściu, które utrudniało znalezienie właściwego miejsca dla siebie. Zwłaszcza dla kogoś, przychodzącego na zajęcia z gitarą basową z powyrywanyymi progami i pomalowaną na różowo. Na początku lat 90-tych byłem zaangażowany w procesy kulturotwórcze, inicjowanie powstawania grup artystycznych i nieformalnych wspólnot oraz aktywność w wielu pozarządowych organizacjach, które doprowadziły do powstania nowych instytucji i miejsc sztuki. Współtworzyłem m.in. Fundację Wyspa Progress, gdzie pełniłem funkcję wiceprezesa, która doprowadziła do powstania Otwartego Atelier, przekształconego później w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia. Ponadto brałem udział w pracach grupy studentów PWSSP w Gdańsku (powołując Niezależny Związek Studencki), które doprowadziły do powstania na Wydziale Malarstwa Pracowni Intermedialnej "Pi" prowadzonej przez Witosława Czerwonkę, która później została przekształcona w samodzielny kierunek na Wydziale Rzeźby i Intermediów.

Dla mnie sztuka to nie tylko estetyczna kompozycja, której przekaz opiera się na jej pięknie — doskonałości formy. Ważny jest potencjał zmiany, jaką może dokonać, począwszy od samego twórcy, jego życia, odbiorców, najbliższego otoczenia, jak i szerzej — rzeczywistości, w której funkcjonuje oraz języka, którym operuje. Zapisany w projekcie artystycznym koncepcyjny potencjał ma charakter rewolucyjny — artysta stara się zapisać dany układ sił transformacji w syntetycznej formie dzieła. Zwizualizować niejednokrotnie to, co jest dla innych niewidoczne i uruchomić proces przemian.

Konkludując ten rozdział odwołam się raz jeszcze do teorii Manuela Castellsa i jego pojęcia „społeczeństwa sieci”, gdzie podstawowe struktury społeczne i działania, sprawowania władzy są zorganizowane wokół elektronicznych sieci informacyjnych. W tej perspektywie zmiana nie jest po prostu ewolucją czy adaptacją do nowych okoliczności, ale raczej dynamicznym procesem negocjacji. Władza, tożsamość i funkcje społeczne są ze sobą nierozzerwalnie powiązane i redefiniowane (negocjowane) poprzez nieustający dialog w potoku informacji. Artysta może starać się wnieść swój unikalny głos do ogromnego pola informacji, choć jego wpływ jest niszowy i często niezauważalny w szerszym kontekście społecznym. Dlatego tak ważne wydają się strategię artystyczne (omawiane poniżej) konstruowane przez artystów z myślą o dotarciu ze swoją informacją do społeczeństwa i przekroczenia niszowej roli.

DEFINICJA TRANSFORMIZMU

Transformizm = Sztuka + Rewolucja + Edukacja + Wyzwolenie



Ilustracja 1: P. Wyrzykowski, „Graffiti Transformizm” 2023, zbiory własne.

Sztuka stanowi tutaj fundament i bazę dla transformizmu, ponieważ to poprzez działania i projekty artystyczne następuje prowokowanie rzeczywistości, eksplorowanie różnych koncepcji i aktualnych problemów.

Rewolucja reprezentuje tutaj zmianę, która jest nieodzowna dla procesu transformizmu.

Edukacja pełni kluczową funkcję w transformizmie, sugerując, że sztuka powinna kształtować świadomość społeczną, poszerzać wiedzę o problemach społecznych oraz umożliwiać dostęp do informacji i jej świadome wykorzystanie.

Wyzwolenie odnosi się do celu transformizmu, który polega na wyzwoleniu ludzi z ograniczeń, nierówności i nieprawości, które utrudniają im pełne wykorzystanie swojego potencjału.



Ilustracja 2: P. Wyrzykowski, „Ile potrzebnych jest cięć, aby znaleźć się na zewnątrz? Siekiera I”, Tallinn Art Hall, Tallin 1993, zbiory własne.

W 1993 roku w odnowionej galerii Tallinn Art Hall w Tallinnie, która powstała w 1934 roku, wykonałem pierwszy akt celowego zniszczenia białej, gładkiej ściany ekspozycyjnej, inaugurując cykl trzech performansów pt. "Ile potrzebnych jest cięć, aby znaleźć się na zewnątrz?". Reakcja przerażenia, krzyk pani dyrektor galerii, która nie była świadoma mojego działania, może być jednym z dowodów na obronę tezy, którą stawiam w swojej pracy: sztuka ma potencjał do transformacji świata.

Akt celowego zniszczenia, taki jak ten, który przeprowadziłem podczas mojego występu w Tallinn Art Hall, może wywołać silne reakcje emocjonalne i rzucić wyzwanie ustalonym konwencjom i normom. Niszcząc nieskazitelnie białą ścianę, chciałem przekazać wiadomość, że sztuka, jak i ciało nie ograniczają się do granic przestrzeni galeryjnej i naszej skórno mięśniowej formy, ale ma moc uwalniania się i przekraczania tradycyjnych ograniczeń daleko poza postrzegane przez nas granice.

Rąbiąc, siekierą dziurę w ścianie w Tallinie brutalnie niszczyłem, tworząc podstawy koncepcji: sztuka jest czymś więcej niż tylko przedmiotem zamkniętym w białej celi galerii, odizolowanej od świata i społeczeństwa, wystawianym do podziwiania jak dzikus w klatce podczas jarmarcznego freak show. Zarówno w Tallinie, jak i w Gdańsku, po 30 latach wykuwając „Transformizm” już na potrzeby tematu mojej pracy doktorskiej, nie miałem pojęcia o XIX wiecznym francuskim naukowcu Jean-Baptiste Pierre Antoine de Monet, chevalier de Lamarck, który w 1809 roku ogłosił przed darwinowską teorię ewolucjonizmu określaną mianem „Transformizm” lub Lemarkizm. Lamarck zakładał, że organizmy nie powstały dzięki boskiemu aktowi stworzenia, ale tworzyły się jedne z drugich, zmieniając się w drodze stopniowych zmian i przekształceń pod wpływem stałych warunków środowiska, powodując powstawanie nowych gatunków. Lamarkizm to teoria, którą uczony przedstawił na początku XIX wieku jako *przekonującą ze względu na jej prostotę. Twierdził on, że „życie przybrało swoją obecną formę*

w wyniku naturalnych procesów, a nie cudownych interwencji”¹⁰ i to one motywują zwierzęta do rozwijania cech w celu spełnienia określonych potrzeb. Jean Baptiste de Lamarck, bardzo graficznie wyjaśnił swoją teorię na słynnym przykładzie żyraf.



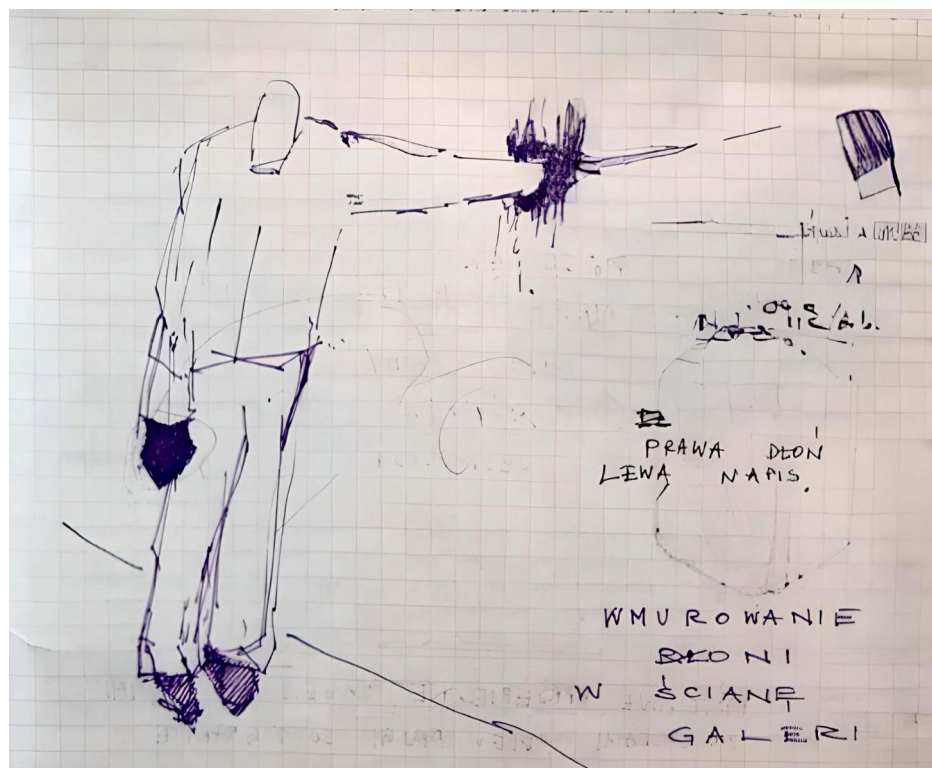
Ilustracja 3: P. Wyrzykowski, wizualizacja idei transformizmu, wyciąganie szyi żyrafy, zbiory własne.

Według niego żyrafy wyciągały swoje szyje w celu dotarcia do najwyższych liści drzew, gdyż niższe źródła pożywienia się wyczerpały. Z tego powodu ich szyje uległy stopniowemu rozciągnięciu do dzisiejszej długości. Mimo że teoria Lamarcka została wyparta przez darwinowską teorię ewolucji, można się zastanowić, czy w sztuce również nie zachodzi proces "wyciągania się szyi" poprzez poszukiwanie nowych technik, technologii i metod artystycznego przekazu. W sztuce podobnie jak w przypadku teorii Lamarcka o rozwoju żyraf można zauważyć, że artyści nieustannie poszukują nowych form wyrazu i metod komunikacji z widzem.

Transformizm w sztuce oznacza przede wszystkim przekonanie, że zmiana, czyli zgodnie z definicją słowa „trans” - sięganie „ponad”, umiejscowienie „po drugiej stronie”, stanowi podstawową funkcją artystycznej wypowiedzi. To nie jej aspekt

¹⁰ *Early Concepts of Evolution: Jean Baptiste Lamarck*, zob. <https://evolution.berkeley.edu/the-history-of-evolutionary-thought/1800s/early-concepts-of-evolution-jean-baptiste-lamarck/>, 29.10. 2023.

estetyczny, „piękno”, ale potencjał prowokowania drżenia „formy” - czyli „wewnętrznej struktury rzeczy” - jest najważniejszy. Chodzi o prowokowanie drżenia, czyli zmianę stanu lub miejsca położenia, a także jednocześnie zmianę znaczenia. Powszechnie przyjmuje się, że dzieło sztuki, które nas porusza, dotyka nas. To doświadczenie wywołuje fizyczne wrażenia, reakcje w naszym ciele, a zwykle towarzyszą mu emocje — afekty. Wzbudzanie odruchów u widza i prowokowanie reakcji to jedna z głównych, transformujących składowych konstruowanych doświadczeń przez artystów. Powracając do pani dyrektor z Tallina, jej krzyk podczas mojego performance brzmiał tak, jakby nie uderzałem w ścianę jej galerii, ale w nią samą. Moja ręka z siekierą wydłużyła się znacząco, starając się wyjść poza granice formy i ograniczoną ścianami galerię. Wychodzenie poza siebie i poza galerię stało się na długie lata moim ideowym założeniem artystycznej aktywności.



Ilustracja 4: P. Wyrzykowski, projekt niezrealizowanego performance: wmurowania dłoni w ścianę galerii, 1993, zbiory własne.

W transformizmie to właśnie świadomość artysty musi ulec jako pierwsza transformacji, indywidualne rozumienie sensu istnienia, motywacja do podejmowania

działań oraz sposób postrzegania świata i relacji formułują końcowy efekt i koncepcje dzieła. Musi się artysta chcieć i musi on znaleźć możliwości i formę dla swojej wypowiedzi, nie może on / ona bać się eksperymentować i ryzykować.

Kolejnym aspektem jest eksperymentowanie z językiem sztuki i formą komunikacji z odbiorcą oraz zwracanie uwagi na wybrane aspekty rzeczywistości i zmianę perspektywy ich postrzegania. Artysta często prowokuje i zadaje pytania, co pozwala na wywołanie reakcji i zwrócenie uwagi na dany problem.

Jak już wspomniałem powyżej, transformizm jest pojęciem, które odnosi się do zmiany i prowokowania zmian poprzez sztukę. Jego celem jest zainspirowanie transformacji jednostek, które w przypadku mojego projektu doktorskiego przechodzą metamorfozę z uchodźczyń do postaci superbohaterek. Jednak w szerszym kontekście działań artystycznych, transformizm odnosi się do zmiany świadomości lub stanu widza wywołanej poprzez oddziaływanie dzieła sztuki. Łucja Iwanczewska doskonale wyjaśnia sposób pojmowania sztuki w transformizmie, opisując projekty artystyczne: „[...] jako archiwa potencjalności modernizacyjnych, wolnościowych, równościowych i afirmatywnych, które zawierały scenariusz potencjalnych zmian, wydarzających się w ówczesnym życiu społecznym. Pisząc o potencjalności, myślę przede wszystkim o mocy, sile, możliwościach, czyli o czymś, co daje się realizować, wobec czego można podejmować określone działania”.¹¹

To właśnie potencjalność zmian zawarta w ideowej warstwie dzieła sztuki interesuje mnie najbardziej. Nie chodzi tutaj o aktywistyczne podejście do sztuki, które skupia się wyłącznie na osiągnięciu konkretnego celu i bezpośredniej pracy nad wybranymi problemami społecznymi lub politycznymi. Chodzi głównie o potencjał, prowokację i otwartość, które dzieło artystyczne ustanawia jako portal dla przyszłych działań w różnych formach, mających na celu realizację deklarowanych idei. Chciałbym podkreślić, że te działania mogą być podjęte, ale nie muszą, i ich forma może przybierać różnorakie postacie. Wieloznaczność i otwartość w realizacji prowokacji zawartej w dziele sztuki są równie ważna, jak osiągnięcie zamierzonego celu.

¹¹ Łucja Iwanczewska, dz.cyt.

AFIRMATYWNA ETYKA NOMADYCZNA

Moje zainteresowanie transformacją w polu sztuki wynika z głębokiego przekonania, że możliwa jest zmiana, generowana siłami powstającymi w wyniku działań podejmowanych w projektach artystycznych.

Oczywistą zmianą jest metaforyczna szyja żyrafy, oznaczająca rozwój metod artystycznego przekazu i zmiany w języku sztuki, wynikające z rozwoju koncepcji kolejnych dzieł. Wykorzystywania nowych form wyrazu i mediów, zwłaszcza związanych z cyfrowym generowaniem audiowizualnych treści. W mojej rozprawie staram się prześledzić próby inicjowania bezpośredniego wpływu sztuki na świat, kładąc nacisk na: ruch, afektywność i zmianę są to kluczowe pojęcia w afirmatywnej etyce nomadycznej. Filozofii, która zgodnie z Rosi Braidotti: *„...skoncentrowana jest na stawaniu się jako pragmatycznej filozofii, podkreślającej potrzebę działania, eksperymentowania z różnorodnymi sposobami konstytuowania podmiotowości i różnorodnymi sposobami zamieszkiwania naszej cielesności”*.¹²

Transformizm wpisuje się w perspektywę zarysowaną przez badaczkę. Jego centralną figurą jest tzw. „podmiot nomadyczny”¹³, który jest „bytem-w-toku”¹⁴ w ciągłym ruchu, ulegający zmianom, funkcjonujący w dynamicznym procesie stawania się i posiadający wysoki potencjał do prowokowania zmian w swoim otoczeniu. Taki stan wynika z afirmatywnego podejścia do rzeczywistości. Według Braidotti: *„Procesy te działają, transformując namiętności negatywne w pozytywne poprzez moc rozumienia niemieszczącego się już w ramach fallogocentrycznego zestawu standardów, opartych na Prawie i Braku, ale rozstrojonego (unhinged), a tym samym afektywnego. Zadanie obracania negatywności w pozytywność jest etycznym procesem transformacji. Zmierza on ku zrozumieniu, poprzez uświadomienie sobie naszych granic, naszego zniewolenia”*.¹⁵

W filozofii etyki nomadycznej tożsamość postrzegana jest jako coś elastycznego i ewoluującego, a nie jako stała. Ludzka tożsamość i efekty jej działań są stale w procesie tworzenia się, zmieniając się w interakcjach z innymi i ich otoczeniem. Jest to pojęcie niezwykle bliskie projektom w sztuce, określanym mianem: „work in

¹² Rosi Braidotti, dz.cyt.

¹³ jw.

¹⁴ jw.

¹⁵ jw.

progress” — dziełem nigdy nie ukończonym, zawsze otwartym na kolejne wersje. Centralną figurą tej filozofii pozostaje sprawczość podmiotu, który aktywnie kształtuje rzeczywistość i wciąż przekracza granice swych możliwości.

W tej filozofii człowiek nie jest uznawany za statyczną jednostkę, ale raczej za dynamiczny byt, który stale kształtuje i zmienia swój świat, a zarazem jest kształtowany przez niego. To podejście sprzyja kreatywności i eksperymentowaniu, ponieważ każda zmiana jest postrzegana jako naturalna i nieunikniona. Podmiot nomadyczny, który jest centralną figurą tej filozofii, jest bytem w ciągłym ruchu, ulegającym zmianom i funkcjonującym w dynamicznym procesie stawania się. Jest to byt posiadający wysoki ładunek potencjału, który może prowokować zmiany w swoim otoczeniu.

Dlatego też projekty „work in progress” są tak bliskie tej filozofii. To podejście pozwala na otwartość na kolejne wersje dzieła, które ciągle ewoluuje i zmienia się wraz z podmiotami tworzącymi go. Sprawczość podmiotu jest centralna w tej filozofii, ponieważ to on (oni) jest odpowiedzialny za kształtowanie rzeczywistości. Filozofia ta stawia na eksperymentowanie i kreatywność, co pozwala na ciągłe odkrywanie nowych możliwości i poszerzanie granic.

Afirmatywne podejście do rzeczywistości i samego siebie jest warunkiem koniecznym dla aktywności i siły sprawczej aktywnego podmiotu. Takie podejście polega na pozytywnym i akceptującym stosunku do rzeczywistości, w której podmiot funkcjonuje, a także do siebie samego jako osoby w niej uczestniczącej. Jest to przeciwieństwo nihilizmu, który odrzuca wszelkie wartości i znaczenie rzeczywistości, a także stagnacji, która skłania do bezczynności i braku postępu.

Afirmatywne podejście, postrzegając rzeczywistość jako coś wartościowego i istotnego, umożliwia podmiotowi twórcze i aktywne podejście do niej, poszukiwanie nowych możliwości i sposobów rozwoju, co pozwala na rozwijanie własnego potencjału i sprawczości. Podmiot, który wykazuje takie podejście, jest otwarty na doświadczanie nowych rzeczy, podejmuje wyzwania i kieruje się ku przyszłości, nie tracąc nadziei na jej pozytywne aspekty.

W ten sposób, afirmatywne podejście do rzeczywistości i siebie samego pozwala na rozwijanie siły sprawczej i aktywności podmiotu, co przyczynia się do jego pozytywnego wpływu na otaczający go świat. Dzięki temu podmiot staje się bardziej

otwarty na interakcje z innymi i otoczeniem, rozwija swoje zdolności i umiejętności, a także przyczynia się do zmian na lepsze w swoim otoczeniu.

Afirmatywna etyka nomadyczna widzi artystę i człowieka jako otwarty proces nieustannie zmieniający się i rozwijający. Sam proces twórczy jest dla niego nie tylko sposobem wyrażania siebie, ale także szansą na odkrywanie głębszych obszarów istnienia i świadomego funkcjonowania w świecie. Podmiot, który wyznaje afirmatywne podejście do rzeczywistości i siebie samego, staje się bardziej świadomy swojego potencjału i zdolności do twórczego działania. Afirmatywne podejście jest warunkiem koniecznym dla kreacji.

Czy sztuka ma bezpośredni wpływ na rzeczywistość? To temat, który budzi wiele dyskusji. Zależy to przede wszystkim od definicji słów „wpływ” i „rzeczywistość”, a także od samej sztuki. Dla mnie jednak jest jasne, że twórczość artystyczna ma silne oddziaływanie, które zmienia sposób postrzegania świata, co wpływa na naszą świadomość jego odbioru. Jak powiedział Władysław Strzemiński: *„Tylko to, co człowiek sobie uświadomił — to w rzeczywistości zobaczył. Reszta pozostaje poza jego świadomością, nierozpoznana i dlatego niezobaczona”*.¹⁶ Poprzez dzieła sztuki zmieniamy perspektywę widzenia świata, co umożliwia nam inne odczytywanie systemów i układu sił, które dyktują warunki naszej egzystencji. Sztuka pomaga nam uświadomić sobie istniejące współzależności, które wpływają na nasz aktualny stan. Chodzi tu nie tylko o powiązania polityczne i społeczne, ale także biologiczne, jak również powiązania między jednostką a społeczeństwem, człowiekiem a przyrodą, innymi gatunkami oraz bytami wirtualnymi. Takie rozumienie wpływu sztuki opiera się na pierwszoplanowym znaczeniu, jakie przypisujemy językowi i mocy słowa. To dzięki nim konstruujemy nasze teoretyczne hierarchie znaczeń, starając się wyjaśnić otaczającą nas rzeczywistość lub naszą aktywność. Sztuka jest również rodzajem specyficznego języka, który często wymaga od nas użycia tłumacza dla właściwego odczytania dzieł i ich interpretacji. Dla mnie interesujący jest potencjał performatywny języka sztuki. Jak powiedział Strzemiński w odniesieniu do unizmu, ma on pewną „produkcyjną fikcję”, prowokację, pozory działania i jest agresywnie nastawiony wobec rzeczywistości z motywacją zmienienia jej. To właśnie

¹⁶ Władysław Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1958, s.15.

konceptualny potencjał sztuki w tworzeniu rzeczywistości jest dla mnie fundamentem jej mocy sprawczej i siły transformacji — transformizmu.

W mojej interpretacji odwołanie do języka jest związane z wiarą w elementarną składową wszelkiej treści i przekazu — informacji. Niestety żyjemy w czasach, kiedy już niejednokrotnie doświadczyliśmy destrukcyjnej siły manipulowania informacją i fatalnych dla nas skutków, zmian w polityce i społeczeństwie. Nie to jest jednak przedmiotem mojego tekstu, chociaż podejmowałem w swoich pracach ten niezwykle ważny temat współczesności. (Wspomnę jedynie o „Kampanii Prezydenckiej Wiktorii Cukt”, C.U.K.T., 2000 i „Telefon komórkowy jest urządzeniem inwigilacyjnym pozwalającym jego użytkownikowi na prowadzenie rozmowy. J. Assagne”, performance w przestrzeni publicznej, 2013, Gdańsk).

W informacji jako pojęciu naczelnemu upatruje możliwość kreowania świata.

Połączenie informacji, dynamicznej tożsamości oraz sprawczego podmiotu w formie rozwiniętego ciała, które kreuje same siebie oraz otaczający świat, odwołuje się do mojego hipertekstu z 1996 roku pt. „Rozwinięte ciało kultury technicznej”. W tym tekście próbowałem zrozumieć i wyznaczyć ramy teoretyczne i filozoficzne dla działań artystycznych. Chciałbym teraz zacytować wybrane fragmenty, ponieważ w zaskakujący dla mnie sposób odnoszą się one do filozofii afirmatywnej etyki nomadycznej:

„Rozwinięte ciało kultury technicznej”

0.0.0 Język to ciało.

0.0.0.0 Czy tworzenie wymaga ciała ?

0.0.0.1 Co nie jest ciałem ?

0.0.0.2 Proces tworzenia to proces organizowania ciała.

0.0.0.3 Zmiany w sztuce dotyczą metod organizowania ciała oraz jej, jak największej otwartości.

0.0.0.4 Czym będzie całkowite rozplynięcie się ciała ?

1.0.0.3 Mówiąc " Ja " nie mam na myśli siebie jedynie w granicach mojej cielesnej postaci, ale również swój pokój, mieszkanie, zawód, samochód, nazwisko, imię, rodzinę, ojczyznę itd.

1.1 Moje ciało to informacja, z którą się utożsamiam.

1.1.0 Informacja jest nie tylko przekazem, ale awangardą trwania. *W. Sedlak*

1.1.0.1 Wierzę w informacje.

1.1.0.2 Informacja jako czynnik przeobrażeń.

1.1.0.3 Informacja jako spoiwo systemów.

1.1.0.4 Informacja jako gwarant aktywności.

1.1.1 Informacja nie tylko podtrzymuje życie, ale wytycza jego nowe kierunki.

1.1.3 Utożsamienie przeobraża ciało.

1.1.3.0 Utożsamienie to gest zgody, przyzwolenia, akceptacji.

1.1.3.1 Im głębsze jest moje utożsamienie, tym bogatsze jest moje ciało.

1.1.3.2 Jak głębokie może być utożsamienie.

1.1.4 Utożsamienie otwiera ciało.

1.1.4.0 Utożsamienie jest gestem, chłonięcia informacji.

1.1.4.1 Utożsamienie jednoczy nas z ciałem świata.

1.1.4.2 Utożsamienie - otwarcie.

1.1.4.3 Otwartość jest zgodą na różnorodność świata.

1.1.4.4 Egotyzm artysty zamkniętego przez ciało swojego dzieła nie ma nic wspólnego z otwartością.

1.1.5 Utożsamienie odnosi się do samej istoty poczucia samego siebie, (moje).

1.2 Przestrzeń sztuki to moje ciało.

1.2.0 Zmiana wielkości przestrzeni sztuki jest funkcją ciała.

1.2.0.1 Ciało potrzebuje przestrzeni fizycznej i mentalnej.

1.2.0.2 Rozwój ciała jest nieodzowny.

1.2.0.3 Wszelkie społeczne zjawiska - państwo i sztuka mają korzenie w naszym stosunku do własnego ciała.

Forma tego tekstu nie jest przypadkowa i bezpośrednio nawiązuje do tekstu L. Wittgensteina. Dlaczego? Poniższy cytat autorstwa Raya Kurzweil'a jest dobrą odpowiedzią: *„Zarówno Tractatus Logico-Philosophicus, jak i ruch logicznego pozytywizmu podkreślają, że rzeczywistość fizyczna istnieje bez względu na nasze jej postrzeganie, ale że możemy się o niej dowiedzieć tylko tego, co postrzegamy naszymi zmysłami – które mogą zostać wzmocnione przez narzędzia – i na podstawie logicznych wniosków wyciągniętych z tylko zmysłowych wrażeń. W gruncie rzeczy Wittgenstein próbuje opisać metody i cele nauki”*.¹⁷ Tekst ten odwołuje się do filozofii Wittgensteina, która podkreśla, że nasze zmysły są kluczowe w postrzeganiu rzeczywistości fizycznej, a jednocześnie nauka, w tym sztuka, ma swoje metody i cele. Tym samym, ten tekst odnosi się do roli sztuki w kreowaniu i postrzeganiu rzeczywistości, której nie można oddzielić od sposobu, w jaki postrzegamy świat za pomocą naszych zmysłów.

W swojej filozofii Wittgenstein twierdził, że znaczenie słów wynika bardziej z kontekstu i użytkowania języka niż z jakichkolwiek niezmiennych wartości przypisywanych słowom. Jest to perspektywa, która akceptuje płynność i wieloznaczność, podobnie jak nomadyczna etyka R. Braidotti.

Braidotti proponuje etykę, która skupia się na stałym stawaniu się, porzuceniu stałych identyfikacji i akceptacji ciągłej zmienności i wielości. Podobnie jak u Wittgensteina, nie ma tutaj stałych definicji lub tożsamości.

Niektóre elementy filozofii Wittgensteina mogą również przypominać ideę Braidotti o podmiotach jako sieciach relacji. Wittgenstein twierdził, że znaczenie i zrozumienie wynika z sieci powiązań i użycia w konkretnych kontekstach, podobnie jak Braidotti

¹⁷ Ray Kurzweil, *Jak stworzyć umysł? Sekrety ludzkich myśli ujawnione*, Warszawa: Studio Astropsychologi 2018, e-book.

widzi podmioty jako sieci relacji i połączeń. Połączenie i relacja są niezmiernie istotnym aspektem transformizmu. Jak już wspominałem bez nawiązania relacji i kontaktu nie dojdzie do zmiany, ponieważ autor prowokacji nie ma wpływu na podmiot. Podmiot pozostaje poza jego zasięgiem. Stąd w następnej części swoje rozprawy skoncentruję się na ważnym aspekcie strategii artystycznych nawiązywania relacji.

Przyjmując perspektywę nomadycznej etyki, sztuka nie jest postrzegana jako stały, niezmienny obiekt, ale jako dynamiczny proces stawania się, który podlega ciągłej transformacji i powiązań na różnych poziomach doświadczenia. Według filozofii afirmatywnej etyki nomadycznej, przedstawionej przez Rosi Braidotti, kontynuacja zmian i proces transformacji są podstawowymi elementami istnienia podmiotu. Tę ideę można przenieść na rozumienie sztuki współczesnej jako procesu, w którym twórczość nie jest tylko stałym artefaktem, ale stanowi ciągły proces rozwoju, przemiany i stawania się. Sztuka współczesna, jako dynamiczne narzędzie wyrazu, stanowi medium, które umożliwia dialog między rzeczywistością, wizją artysty, a odbiorcą. Te wielowarstwowe interakcje dają możliwość doświadczania różnych perspektyw i reinterpretacji rzeczywistości, tym samym stymulując ewolucję świadomości. Sztuka może zatem sprawić, że podmioty będą prowokowane do przemyślenia swoich założeń, uczuć i perspektyw, prowokując tym samym zmianę w ich świadomości.

Poprzez zaangażowanie w sztukę współczesną, podmioty mogą doświadczyć procesu stawania się, który jest fundamentalny dla etyki nomadycznej, co prowadzi do transformacji ich własnej świadomości.

STRATEGIE ARTYSTYCZNE NAWIĄZYWANIA RELACJI

W tym rozdziale rozprawy odniosę się do mojego dotychczasowego dorobku artystycznego, zestawiając go z wybranymi dziełami z historii sztuki. Dążę do ukazania dwóch kluczowych aspektów. Po pierwsze, moim celem jest pokazanie, że temat podjęty w pracy doktorskiej stanowi kontynuację mojej wieloletniej pracy i badań artystycznych. To obszar, który stale rozwijam i modyfikuję, dążąc do

odkrywania nowych, doskonalszych form wyrazu i nawiązywania relacji z widzem. Po drugie, jak już wcześniej wspomniałem, nie można pomijać kwestii nawiązania kontaktu, jeśli chcemy zrozumieć proces zmiany oraz strategie stosowane przez artystów w celu interakcji z systemem. Jest to krok konieczny i uzasadniony w moim badaniu.

Sztuka, wg mnie w swojej istocie, jest źródłem prowokacji i przemiany, działając na poziomie emocjonalnym i intelektualnym z zadaniem dotarcia do społeczeństwa. Artysta, poprzez swoje dzieło, staje się przewodnikiem treści, które mają na celu skłonić odbiorcę do refleksji nad otaczającym go środowiskiem, relacjami społecznymi oraz aktualnymi problemami, zachęcając go jednocześnie do aktywnego zaangażowania w proces zmiany obecnej rzeczywistości lub stwarzając warunki do aktywnego zaistnienia jednostek na społecznej scenie dialogu.

Inicjowanie zmian w ustalonym systemie to proces skomplikowany, który wymaga bezpośredniego zanurzenia się w danym zjawisku. Artysta, poprzez swoje dzieło, powinien przeniknąć rzeczywistość, umożliwiając odbiorcy i samej rzeczywistości wywołanie reakcji, które wspólnie przyczynią się do ewolucji. Ta interakcja jest dynamiczna i wzajemna, co oznacza, że artysta, z jednej strony, jest inspirowany zmieniającym się światem, bogatym w informacje i różnorodność ludzi, a z drugiej, wpływa na rzeczywistość poprzez swoje dzieła, wywołując zmiany.

W takim kontekście reakcje są wzajemne i prowokujące. Artysta, by móc nawiązać interakcję z istniejącym systemem i wywołać reakcje, musi konstruować różnorodne formy przekazu informacji, które są zarówno intrygujące, jak i dostatecznie elastyczne, by trafić do odbiorcy i zachęcić go do reakcji, zmieniając stan rzeczy. Artysta musi nie tylko być zdolny do przekazywania treści, ale także dostosowywać swoje dzieło do potrzeb odbiorcy, a także mówić jego językiem, by być zrozumianym i inspirować go do refleksji i działań. Musi być absolutnie transparentny w swoich działaniach i otwarty na innych. Odważnie naiwny i zarazem autentyczny artysta staje się katalizatorem dla zmiany, kreując przestrzeń, w której odbiorcy mogą odnaleźć swoje własne odpowiedzi, przełamywać ograniczenia i angażować się w transformacje.

W powyższym kontekście chciałbym omówić różnorodne strategie artystyczne, które zastosowałem, aby kształtować moje dzieła i umożliwić im skuteczną interakcję z rzeczywistością i nawiązanie relacji w celu prowokowania zmiany.

WYBRANE PROJEKTY I STRATEGIE

Poniżej dokonuje opisu i analizy wybranych projektów pod kątem tematu pracy doktorskiej. Projekty zostały zestawione i sklasyfikowane według przyjętych strategii artystycznych.

Równoległe z rzeczywistością

„Jesteśmy u siebie albo nas tu nie ma”¹⁸

W tej części znalazły się projekty wynikające z głębokiego utożsamienia się z najbliższą rzeczywistością społeczno polityczną i rozwiniętym poczuciem współodpowiedzialności artysty za następujące zmiany oraz będące formą opisu i reakcji na następującą transformację. Działania te to formowanie sprawczego podmiotu rozwiniętego ciała.

Strategia ta zakłada, że artysta angażuje się w rzeczywistość społeczno-polityczną i utożsamia się z nią na tyle głęboko, że czuje się współodpowiedzialny za zmiany, jakie zachodzą. Dzięki temu artysta ma możliwość tworzenia projektów, które nie tylko opisują, ale również reagują na przemiany w otaczającej rzeczywistości. W efekcie powstają projekty, które mają za zadanie wpłynąć na zmiany społeczne i polityczne.

Formowanie sprawczego podmiotu rozwiniętego ciała polega na budowaniu świadomości własnej cielesności i jej wpływu na rzeczywistość. Artysta staje się wówczas podmiotem działania, który w pełni wykorzystuje swoje ciało do tworzenia projektów, które są zarówno opisem, jak i reakcją na otaczającą rzeczywistość. Dzięki temu tworzone projekty nabierają większej siły oddziaływania i wpływu na społeczeństwo. Przykładem może być performans pt.: „Złodziejka” Ewy Partum z 1970 roku. Ewa Partum wtargnęła do Galerii Współczesnej w Warszawie i ukradła wszystkie obrazy, które były na wystawie. Weszła do galerii wieczorem, kiedy była zamknięta dla publiczności. Miała ze sobą łom, którym wybiła szyby w gablotach z obrazami. Następnie zabrała wszystkie obrazy i wybiegła z galerii. Partum ukryła się

¹⁸ Piotr Wyrzykowski, *O rozwiniętym ciele kultury technicznej*, 1996, https://wyrzykowski.weebly.com/txt-rozw_cialo.html, 01.11.23.

w mieszkaniu swojego przyjaciela i nie przyznała się do kradzieży. Ostatecznie obrazy zostały odzyskane i zwrócone galerii. Partum została aresztowana i skazana na karę grzywny.

We wszystkich trzech wystąpieniach opisanych poniżej powodem ich powstania było moje przekonanie o bezpośrednim, cielesnym powiązaniu mojej osoby ze społeczno — politycznymi wydarzeniami w Polsce. Nie samo przekonanie o istotności tych wydarzeń ile niemożność ich odseparowania od mojego ciała. Kierowałem się wiarą w siłę jednostkowych gestów i wpływających wzajemnie na siebie pozornie niezależnych zdarzeń. Zdanie: „Jesteśmy u siebie albo nas tu nie ma” - stało się mottem wielu moich działań. Mówi ono o konieczności zaakceptowania miejsca i siebie w tym miejscu i przekroczenia nihilistycznej punkowej postawy „No Future” na rzecz afirmatywnej postawy podmiotu sprawczego. Radykalizm tego wyznania wyraża się w jego przeciwieństwie do sloganu często spotykanego, pośpiesznie malowanym na murach w latach 80-tych: *„Strzelaj albo emigruj!”*



Ilustracja 5: Napis na mojej szkole podstawowej nr 25 w Gdańsku, 1981, fot. P. Wyrzykowski.

Egzystencja, która nie może żyć w świecie wygodnie, bezpiecznie, krótko mówiąc — na swoim miejscu, przeżywa i aktualizuje konflikt w swoim ciele. Nadaje mu cielesny charakter (tnie się, przypala itd.). Tyranizuje albo rozpieszcza swoje ciało, które staje się teatrem, gdzie przeżywa się to, czego nie można przeżyć w świecie.

„Copyright”, wystawa „Antyciała”, CSW Zamek, Warszawa, 1993

Ja spróbowałem powyższy problem rozwiązać w następujący sposób: wytatuowałem sobie na prawym ramieniu znak copyright. Moja decyzja bezpośrednio wynikała z wprowadzenia w 1994 roku nowego prawa autorskiego. Powiększony proces wykonywania tatuażu był wyświetlany w monitorze wpisanym w kontury Polski wyciętej z mapy Europy. Przez cały czas pracy tatuażysty nad „c” w kółku czytałem wybrane paragrafy z ustawy. Z jednej strony zdawałem sobie sprawę o globalnej zmianie, jaką powodowało pojawienie się tej ustawy w sposobie funkcjonowania twórców w Polsce, ale z drugiej poprzez naznaczenie samego siebie znakiem prawa autorskiego obejmowałem całego siebie (cała Polskę) „Sobą”. To „Ja” jestem tym, kto decyduje o prawie o formie i o dziele. To do mnie należy prawo decyzji co do wykonywania jakichkolwiek zabiegów na moim ciele, kopiowania czy jego unicestwienia. Ja jestem Polska i oddaje część siebie samemu sobie. Istotnym również jest fakt, że od tego momentu znak ten towarzyszy mi przez cały czas trwania mojego życia.



Ilustracja 6: P. Wyrzykowski, „Copyright”, tatuaż na prawym ramieniu, 1993, foto: T. Wyrzykowska.

„NATO Now. Safe Poland or No Poland at all”, 1993-95

Z powodów poczucia niebezpieczeństwa i agresywnej polityki Rosji grożącej rozmieszczeniem rakiet w okręgu Kaliningradzkim włączyłem się osobiście do propagowania konieczności przyjęcia Polski do NATO. Chciałem być artystą NATO. Należę do większego organizmu zjednoczonej Europy. Wyjść poza dotąd bardzo ściśle określone i zamknięte granice państwa polskiego. Móc poczuć się równie bezpiecznym i wolnym we wszystkich kierunkach przestrzeni, którą „zamieszkuje”. Przez bezpośrednie nałożenie na siebie mapy Europy i mojego ciała w kolejnych wystąpieniach wskazywałem na zagrożenia i uwarunkowania wynikające z położenia państwa polskiego.



Ilustracja 7: P. Wyrzykowski, „NATO Now! Safe Poland or no Poland at all”, Rumunia, 1994, zbiory własne.

Moja klatka piersiowa stawała się Europą, gasząc na sobie zapalaki w najbardziej zapalnych miejscach w owym okresie jak: Czczenia, Irlandia, kraj Basków i była Jugosławia, wypalałem miejsca na skórze. Wyjaśniałem geopolityczne położenie

Polski i konieczność przesunięcia granicy zjednoczonej europy na wschód, poprzez gest naciągnięcia skóry na moim torsie. Płonąca mapa Europy była poprzez rzutnik wideo projektowana na mnie. Z każdego kolejnego performance czy to w Niemczech, czy Rumunii, Finlandii i Kanady wychodziłem z nowymi bliznami.

*„Performance NATO Now! Safe Poland or No Poland At All był reakcją Wyrzykowskiego na debatę wokół wejścia Polski do Sojuszu Północnoatlantyckiego. Po upadku komunizmu Polska odzyskała niezależność w prowadzeniu polityki zagranicznej, jednak Zachód był sceptyczny w kwestii przyjęcia jej do struktur NATO w obawie przed negatywną reakcją Moskwy. Były amerykański sekretarz stanu Henry Kissinger proponowałby Polska i pozostałe kraje dawnego Bloku Wschodniego utworzyły tzw. pas neutralny. Performance Wyrzykowskiego był gestem wyrażającym obawę artysty o wyhamowanie zmian zachodzących w demokratyzującej się Polsce – pozostanie poza NATO, skazywałoby kraj na dalszą przynależność do rosyjskiej strefy wpływów. Potraktowanie swojego ciała jako mapy Europy było manifestacją „utożsamienia się” artysty ze społeczną rzeczywistością, w której żył. Emocjonalny wyraz tego performance wynika z uznania losów Polski za tożsame z jego własnymi”.*¹⁹

Performance ten określiłem mianem „poster performance” z jasnym jednoznacznym przekazem, gdzie podejmowane kolejne działania mają na celu doniesienie informacji do świadomości widzów i osadzenia jej na dłużej w ich głowach. Performance często żyje dłużej po jego zakończeniu przez artystę w formie opowieści o nim, dzieleniu się wrażeniami i pytaniami ze znajomymi. Informacja usamodzielnia się, funkcjonując poza inicjującym go wydarzeniem.

„Zaprzysiężenie Prezydenta - 23 XII 1995 godzina 19.00” Klub Mózg, Bydgoszcz, 1995

Równie niezwykle istotnym momentem w dziejach najnowszych Polski było dla mnie przejście prezydentury przez Aleksandra Kwaśniewskiego, który pokonał w demokratycznych wyborach ustępującego prezydenta, człowieka legendę Lecha Wałęsę. Zaprzysiężenie Kwaśniewskiego miało miejsce w dzień przed wigilią świąt

¹⁹ NATO Now! <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/wyrzykowski-piotr-nato-now-safe-poland-or-no-poland-at-all> 01.11.23

Bożego Narodzenia 1995 roku, dzień sam w sobie już bardzo szczególny. Całe moje wystąpienie było podporządkowane programowi pierwszemu telewizji polskiej. Rozpocząłem w tym samym czasie co regularny specjalny program dla dzieci: „Dobranocka” i zakończyłem podczas wieczornych wiadomości. Moja twarz na początku była ukryta pod maską św. Mikołaja, następnie kolejno przybierałem kolejne maski: wycięte z propagandowych plakatów: wizerunki Lecha Wałęsy i Aleksandra Kwaśniewskiego oraz różne dziecięce zapożyczone z animowanych bajek plastikowe maski: krowy, okularnicy, goryla, osiołka i inne. Przez cały czas na moją twarz był rzutowany slajd z wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej, posiadając siłę bycia ponad tymi wszystkimi warstwami. W drugim planie za mną na telewizorze postacie z dziecięcej bajki przeżywały swoje własne dramaty ich odgłosy i rozmowy budowały bardzo zaskakujący i dwuznaczny kontekst, „komentując” wszelkie moje gesty. Podczas reklamy oddzielającej „Dobranockę” i „Wiadomości” pozbyłem się wszystkich masek i nałożyłem grubą warstwę pudru na twarz. Wizerunek Madonny stał się lepiej widoczny na mojej twarzy, a reklama w tle polecała serię kosmetyków do pielęgnacji skóry dla kobiet. Podczas „Wiadomości” jako pierwsze informacje zostały przekazane fragmenty ze złożenia przysięgi prezydenckiej przez Aleksandra Kwaśniewskiego. Naciąłem swój prawy policzek, prowadząc ostrze żyletki zgodnie z nacięciami na twarzy Matki Boskiej Częstochowskiej.



Ilustracja 8: P. Wyrzykowski, „Zaprzysiężenie Prezydenta” 1995, stopklatki z dokumentacji wideo, zbiory własne.

Performance ten był ciągiem przybierania różnych masek, zmieniania twarzy, wyrazem zupełnego zagubienia się „Ja” w różnorodności kreowanych wizerunków, podawanych informacji i manipulacji mediów i polityków. Była to pierwsza taka zmasowana medialna kampania w amerykańskim stylu, któremu zostało poddane nieprzygotowane do tego typu manipulacji społeczeństwo. W owym okresie obaj politycy oskarżali się nawzajem o zdradę stanu, szpiegostwo i kłamstwa. Trudno było naprawdę opowiedzieć się za jakąkolwiek ze stron. Sytuacja sprawiała wrażenie komicznej farsy, satyry niwelującej jakiejkolwiek wartości. Stawało się niemożliwe odpowiedzenie na pytania: czy prawdą jest, że ja jestem tą uśmiechniętą twarzą (to znaczy, że nie posługuję się swoją twarzą, by zmusić ją do uśmiechu prezentowanego innemu człowiekowi), czy jestem w świecie, czy w ciele a biegunem obecności zaś jest inny człowiek, do którego się uśmiecham, a nie moja twarz, o ile się uśmiecha? W tym szczególnym momencie cielesność moja musiała się na nowo samo określić poprzez samookaleczenie, zaznaczyć granice, ale również je przekroczyć, bo ciało ma widoczne „granice”, „zatrzymuje się”, na powierzchni naskórka, ale jego obecność jest ciągle ponadto. Nie mogłem się zgodzić by moja obecność, poprzez manipulacje polityków została sprowadzona do gry i skupienia się na samej sobie. W takiej sytuacji świat zanika i staje się sceną przedstawienia z nieskończonym pustym zwierciadłem odbijającym swój własny obraz. A ponieważ świat jest lustrem, które jedynie odbija obraz, to obecność dosłownie „wyczerpuje się” w ciele. Nie jestem już u siebie i nie ma mnie tutaj. Moje ja ginie.

Używając sztuki performance jako środka do komunikacji i reagowania na zmiany społeczne, odnajdywałem swoje miejsce w danej, nowej sytuacji. Powyższe przykłady stanowią ważny początek moich badań artystycznych dotyczących budowania powiązań oraz komentowania aktualnych wydarzeń. Dzięki tej strategii, której centralnym elementem jest bliskie związanie się ze społeczną rzeczywistością poprzez sztukę performance, mogłem przejść do kolejnych koncepcji opartych na transformizmie bezpośrednio wpisującymi się w tematykę badań.

KREOWANIE RZECZYWISTOŚCI – DZIEŁO NIEWIDOCZNE

Dzieło niewidoczne, znane również jako "niewidzialne" lub "nieobecne", to rodzaj dzieła sztuki, którego istota nie manifestuje się w fizycznie obecnej formie lub obiekcie, ale jest oparta na ideach, koncepcjach lub zdarzeniach, które mogą być opisane lub opowiedziane słownie, lub w formie pisemnej. Zwykle istotą dzieła niewidocznego jest wyzwanie dla tradycyjnych koncepcji sztuki jako przedmiotu materialnego, a także podważenie wartości, jakie przypisywane są samemu przedmiotowi artystycznemu. Tego typu dzieła zwykle koncentrują się na ideach, koncepcjach, procesach myślowych, a także emocjach i reakcjach widza, które są wzbudzane poprzez samą koncepcję dzieła, a nie jego fizyczne obecne przedstawienie. Przykładem dzieła niewidocznego może być praca artysty Yves'a Kleina zatytułowana „The Void” Dzieło zostało po raz pierwszy wystawione w Galerie Iris Clert w Paryżu w 1968 roku. Klein pomalował ściany pomieszczenia na biało i pozostawił je puste. Na ścianach umieszczono również napisy „Próżnia” i "Niebo".

Niwelowanie materialności dzieła sztuki i uzyskiwanie niewidzialnej formy było jedną z metod, którą wykorzystywałem przy próbach przenikania do systemu. Niesubstancjonalny projekt ze względu na funkcjonowanie na poziomie koncepcji lub w zakamuflowanej, ukrytej postaci niweluje skutecznie dystans pomiędzy odbiorcą a dziełem. Dzięki temu przenika ono łatwiej i głębiej, niezauważone do środka systemu, umożliwiając prowokowanie zmiany. Dochodzi często do sytuacji, że uczestnicy projektu nie są świadomi uczestnictwa obcowania ze sztuką, co niweluje ich reakcję obronną przed spotkaniem z czymś nieznanym lub w ich pojęciu zbyt skomplikowanym, ułatwia to w znacznym stopniu nawiązanie kontaktu. Sprowadzenie języka sztuki do poziomu porozumienia, posługiwanie się zrozumiałymi, identycznymi kodami i znakami z planowanymi odbiorcami to jedna ze strategii ułatwiająca przeniknięcie i potencjalną transformację.

„120 H megatechno obecności. Sztuka to przestrzeń kultowa lub nie ma sztuki”, Pracownia Chwilowa, Konin, 1994. (z Robert Mikołaj Jurkowski)

Pierwszy projekt, który w rozbudowanej formie performansu z instalacjami site specific wprowadził w życie powyższą strategię. Zaproszony przez Arka Woźniaka prowadzącego Pracownię Chwilową do przygotowania indywidualnej wystawy w Koninie, zaproponowałem Mikołajowi (Robert Jurkowski) wspólne działanie. Skąd techno i dlaczego klub? W owym okresie właśnie kontrkultura techno miała swój emancypacyjny potencjał, angażując dużą rzeszę aktywnych uczestników, kumulując ogromną pozytywną energię. Niezwykle ważny jest jej afirmatywny charakter często przyjmujący skrajnie hedonistyczny wymiar. Dla nas siła tego zjawiska wydawała się idealna do podpięcia się pod nią i użycia jako nośnika „projektując jednocześnie nowe praktyki odbioru rzeczywistości i uczestnictwa w niej”²⁰ widza masowego.

„W 1994 roku dwóch gdańskich artystów, Piotr Wyrzykowski i Mikołaj Jurkowski, przekształciło Galerię Chwilową w Koninie w klub z muzyką techno. Przez 10 dni galeria, zamieniona w klub, działała w nocy, organizując najlepsze w mieście imprezy. Łącznie przez 120 godzin (stąd nazwa projektu: 120 H Mega Techno Obecności). Podtytuł wystawy brzmiał Sztuka to przestrzeń kultowa albo nie ma sztuki. Artyści zabawą postanowili zwabić do galerii sztuki osoby, które w innej sytuacji prawdopodobnie nigdy by do niej nie przyszły. Sięgnęli po techno, ponieważ to był ruch, który pozwalał na kontakt z masowym odbiorcą. Ważne było wyjście poza kontekst sztuki i działanie w bezpośrednim kontakcie z ludźmi. Jak mówił Wyrzykowski, chodziło o „wykorzystywanie imprezy jako nośnika, w który da się włożyć swoją informację”. Wyrzykowski puszczał muzykę, miksując ją z cytatami. Zamiast klasycznych rzeźb artyści zaprezentowali tak zwane obiekty wspierające imprezę, czyli między innymi przeciętą w pół grecką kolumnę, wykonaną z gipsu i wypełnioną podświetlonym i podgrzewanym miodem z amfetaminą, w którym można było zanurzyć palec i skosztować. Chodziło o to, żeby przebić balon nadętej sztuki współczesnej, która odstraszała ludzi z ulicy. Aby „świątynię sztuki” przekształcić w

²⁰ Łucja Iwanczewska, dz.cyt.

miejsce dla wszystkich. Wyrzykowski wspomina: „Nikogo nie poinformowaliśmy o zmianie galerii na klub techno i to też była część strategii. To było charakterystyczne dla tamtych czasów, kiedy nagle sklep zamieniał się w bank albo na odwrót. Tak się objawiła transformacja Polski”. Projekt jednak szybko wymknął się artystom spod kontroli. Wyrzykowski wspomina: „Musieliśmy uciekać z Konina, ponieważ dwie rywalizujące ze sobą mikrogrupy mafijne chciały przejąć nad naszym klubem kontrolę – chcieli, żebyśmy zaczęli sprzedawać alkohol i dragi”.²¹



Ilustracja 9: Mikołaj Robert Jurkowski i Piotr Wyrzykowski, „120 H Mega techno obecności”, Galeria Chwilowa, Konin 1994, foto: L. Krutulski, zbiory własne.

To jedno z najintensywniej przepracowanych 10 dni a w zasadzie nocy. Wszystko odbywało się w piwnicach soc-modernistycznego usługowo handlowego kompleksu w środku ponurego blokowiska z typowymi 4 piętrowymi klockami mieszkalnymi dookoła. Idealne miejsce dla naszego projektu, ponuro, młodzież nie ma się gdzie podziać, oprócz klatek schodowych i piwnic. Nasza piwnica pozbawiona okien, wymalowana na czarno z niskim sufitem wypełniona specjalnie zaprojektowanymi autorskimi obiektami, rozmieszczonymi w dwóch pomieszczeniach, wyglądała jak

²¹ Łukasz Ronduda i Zofia Krawiec, *Bądź sobą, jestem z tobą kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce*, „Magazyn Szum” 2016, nr 14.

spełnienie marzeń w oczach okolicznych nastolatków: klub techno w Koninie! Mikołaj przygotował instalację złożoną z gipsowej kolumny greckiej, pomalowanej pomarańczową ultrafioletową farbą zwieńczoną kapitelem w formie również pomarańczowego werbla. Obok na podłodze umieszczony był niewysoki fragment kolumny ze szklanym naczyniem we wnętrzu, wypełnionym miodem z amfetaminą i podświetlony ciepłym światłem, jednocześnie podgrzewającym mieszankę wypełniając pomieszczenie słodkim zapachem. Nad wszystkim górowało typowe dyskotekowe dynamiczne światło, rzutujące różnokolorowe plamy na całe pomieszczenie. Było to ulubione miejsce tzw. chilloutu, zalegania grupek na długie leniwe godziny.

Moje pomieszczenie, do którego wchodziło się od razu z ulicy, schodząc długimi schodami na dół, było oświetlone jedynie 2 lampami UV, które wydobywały z ciemnofioletowej poświaty naklejone na czarnych ścianach, jaskrawo żółte zdania, cytaty z mojego hipertekstu pt.: „O rozwiniętym ciele kultury technicznej”. To również sala wypełniona głośną muzyką techno, którą miksowałem na żywo z dwóch kaseciaków, wplatając w utwory nagrane wcześniej głosowe komunikaty tych samych zdań.

Działaliśmy od 18 do 6 rano, młodzież waliła do nas prosto po zakończeniu szkoły, entuzjastycznie dzieląc się swoimi nagraniami techno i namawiając mnie do puszczania ich. Ja siedziałem za mikserem, przyjmując nowe płyty i kasety, odtwarzając fragmenty, które jednak szybko ściszałem, wracając do swoich kaset. Większość proponowanych nagrań nie była tym rodzajem muzyki techno, którą chcieliśmy wypełniać przestrzeń, nie dopuszczając do najmniejszego momentu ciszy. Mikołaj w białym kombinezonie, świecącym w ultrafioletowym świetle, powiększając jego postać, krążył po galerii, witając gości, przy drzwiach wejściowych zachęcał do przejścia dalej. Najzabawniejsze było to, że nikt nam nie wierzył, że to jest wystawa sztuki współczesnej. Na początku nie miało to większego znaczenia, ale po paru dniach, kiedy wieść rozniosła się po mieście o naszym klubie, zaczęli nas odwiedzać przedstawiciele półświatka Konina. Sprawdzając nieśmiało co i jak, następnie już agresywniej i śmieiej, próbując zapanować nad przestrzenią, otworzyć bar z piwem i drobny handel narkotykami. Tłumaczenia Mikołaja, że to nie klub, że to taka forma artystycznego działania, wydawała się im idiotyczna i nie mogli zrozumieć, dlaczego mają zrezygnować ze wspaniałej okazji zarobku. Mikołaj

wytrwale oprowadzał gości po salach i opowiadał o naszych instalacjach, nie przejmując się reakcją. Powstała śmieszna plotka, że Arek otworzył klub zamiast galerii i sprowadził z Gdańska karatekę w białym kostiumie, Mikołaja i Dj z lampką na głowie, mnie, żebyśmy rozkręcili biznes. Sorry, ale nie... ważniejsza dla nas była inna młodzież, z którą nawiązaliśmy kontakt i której na moment trwania naszego projektu pokazaliśmy, że jest możliwy inny świat, że ich zainteresowania i pasje mają sens.

Uciekając z Konina, porzucając nasze kultowe miejsce, uratowaliśmy się przed próbującymi zbyt silnie na nas wpłynąć młodymi lokalnymi gangsterami, którzy wymarzyli sobie, że zamienią nasze działanie w swoje podziemne eldorado nielegalnego handlu. Założona przez nas w tytule projektu obecność i wykreowanie miejsca kultu spełniło się w noc po naszym wyjeździe. Zamknięte drzwi do galerii z naklejonym listem do uczestników spłonęły — ofiara została złożona.

Konin 8.XII.1994

Dnia 9.XII.1994 roku po siedmiu dniach działalności społeczno - estetyczny eksperyment p.t. : " W przybliżeniu 120 godzin megatechno obecności " przeszedł do fazy likwidacji. Pozostałe pięć dni tzn. do 13.XII.1994 roku przewidziane zostały jako " bufor bezpieczeństwa " dla rozładowania ogromnego ludzkiego potencjału, który ^{powstał} (przy w.w. projekcie).

Głębokie utożsamienie się części społeczeństwa Konina z powołanym przez nas miejscem i wynikająca z tego potężna aktywność i zainteresowanie poszczególnych nieformalnych grup młodzieżowych oraz tzw. podświadka Konina, niejako wymusiła decyzję zakończenia naszej obecności w " Pracowni Chwilowej " .

Wszystkim, którzy wzięli bezpośredni udział w kształtowaniu formy przestrzeni kultowej poprzez obecność na miejscu lub współtworzenie mitu, legendy i zwykłych plotek oraz dyskusje i snucie domysłów na temat " ... MegaTechno ... " serdecznie dziękujemy.

Robert Wyrzykowski
Piotr Wyrzykowski



10/09/1996
44T.J.

Ilustracja 10: List do uczestników, Galeria Chwilowa, Konin 1994, zbiory własne.

„120 H Mega Techno Obecności”. Jej podtytuł: „Sztuka to przestrzeń kultowa lub nie ma sztuki”, w manifestacyjnym stylu określa jej sens. Działanie polegało na stworzeniu takiej przestrzeni kultowej poprzez przekształcenie galerii w klub techno. Dopiero widoczna zmiana funkcji tradycyjnie przypisanej galerii powodowała jej przemianę w miejsce sztuki; tworzyła warunki możliwości sztuki specyficznie współczesnej. Projekt trwał dziesięć dni. W tym okresie galeria-klub była otwarta w godzinach 18.00 - 6.00, co jest zwyczajne dla klubu, ale niezwykle dla galerii (w sumie 120 godzin). Artyści prowadzili klub, co znaczy, że dbali o wystrój wnętrza

odpowiednio zaaranżowanego przez nich obiektami i instalacjami, grali muzykę, ale również sprząтали, utrzymywali klubowy ład i porządek. Uwidocznili się tu prospołeczny i edukacyjny kierunek myślenia o podejmowanych działaniach, a także ich adres do młodego pokolenia; oto galeria stała się miejscem obecności dla ludzi, którzy inaczej najprawdopodobniej nigdy by się w niej nie pojawili. Również sukces odniosła tu strategia przekształcania „świątyni sztuki” w miejsca „dla wszystkich” i odbierania sakry samej sztuce, a przynajmniej tej zwyczajowo w nich kultywowanej, co będzie jedną z żelaznych zasad C.U.K. T.-u”²²

Chciałbym przy tej okazji wspomnieć o niezrealizowanym naszym wspólnym projekcie z Mikołajem, gdzie chcieliśmy rozwinąć powyższą strategię: niewidzialnego dzieła sztuki. Projekt zaproponowaliśmy Grzegorzowi Kłamanowi do przeprowadzenia w Galerii Wyspa, idea była w istotny sposób związana z kontekstem miejsca, jego funkcją, ale również w dość prowokujący sposób podejmował dialog z historią i charakterem sztuki związaną z Galerią Wyspa. W owym okresie Wyspa znajdowała się w budynku akademika ASP na ulicy Chlebnickiej z przejściowym niedużym pomieszczeniem za szklaną ścianą na parterze i główną salą na piętrze. Nasz pomysł na wystawę polegał na transformacji galerii w sklep spożywczy, który chcieliśmy prowadzić przez określony czas, handlując najbardziej niezbędnymi produktami. Oczywiście mieliśmy zamiar zgodnie z naszą strategią ukryć pomiędzy asortymentem autorski przekaz oraz użyć transmisji wideo z kamer przemysłowych nadzorujących półki sklepowe ustawione w galerii do telewizorów zawieszonych na parterze, manipulując obrazem wideo przekazywanym w czasie rzeczywistym. Przyjęta strategia wciągnięcia uczestników w środek projektowanego artystycznego wydarzenia gwarantowała sukces uczestnictwa dużej ilości nieświadomych widzów, w owym okresie w okolicy nie było żadnego sklepu spożywczego, a studenci mają swoje proste, ale spore potrzeby.

Powyższe projekty były przedsięwzięciem, które miały na celu nie tylko zmienić percepcję galerii jako świątyni sztuki, ale też włączyć lokalną społeczność w proces twórczy. Naszym celem było otwarcie galerii na szerszą publiczność i w dosłownym słowa tego znaczeniu spożywaniem kultury w codziennym życiu. Chcieliśmy stworzyć przestrzeń, w której sztuka i codzienność spletały się w jedno. Nasza strategia zakładała, że poprzez transformację galerii w sklep spożywczy,

²² Łukasz Guzek, *Wola ciała*, 1999 <https://www.doc.art.pl/qg/wyryzklipskfr.htm>, 01.11.2023.

wykorzystanie efektu zaskoczenia będziemy mogli dotrzeć do większej liczby osób i zapewnić im doświadczenie artystyczne na co dzień niedostępne, którego się bali i nie dopuszczali do siebie.

FAKE

Fake, czyli fałsz, podrobienie lub symulacja, może być użyte przez artystów jako strategia artystyczna, aby wejść w kontakt z widzem. Poprzez stworzenie sztucznej rzeczywistości, w której obserwator może się zanurzyć, artyści mogą wpłynąć na widza, wywołać emocje i zadawać pytania o naturę rzeczywistości i sposoby jej postrzegania. Przykładem takiej strategii jest sztuka konceptualna, która często opiera się na tworzeniu fikcyjnych sytuacji lub twierdzeń, które wymagają od widza zaangażowania i refleksji, aby zrozumieć ich sens. Przykładem może być praca "The Yes Men" autorstwa duetu artystycznego, Andy'ego Bichlbauma i Mike'a Bonanno. W ramach swojej działalności, artyści tworzą fałszywe strony internetowe i fałszywe osoby, aby podszyć się pod korporacje, instytucje rządowe i organizacje, których działania uważają za nieetyczne. Na przykład, udając przedstawicieli korporacji Dow Chemical, artyści wydali fałszywe oświadczenie na temat katastrofy w Bhopalu w Indiach, który miał miejsce w 1984 roku i zabił tysiące ludzi. Ich fałszywe oświadczenie wywołało duże poruszenie w mediach i przyczyniło się do zwrócenia uwagi na temat odpowiedzialności korporacji za szkody środowiskowe.

„Kampania Prezydencka Wiktorii Cukt”, C.U.K.T., 1999 - 2000

Jak już wspominałem wyżej projekt z kampanią prezydencką Wiktorii, jest niewątpliwie jednym z najjaskrawszych przykładów transformizmu oraz dzieł, których żywotność w postaci informacyjnego rezonansu nie ustaje pomimo 23 lat od czasu jego powstania. Paradoksalnie cała kampania była fałszem (jak i realna polityka) w przeciwieństwie do duńskiego projektu Partii Syntetycznej, z 2022 roku, który wydaje się działającą sztuczną inteligencją i wyraźnie nawiązuje do naszego działania. Wiktorii Cukt była wirtualnym, cyfrowym awatarem, którego program wyborczy powstawał na podstawie syntezy postulatów, dokonywany przez tzw. O.S.W.



Ilustracja 11: C.U.K.T., billboard z Wiktorią Cukt, Gdańsk 2000, zbiory własne.

Chciałbym jeszcze wskazać inne informacyjne aspekty wpływu Wiktorii na rzeczywistość.

W artykule pt.: „*Partyzanci miejscy: Magda, Robot, który został prezydentem*” opublikowanym w dodatku do Gazety Wyborczej Duży Format z 25.03.2015. Autor Jędrzej Słodkowski sugeruje, że jest pewne łudzące podobieństwo między Wiktorią Cukt, kandydatką z roku 2000 i Magdaleną Ogórek, inną polityczką. Tekst sugeruje, że podobieństwo może wynikać z tego, że Ogórek, podobnie jak Cukt, może być przedstawiana jako wytwór — w przypadku Ogórek jest to wytwór należący do Leszka Millera, który jest określany jako "artysta", co może oznaczać, że jest on odpowiedzialny za jej publiczny wizerunek. Ponadto w tekście pada stwierdzenie, że Ogórek, jak Wiktoria Cukt, może być „wygenerowana” w sposób cyfrowy – tekst sugeruje, że może ona być „robotem”

Rafał Kalukin w tekście (Newsweek, 14.02.2015) przedstawia Magdalenę Ogórek, jak i Wiktorie Cukt jako "cyfrowe kreacje" - swoiste wizerunki skonstruowane na podstawie poglądów ogólnych Polaków, a nie rzeczywistej tożsamości. Tekst

sugeruje, że ktoś skonstruował ich tożsamość, nie zważając na podziały lewica/prawica. Odnosi się do nich jako do wizerunków, które zostały zaaranżowane i zaprogramowane, zamiast być rzeczywistymi, autentycznymi osobami. Wiktoria Cukt jest jednak opisana jako nieistniejąca dosłownie — jako cyfrowa manifestacja idei, którą wyrażała w cybernetycznej przestrzeni. Ogórek natomiast jest przedstawiana jako podobna 'cyfrowa kreacja', ale tak naprawdę żywy człowiek. Artykuł sugeruje, że Leszek Miller mógł być zaangażowany w kreowanie tożsamości Magdaleny Ogórek, jednak nie podaje konkretnych dowodów na to twierdzenie. Sugeruje się również, że kreacja Ogórek mogła być zainspirowana koncepcją Wiktorii Cukt.

Inne możliwe wpływy naszej kampanii z 2000 roku mogą obejmować również fakty sugerowane przez różne źródła, takie jak wygląd i wizerunek Jolanty Kwaśniewskiej jako pierwszej damy reprezentującej Polskę obok prezydenta Aleksandra Kwaśniewskiego w latach 2000-2005. Podobieństwo między Wiktorią a Jolantą jest dość widoczne. Co więcej, powstanie Platformy Obywatelskiej w 2001 roku, która na początku swojej działalności akcentowała fakt, że jej członkowie nie są politykami, co jest podobne do naszego sloganu wyborczego. Inny ważny fakt to pojawienie się stanowisk komputerowych w urzędach umożliwiających załatwianie różnych podstawowych spraw administracyjnych. W trakcie kampanii promowaliśmy stworzenie i uruchomienie takich stanowisk, które nazwaliśmy „Wiktoriomatami”. Pod koniec projektu prowadziliśmy intensywne rozmowy z firmą Prokom (wówczas monopolistą usług informacyjnych dla państwa) w celu uzyskania ewentualnego sponsorowania przez nich Wiktorii Cukt (bez rezultatu), ale podczas tych rozmów wspominaliśmy o koncepcji oficjalnych stanowisk, które kilka lat później pojawiły się w urzędach. Wszystko to ma oczywiście aspekty snucia domysłów i tworzenia opowieści political-fiction, ale czy sztuka nie polega na kreowaniu rzeczywistości i łączeniu nierzeczywistego z realnym? Naszą dużą zasługą jest bezsłownie fakt podłączenie większości polskich galerii sztuki współczesnej do internetu w roku 2000. Wynikało to z powodu otwierania Biur Wyborczych Wiktorii Cukt w tych galeriach, a naszym podstawowym warunkiem było zapewnienie dostępu do Internetu (inne hasło naszej kampanii: Internet dla każdego) za pomocą komputerowych stanowisk udostępnianych podczas wieców i spotkań.

Podsumowując odwołam się po raz kolejny do myśli Łucji Iwanczewskiej. Dzieła artystyczne definiuje ona jako kluczowe narzędzia wprowadzania zmian społecznych i politycznych, szczególnie w kontekście transformacji Polski w latach 90-tych. Autorka uznaje sztukę za pole działania, które sondowało, diagnozowało i generowało praktyki, narracje i obrazy społeczeństwa. Sztuka jest tutaj przedstawiana jako forma "archiwum potencjalności", czyli wizji przyszłości lub alternatywnego stanu rzeczy, które mogą nie zostać zrealizowane, ale przyczyniają się do budowania różnorodnych scenariuszy i perspektyw. Artyści poprzez swoją twórczość, angażują się w krytyczną refleksję nad społeczeństwem i kulturą, przekraczając istniejące ograniczenia socjokulturowe. Poprzez to dzieła artystyczne (w tym kampania Wiktorii) przyczyniły się do modernizacji i rozszerzenia wyobraźni społecznej, a sztuka, jako forma działania, zintegrowała się z procesami społecznymi.

WEJŚCIE W ROLĘ

Artysta często musi odegrać przyjętą rolę, aby zrealizować swój projekt. W ten sposób obniża się czujność systemów kontroli i wprowadza w błąd narzędzia służące do uzyskania zgody na realizację projektu. Dodatkowo artyści mogą również dezorientować widzów poprzez odgrywanie swojej roli w celu wywarcia większego wpływu na nich i wywołania efektu zaskoczenia.

Strategia artystyczna polegająca na odegraniu przybranej roli, by osiągnąć swój cel, jest jednym z narzędzi wykorzystywanych przez artystów, którzy chcą zrealizować projekty, które mogą być uważane za kontrowersyjne lub niebezpieczne. Poprzez odegranie określonej roli, artysta może uniknąć nadmiernej uwagi ze strony systemów kontroli, takich jak władze miejskie lub agencje rządowe, które mogą próbować zablokować realizację projektu.

Taka strategia może obejmować również użycie kamuflażu lub ukrywanie prawdziwych intencji artysty za pozornie niewinnymi, lub niegroźnymi projektami. Artysta może używać różnych technik, takich jak manipulacja wizerunkiem, kamuflaż, lub zasłanianie prawdziwej natury projektu za pozornie niewinnymi założeniami, aby osiągnąć swoje cele.

Przykładem użycia tej strategii może być wymieniana już grupa The Yes Men, ten amerykański duet często odgrywa rolę przedstawicieli, rządów i instytucji, a następnie organizuje fałszywe konferencje prasowe, na których ogłasza absurdalne, prowokacyjne projekty, wywołujące duży rezonans medialny, zwracający uwagę na wybrane problemy społeczne.


„Dzień Sztuki”, C.U.K.T., Gdynskie Liceum Autorskie, 1999

Wejście w państwowy system edukacyjny polegający na zamienieniu jednego dnia w liceum w Gdyni na program prowadzony przez urzędników C.U.K.T. Dodatkowo wysłaliśmy oficjalne pismo do prezydenta i sejmu polskiego z inicjatywą powołania nowego uroczystego dnia w kalendarzu państwowych świąt Polski: Dnia Sztuki - 22.02 jako dzień, w którym artyści otwierają swoje pracownie i zapraszają mieszkańców do spotkania, organizowane są specjalne wydarzenia popularyzujące sztukę współczesną. Nasza inicjatywa antycypowała Noc Muzeów.



Ilustracja 12: C.U.K.T., „Dzień Sztuki”, zajęcia z muzyki technicznej, prowadzący Maciej Sienkiewicz, zbiory własne.

Plan lekcji danego dnia w liceum został zamieniony w następujący sposób, że np. matematykę wymieniliśmy na informatykę, polski na teorię zlewu itp. Młodzież przychodząc do szkoły, nie wiedziała o naszym działaniu i była bardzo zaskoczona, że zamiast lekcji geografii ma wykłady o video art i w sali lekcyjnej zamiast pani nauczycielki wita ich jakiś dziwny gość z identyfikatorem C.U.K.T.-u na piersi. Każdy z nas przygotował zajęcia lub wykład na wybrane przez siebie temat, przeprowadziliśmy lekcje o: hipertekście, grafice 3D, muzyce technicznej, teorii zlewu, rzeźbie, instalacji i video art.



Plan lekcji „Dzień Sztuki” 22.02.1999

UCZNIOWIE	I A	I B	II A	II B	III A	III B	IV A	IV B
8.00-8.45	Teoria Zlewu		Rzeźba	Malarstwo	Video Art	Hypertext		Muzyka
SALA	I A		II A	I B	III B	komputerowa		IV A
8.50-9.35	Malarstwo	Rzeźba	Instalacja	Video Art	Hypertext	Grafika 3D	Muzyka	Teoria Zlewu
SALA	I B	II A	III A	III B	komputerowa	II B	IV A	I A
9.45-10.30	Rzeźba	Instalacja	Video Art	Hypertext	Grafika 3D	Muzyka	Teoria Zlewu	Malarstwo
SALA	II A	III A	III B	komputerowa	II B	IV A	I A	I B
10.40-11.25	Instalacja	Video Art	Hypertext	Grafika 3D	Muzyka	Teoria Zlewu	Malarstwo	Rzeźba
SALA	III A	III B	komputerowa	II B	IV A	I A	I B	II A
11.45-12.30	Video Art	Hypertext	Grafika 3D	Muzyka		Malarstwo	Rzeźba	Instalacja
SALA	III B	komputerowa	II B	IV A		I B	II A	III A
12.40-13.25	Hypertext	Grafika 3D	Muzyka	Teoria Zlewu		Rzeźba	Instalacja	Video Art
SALA	komputerowa	II B	IV A	I A		II A	III A	III B
13.30-14.15	Grafika 3D	Muzyka	Teoria Zlewu	Instalacja			Video Art	Hypertext
SALA	II B	IV A	I A	III A			III B	komputerowa
14.20-15.05		Teoria Zlewu		Rzeźba			Hypertext	Grafika 3D
SALA		I A		II A			komputerowa	II B

<http://cukt.art.pl>

Ilustracja 13: C.U.K.T., plan lekcji, zbiory własne.

Poniżej: Oficjalny komunikat C.U.K.T. zamieszczony na drugiej stronie „kartki z kalendarza”.



CENTRALNY URZĄD KULTURY TECHNICZNEJ

DZIEŃ SZTUKI

Performance edukacyjny

Centralny Urząd Kultury Technicznej (C.U.K.T.) i Stowarzyszenie Szkół Niezależnych ogłasza rozpoczęcie cyklu działań edukacyjno-artystycznych mających na celu wprowadzenie na stałe do kalendarza świąt i uroczystości RP-Dnia Sztuki.

Dotychczasowa działalność Centralnego Urzędu Kultury Technicznej skupiała się na generowaniu sytuacji i postaw artystycznych, w których dominującym czynnikiem był bezpośredni kontakt artysty z odbiorcą masowym oraz inicjowanie społecznych dyskursów.

Działania C.U.K.T.-u nie ograniczały się nigdy do elitarnie pojmowanego "obszaru sztuki", ale oprócz tworzenia "artystycznych rzeczywistości" celem ich była edukacja i integracja ze społeczeństwem, a w szczególności z młodzieżą.

Obiektem zainteresowań i przedmiotem aktywności C.U.K.T.-u są szeroko pojęte przemiany społeczno-kulturalne, badanie stanu wiedzy o kulturze technicznej wśród młodych obywateli oraz zachęcanie ich do jak najswobodniejszego korzystania z nowoczesnych środków dostępu do informacji.

Projekt "Dzień Sztuki" skierowany jest do uczniów Gdyńskiego Liceum Autorskiego i zakłada zastąpienie jednego dnia w planie lekcyjnym szkoły autorskim cyklem wykładów i edukacyjnymi

zajęciami artystycznymi. Podstawowym celem przedsięwzięcia jest zapoznanie młodzieży ze współczesnymi środkami ekspresji artystycznej i aktualnym stanem kultury technicznej na świecie i w kraju.

Liczymy na to, że pierwszy etap realizacji naszego projektu, oprócz zabrania przez nas głosu w ogólnej dyskusji nad reformą oświaty, stanie się okazją do nawiązania bliższych kontaktów, które umożliwią kontynuację zainicjowanych przez nas działań i doprowadzą do ustanowienia 22 stycznia jako Dnia Sztuki w oficjalnym kalendarzu państwa polskiego.

C.U.K.T.

ARCHEOLOGIA PRZYSZŁOŚCI

"Archeologia przyszłości" to strategia artystyczna, która skupia się na badaniu i interpretacji przyszłych możliwych scenariuszy, tendencji i zjawisk. Artysta, stosując tę strategię, stara się odnaleźć i zobrazować trendy przyszłościowe, a także przewidywać i przedstawiać możliwe konsekwencje działań podejmowanych przez ludzi.

W ramach tej strategii artyści często sięgają po interdyscyplinarne podejście, łącząc w swoich projektach naukę, technologię i sztukę. Ważnym elementem jest również inspiracja zjawiskami z przeszłości, a także zastosowanie metod archeologicznych w badaniu przyszłości.

Celem "Archeologii przyszłości" jest ukazanie, że przyszłość jest płynna i niejednoznaczna, a jej kształt zależy od wielu czynników i działań podejmowanych w teraźniejszości.

Przykładem dzieł sztuki współczesnej zgodnych z metodą "Archeologia przyszłości" jest seria prac artysty Walid Raad zatytułowana "The Atlas Group". The Atlas Group to fikcyjna grupa stworzona przez libańskiego artystę. Czyli w przypadku tej pracy możemy wyróżnić dwie strategie, użyte do jej powstania: fake i archeologię przyszłości. Walid Raad, stworzył tę serię prac w latach 1999-2004, która

wykorzystuje interdyscyplinarne podejście, aby badać i interpretować przyszłe możliwe scenariusze związane z historią Libanu.

"The Atlas Group" to projekt, w którym Raad udaje, że jest archiwistą badającym tajne archiwa dotyczące wojny domowej w Libanie. Artysta tworzy fikcyjne dokumenty, fotografie, filmy i narracje, które sugerują istnienie tajnych raportów, relacji i wydarzeń. Jego prace zawierają odniesienia do rzeczywistych wydarzeń historycznych i politycznych, ale wprowadzają elementy fikcji, aby badać możliwe przyszłe narracje i interpretacje tych wydarzeń.

Raad łączy w swoich projektach naukę, historię, fotografię i narrację, aby stworzyć alternatywne historie i scenariusze przyszłości. Jego podejście polega na zastosowaniu metod archeologicznych w badaniu przeszłości i analizie przyszłości, co pozwala odbiorcom zastanowić się nad tym, jak historie są konstruowane, a także jak można interpretować przyszłe wydarzenia na podstawie dostępnych dowodów.

„Jak wychować władcę? Odnalezione fragmenty podręcznika”, Zamek Cesarski, Poznań, instalacja interaktywna, 2011

Projekt symuluje archiwalny podręcznik edukacyjny, który mógłby zostać odkryty w przyszłości i jest eksponowany w formie interaktywnej instalacji. Składa się z 16 fragmentów odnalezionych stron i praw, każda strona uruchamia animację — trójwymiarową scenę — rekonstrukcję reprezentującą poszczególne umiejętności polityczne.

Hipotetyczny podręcznik to poradnik dla rodziców władców, którzy muszą wychować swoje potomstwo z przeznaczeniem do przejęcia rządów i kierowania państwem. Prawa zostały zaczerpnięte z książki Roberta Greene'a: „*48 Laws of Power*”.

Praca oparta jest na systemie rzeczywistości rozszerzonej. Widz, trzymając strony w różnych pozycjach, może zmienić punkt widzenia sceny 3D. Krótka historia jest renderowana na powierzchni strony. Nałożony na żywo na obraz z kamery wideo dodana warstwa grafiki 3D i dźwięku jest idealnie dopasowana do trzymanej w ręku przez widza "archiwalnej" karty. Wirtualna grafika reaguje na zmiany położenie i perspektywy stwarzając iluzję "istnienia" na rzeczywistej karcie oglądanej przez widza, Widz może zobaczyć swoją rękę, stronę i animację na ekranie wideo przed

sobą obserwując z różnych perspektyw i odległości rozgrywającą się krótką inscenizacją ilustrującą dane prawo.

Mamy tutaj do czynienia z symulacją symulacji. Nieistniejący podręcznik wychowania władcy jest poddany procesowi odtworzenia z potencjalnie odnalezionych szczątków. Gra, w jaką wprowadzam widza to dwupoziomowa halucynacja, mająca na celu w niezauważalny sposób uwierzytelnić przekaz zawarty w projekcie.

NARZĘDZIE – DZIEŁO FUNKCJONALNE

Strategia projektów artystycznych traktujących dzieła jako narzędzia posiadające określoną funkcję, które nie tylko ma wartość estetyczną, ale również ma określony cel. Dzięki użyciu przez widza „narzędzia dzieł” dochodzi do kontaktu i transformacji. Krzysztof Wodiczko w 1988 roku zaprojektował i zrealizował projekt pt. „Homeless Vehicle”. Był to specjalny pojazd przeznaczony dla bezdomnych, który miał pomóc im przetrwać w trudnych warunkach miejskiej przestrzeni. Pojazd był skonstruowany z myślą o wygodzie i funkcjonalności dla użytkowników. Miał przestrzenie przeznaczone na zbieranie aluminiowych puszek i plastikowych butelek, specjalne schowki na ubrania i śpiwory, składaną kanapę, miejsce na przechowywanie jedzenia i narzędzi, a także lampę i urządzenie grzewcze. Był też wyposażony w specjalny system oświetleniowy, który miał zapewnić bezpieczeństwo użytkownikom w ciemnych i niebezpiecznych miejscach.

Projekt Wodiczki był nie tylko praktycznym narzędziem dla bezdomnych, ale też miał na celu uwrażliwienie społeczeństwa na problem bezdomności i zaproponowanie alternatywnych rozwiązań dla tej trudnej sytuacji. Praca ta jest dobrym przykładem na to, jak dzieło sztuki może być użyte jako narzędzie społeczne, zmieniając sposób myślenia i postaw wobec ważnych kwestii społecznych.

„Czyn dla miasta Bytów”, Bytów, C.U.K.T., 1996

Niewidzialny performance przenikający do samego sedna problemu bezrobocia i działań podejmowanych przez państwo w tym okresie.

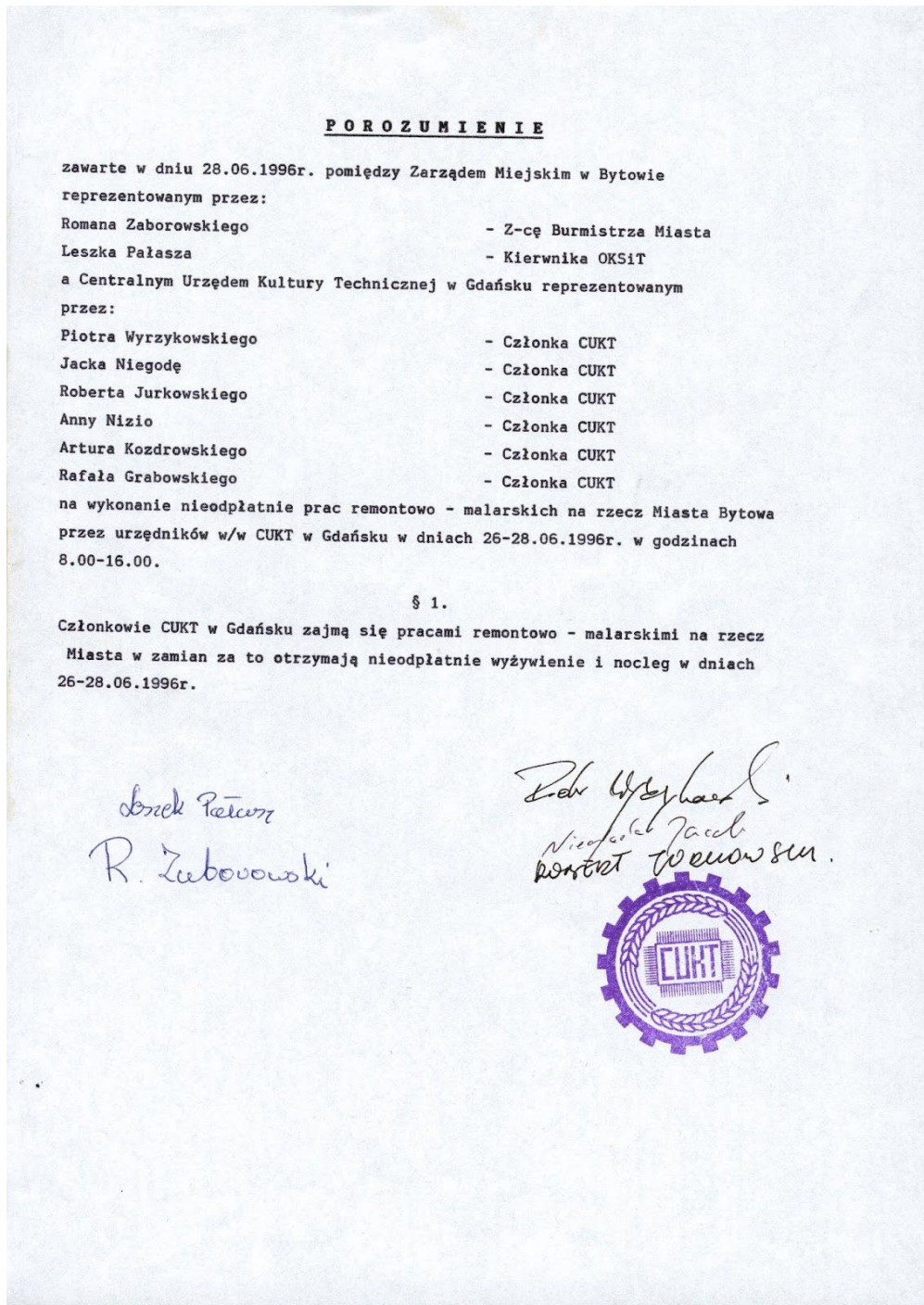
Działanie polegało na oficjalnym kontakcie pomiędzy C.U.K.T. a urzędem miasta Bytowa poprzez wysłanie pisma do prezydenta miasta i szefa biura urzędu pracy z prośbą o przydzielenie urzędnikom C.U.K.T. frontu robót społecznych możliwych do wykonania nieodpłatnie na rzecz miasta Bytowa. Ważnym kontekstem jest, że w tym okresie w Polsce został uruchomiony program prac interwencyjnych i robót publicznych dla osób bezrobotnych, miasto Bytów posiadało w tamtym okresie bardzo duży procent bezrobocia. Doszło do spotkania w urzędzie miasta i podpisania oficjalnego dokumentu porozumienia pomiędzy dwoma urzędami, w ramach którego przydzielono nam tygodniowy front robót: remont domków turystycznych w ośrodku wypoczynkowym oraz malowanie pasów na jezdni.



Ilustracja 14: C.U.K.T., urzędnicy C.U.K.T. na tle remontowanego domku turystycznego.

Projekt był na tyle tożsamy z rzeczywistością, że stał się niewidoczny i niezauważalny. Widzowie przychodzący na miejsce naszych prac twierdzili, że tam nic się nie dzieje, niczego nie ma — jacyś faceci remontują domki. Prace

wykonywaliśmy wspólnie z innymi robotnikami z miasta, spędzając wspólnie czas 8-godzinną zmianę i przerwy na posiłek. Doszło do zabawnego konfliktu pomiędzy nami: miejscowi stwierdzili, że pracujemy za szybko, że tak nie można, bo zabraknie pracy. Uczyli nas, że musimy pracować wolniej i robić częściej przerwy.



Ilustracja 15: C.U.K.T., porozumienie pomiędzy C.U.K.T. i Zarządem Miejskim w Bytowie 25.06.1996.

Strona z Kuriera Bytowskiego z artykułem opisującym performance C.U.K.T. Artykuł ten został stworzony specjalnie na potrzeby sponsora akcji, firmy ROBOD, która przekazała urzędnikom robocze kombinezony i rękawice do prac. Tego typu działanie wpisuje się w strategię „Fake”, opisywaną powyżej.



Ilustracja 16: C.U.K.T., podrobiona strona z Kuriera Bytowskiego 1996.

ATAK MEDIALNY – WIDZ MASOWY TECHNOPARTY

Technoparty to forma sztuki partycypacyjnej, która wykorzystuje nowe media i technologię w celu oddziaływania na liczną grupę uczestników, przekraczającą swą liczebnością zwyczajową ilość widzów w galeriach. Jest to zjawisko kulturowe, które wywodzi się z muzyki elektronicznej i undergroundowej kultury klubowej. Technoparty to przede wszystkim doświadczenie partycypacyjne, które angażuje uczestników w proces twórczy i artystyczny, poprzez fizyczną aktywność i bezpośrednio uczestnictwo w wielogodzinnych masowych performansach. Dzięki swojej otwartej, demokratycznej i atrakcyjnej formie przyciąga młodych ludzi z różnych środowisk i kultur, którzy dzielą wspólną pasję do muzyki i sztuki oraz wolności.

Działania o takim charakterze łączą w sobie w jeden projekt wiele sposobów artystycznej wypowiedzi jak: reżyseria, scenografia, performance, video art, działania świetlne.

Przykładem podobnych działań może być klub Tresor w Berlinie. Tresor jest nie tylko jednym z najważniejszych klubów techno na świecie, ale także miejscem, gdzie organizowane są wystawy sztuki współczesnej. Od samego początku klub był związany ze sceną artystyczną i muzyczną Berlina, a w późniejszych latach stał się także ważnym miejscem dla sztuki współczesnej.

W latach 90-tych Tresor zaczął organizować wystawy sztuki współczesnej w ramach swojego programu "Galeria Tresor". Celem było stworzenie przestrzeni, w której artyści mogą eksponować swoje prace, a jednocześnie zacieśnić więź między klubową sceną a sztuką współczesną. Pierwsze wystawy były organizowane w klubie, a później w oddzielnej przestrzeni znajdującej się w pobliżu klubu.

W latach 2000-tych Galeria Tresor przekształciła się w „Tresor Contemporary”, które było dedykowane wyłącznie sztuce współczesnej. W ramach tego projektu organizowane były wystawy sztuki współczesnej, performance'y i instalacje.

**„Technopera”, C.U.K.T., CSW Zamek, Centrum WRO, Wrocław,
Warszawa, Zielona Góra, Gdańsk, 1996 - 2023**

Projekt realizowany w wielu miejscach i rozwijany na przestrzeni czasu w postaci kolejnych wersji i inscenizacji. Autorami libretta Technopery są: Artur Kozdrowski i Piotr Wyrzykowski. Pomyślane jest ono jako epos kultury technicznej. W realizację Technopery byli zaangażowani inni urzędnicy C.U.K.T. jako: Anna Nizio, Mikołaj Robert Jurkowski, Maciej Sienkiewicz, Ewa Adam Virus Popek, Haleh Abhari.

Multimedialny masowy performance partycypacyjny. Osobiście dla mnie stanowi ostateczny konceptualny poziom rozwoju formy wystąpienia performance art (nie będę rozwijał tutaj tej myśli, bo nie jest to tematem tej pracy, ale wielogodzinne wystąpienia mają wiele wspólnego z fizycznymi doświadczeniami body art.). Jak wiele innych projektów łączy w sobie różne strategie, oprócz omawianej w danej części strategii "ataku medialnego — widz masowy" pomysł na realizację Technopery wynikał ze strategii "dzieła niewidzialnego". Czyli ukrycia przekazu, dzieła w innej formie. W danym przypadku wykorzystaliśmy kulturę techno i zjawisko technoparty do przemylenia naszej informacji. Na samym początku wyglądało to następująco, że ludzie byli zapraszani na rave (imprezę) z dj-ami, nie spodziewając się niczego więcej niż to, co spotykali gdzie indziej na innych technoparty. W jakimś sensie tak też było, musiało tak być, bo inaczej nasza strategia by się nie udała. Podczas wielogodzinnych imprez (od 12 do 32 godzin) w graną muzykę na żywo i równoległe projekcje wideo wymiksowywaliśmy audiowizualne sample z libretta. Nagle w "standardowy" utwór techno wbijał się audio i graficzny tekst np.: „Knowledge gives you power”.

Libretto składa się z audiowizualnych sampli z filmów popularnonaukowych oraz science fiction ułożonych w formie dialogu pomiędzy bohaterami opery. Libretto odgrywane na żywo przez VJ-a stanowi choreograficzny i dramaturgiczny punkt odniesienia dla aktorów i muzyków.

Forma ta stopniowo ewoluowała w kierunku rozbudowanego samodzielnego spektaklu z wykorzystaniem projekcji wideo jako scenografii dla występujących na żywo sopranistki operowej i performerera.



Ilustracja 17: C.U.K.T., „Technopera”, WL4, Gdańsk 2023, foto: 3miasto_pl.

*„Jako przykład działania upowszechniającego sztukę można przywołać »Technoperę« – nowatorski format artystyczny, który redefiniował tradycyjne strategie odbiorcze. „Technoperę” grupy C. U. K. T., łączące muzykę, sztukę i nowe technologie, wytwarzały nowe praktyki wspólnotowe po 1989 roku – utopijne, antyinstytucjonalne, demokratyczne. Artyści kojarzyli gatunek opery ze sztuką wysoką, elitarną, ekskluzywną, niedostępną dla mas. Z taką, która nie komunikuje się z przestrzenią społeczną, nie stara się jej zmieniać, nie ma mocy sprawczej. Służy wyłącznie do kształtowania wysokich, elitarnych gustów, podtrzymując klasowe i kulturowe nierówności. Sięgnęli zatem po operę, wyobrażając sobie demokrację jako serię operacji równościowych, inkluzywnych, udostępniających twory kultury wykluczonym z przestrzeni jej oddziaływań. Artystom chodziło o instytucje – galerie, uniwersytety, urzędy publiczne. Pragnęli przeobrazić organizację tych instytucji, by zaczęły wreszcie służyć dobru wspólnemu i masowo przekształcać społeczeństwo. Ich działania opierały się przede wszystkim na redefiniowaniu zastanych modeli i sposobów uczestnictwa w życiu publicznym”.*²⁴

²⁴ Łucja Iwanczewska, dz.cyt.

PROJEKCJE W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ

Projekcje wideo w przestrzeni publicznej stanowią znaczący przykład sztuki interwencyjnej, która wykorzystuje otoczenie publiczne jako nośnik dla wyświetlania dynamicznych obrazów ruchomych. Ta strategia artystyczna eksploruje miejsca publiczne jako potencjalne ekrany dla przekazu wizualnego, co poszerza możliwości tworzenia dzieł artystycznych i ich wpływu na kontekst urbanistyczny.

Miejsce, w którym umieszczana jest projekcja wideo, oraz jego kontekst odgrywają znaczącą rolę w kształtowaniu przekazu artystycznego. Każda lokalizacja, na której wyświetlane są projekcje, staje się integralną częścią dzieła, wpływając na odbiór treści wideo. Równocześnie samą treść wideo twórcy wykorzystują jako narzędzie, aby przekazywać swoje przesłanie artystyczne.

Znakomitym przykładem tej twórczej strategii jest praca Krzysztofa Wodiczko zatytułowana „Hiroshima Projection,” datowana na rok 1990. W tej pracy artysta wykorzystał nabrzeże pod fasadą budynku „Atomic Bomb Dome” w Hiroszimie jako płaszczyznę projekcji, na której wyświetlone były obrazy dłoni. Choć pozornie prosty w formie, projekt ten miał ogromne znaczenie i symbolizm. Dłonie w kulturze ludzkiej reprezentują komunikację, dotyk i empatię. W przypadku Hiroszimy ta praca stała się symbolicznym przypomnieniem o traumie wywołanej eksplozją bomby atomowej.

„Dam wam wszystkim wolność”, przestrzeń publiczna, Hamburg, 2002

Do powstania pracy wykorzystałem dwie strategie. Pierwszą publicznej projekcji i drugą bezpośredniego kontaktu i współkreacji oraz dokonania przeniesienia przy pomocy medium do innego wymiaru, z celem transformacji świadomości uczestniczących w projekcie chłopców. Bardzo zbliżoną strategię stosuje w artystycznej części pracy doktorskiej, którą szerzej omówię poniżej.

W omawianym projekcie do współpracy zaprosiłem dwójkę bezdomnych chłopców, których poznałem na ulicy w Kijowie. Jak zawsze w takich przypadkach najważniejsze jest zdobycie zaufania. Najlepiej skorzystać z pomocy kogoś, kto już

to zaufanie zdobył i zna dane osoby dłuższy czas. Poprosiłem o pomoc znajomą pracującą nad długofalowym projektem z bezdomnymi.

Zaproponowałem Koli i Sieroży (tak mają na imię moi bohaterzy), że chciałbym nakręcić z nimi film. A dokładnie ujęcia symulujące, że latają, unoszą się jak ptaki w powietrzu. Moim celem było rejestracja ich przedstawień i następnie „nielegalne” przewiezienie ich do Hamburga (na zachód) i wyświetlenie w przestrzeni publicznej miasta. Wykonanie dokumentacji i po powrocie do Kijowa pokazanie Koli i Sieroży jak „latają” w Niemczech.



Ilustracja 18: P. Wyrzykowski, projekcja wideo w oknie mieszkalnym Hamburg 2002, stopklatki z video.

INSTYTUCJA JAKO SZTUKA

Strategia artystyczna "instytucja jako sztuka" polega na tworzeniu fikcyjnych instytucji, które są podobne do istniejących państwowych lub prywatnych instytucji władzy. Te fikcyjne instytucje mają na celu prowokowanie do refleksji nad naturą władzy i instytucji, ich funkcjami i mechanizmami działania, a także nad tym, jak wpływają na życie ludzi.

W ramach tej strategii artyści często tworzą fikcyjne dokumenty, takie jak formularze aplikacyjne, oświadczenia, regulaminy i certyfikaty, aby nadać swoim instytucjom bardziej autentycznego charakteru. Często te dokumenty zawierają zapisy, które są w sprzeczności z powszechnie przyjętymi normami lub odnoszą się do istniejących problemów społecznych.

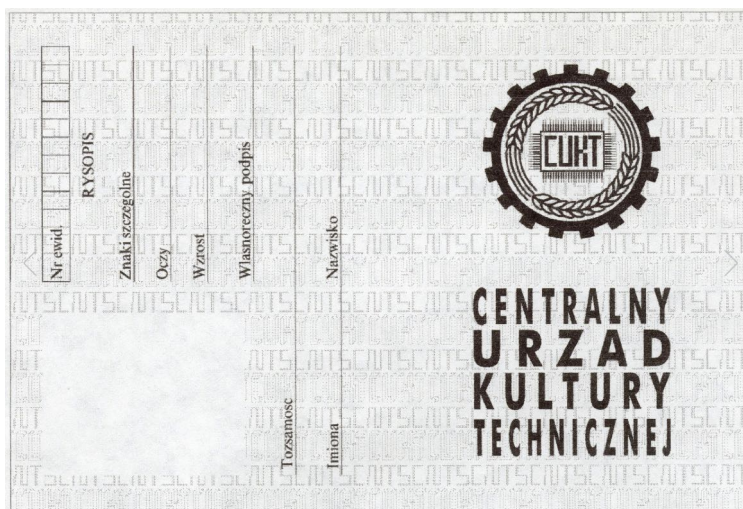
W tym miejscu nie może zabraknąć opisu projektu NSK (Neue Slowenische Kunst) to grupa artystyczna działająca od lat 80. XX wieku, która stworzyła fikcyjne państwo o nazwie "NSK State in Time" (Państwo NSK w Czasie). Projekt ten miał na celu

skonfrontowanie istniejących struktur politycznych oraz stworzenie alternatywnego modelu państwa, które opiera się na idei sztuki i kultury, a nie na narodowej tożsamości. NSK tworzyło symbole państwowe, certyfikaty obywatelstwa i wydawało własne dokumenty podróży. Projekt ten był formą krytyki instytucjonalnej, która podważała panujące porządki i władzę, ale jednocześnie pokazywała, że sztuka może mieć wpływ na rzeczywistość społeczną.

C.U.K.T. Centralny Urząd Kultury Technicznej. 1995 - 2000

W działalności C.U.K.T. (Centralny Urząd Kultury Technicznej) widzę kierunek, który można by określić jako "transformistyczny". Nasz kolektyw nie był tylko zbierającą się grupą artystów; byliśmy instytucją, nie będąc instytucją w tradycyjnym sensie; byliśmy dziełem sztuki, które zakwestionowało i dekonstruowało same zasady instytucjonalności. Byliśmy anty — instytucją, która miała wszystkie atrybuty biurokratyczne — logo, pieczęcie, firmowe listy, cykliczne zebrania i podejmowane uchwały — ale żadnej realnej mocy wykonawczej. Oprócz wielkiego zapału i poczucia potrzeby działania. Ta fałszywa instytucjonalność była narzędziem, a nie celem. Pozwalała nam na prowadzenie dialogu z rzeczywistością z zupełnie innej perspektywy: nie jako indywidualni artyści, ale jako "urząd centralny".

Przesunięcie to nie było przypadkowe. W momencie, gdy zdecydowaliśmy się na utworzenie tej "fałszywej instytucji", dokonaliśmy również rezygnacji z indywidualności na rzecz grupowej świadomości, mający na celu zmianę sposobu prowadzenia dialogu i działań. W tej nowej formie rozmowa nie była już prowadzona z indywidualnym artystą, ale z "urzędem centralnym". To stanowiło dla nas platformę do prowadzenia szeroko zakrojonych działań interwencyjnych, zarówno w sferze sztuki, jak i społeczeństwa.



Ilustracja 19: C.U.K.T., Virus, projekt identyfikatora 1995.

Nasza działalność była symptomem nowoczesności i laboratoryjnym splotem różnych porządków ówczesnej rzeczywistości. W tym kontekście widzę naszą pracę jako formę "artystycznego aktywizmu", który, korzystając z różnorodnych form i mediów, dążył do wywołania rzeczywistych zmian w społeczno-politycznej rzeczywistości. Techno i nowe technologie, które były kluczowymi elementami naszej praktyki, nie były dla nas tylko narzędziami ekspresji, ale również formami komentarza na temat wpływu technologii na społeczeństwo i kulturę.

W rezultacie działalność C.U.K.T. może być analizowana jako praktyczna realizacja teoretycznych założeń o potencjale sztuki jako narzędzia świadomej transformacji. Byliśmy nie tylko komentatorami rzeczywistości, ale również jej aktywnymi uczestnikami, korzystającymi z estetycznych i konceptualnych narzędzi do wywoływania realnych zmian.

Stworzenie fałszywej, ale w pełni funkcjonalnej "instytucji" było dla nas środkiem do zbadania, jak formy i struktury instytucjonalne wpływają na produkcję i percepcję sztuki oraz na społeczno-polityczne dyskursy. Ta instytucjonalność była zarówno medium, jak i materiałem naszej praktyki artystycznej. Umożliwiała nam to podważenie ustalonych hierarchii i mechanizmów władzy, a przez to wprowadzenie nowych modeli interakcji i dialogu.

Celem tej strategii było nie tylko zrozumienie, ale i zmiana. Zamiast być jedynie krytycznym komentarzem na temat instytucji, staliśmy się aktywną interwencją, która zarówno analizowała, jak i wpływała na rzeczywistość. Byliśmy instytucją, ale

instytucją, która stała się narzędziem do kwestionowania i przekształcania zarówno sfery artystycznej, jak i społecznej.

W tym sensie nasza praca była zgodna z ideą transformizmu — pragnęliśmy, aby sztuka stała się narzędziem świadomej transformacji. Przez naszą fałszywą instytucjonalność, dążyliśmy do wywołania rzeczywistych zmian, zarówno w polu sztuki, jak i w szerszym kontekście społecznym. Byliśmy, można by rzec, instytucją w stanie ciągłej auto transformacji, zawsze otwartą na nowe możliwości i wyzwania.

CYFROWE UTOPIE

Cyfrowe utopie, jako artystyczna strategia, bazują na możliwościach, które niesie ze sobą społeczeństwo sieci opisane przez Manuela Castellsa. W świecie, w którym sieci informacyjne stają się kluczowym narzędziem komunikacji, interakcji i dynamicznie konstytuowanej tożsamości, pojawia się naturalne pragnienie badania, jak te narzędzia mogą być używane do kreowania wizji idealnych światów. W środowisku, gdzie granice pomiędzy rzeczywistością a wirtualnością stają się coraz bardziej niejasne, artystyczne projekty próbujące rozszerzać ludzką tożsamość i świadomość o cyfrowe medium są interesującymi eksperymentami.

Australijski artysta, Stelarc, z jego eksperymentami na pograniczu ciała i maszyny, dostarcza fascynującego spojrzenia na to, jak technologia może rozszerzyć i zmienić ludzkie doświadczenie. Jego projekt "Third Hand" jest klasycznym przykładem tej idei. Próbuje on zintegrować technologiczne rozszerzenie z ludzkim ciałem, tworząc hybrydę, która kwestionuje tradycyjne pojęcie ludzkości. Czy "trzecia ręka", działająca niezależnie, ale w harmonii z dwiema biologicznymi, może stać się częścią naszej tożsamości? Jakie inne formy "ja" mogą zaistnieć w świecie, gdzie technologia i biologia są ze sobą ściśle splecione?

„Tymczasowy Naród” z roku 2021-22 (z Echo Ho)

Będącym jednym z najbardziej zaawansowanych technologicznie moich projektów, rozwijającego idee sztuki performance do postaci sieciowego globalnego

wystąpienia partycypacyjnego. Projekt "Tymczasowy naród" był globalnym performansem sieciowym, którego celem było stworzenie tymczasowej wspólnoty. Eksplorował on potencjał grupy indywidualności w prowokowaniu realnych zmian społeczno-politycznych. Opierał się na aplikacji mobilnej, która przekształcała smartfon w instrument do grupowej współkreatywności audiowizualnego performance. Użytkownicy, za pomocą fizycznych gestów z telefonem, aktywowali dźwięki i animacje. Performance miał charakter globalny, umożliwiając współpracę zarówno lokalnie, jak i przez Internet. Ważnym elementem projektu było podkreślenie siły wspólnoty i przeciwdziałanie atomizacji społeczeństwa, która często jest efektem indywidualnego korzystania z technologii. Projekt miał wymiar utopijny, podkreślając ideę wspólnotowości i kolektywnego tworzenia. Każdy z jego użytkowników był zarazem twórcą generowanych dźwięków i choreografii, jak i odbiorcą całości, wszystkich uczestników globalnego wydarzenia. Centralnym elementem projektu było zaangażowanie użytkowników w aktywne tworzenie i interakcję. Wykorzystując określone gesty ręką, nadgarstkiem lub nawet całym ciałem, użytkownicy byli w stanie aktywować dźwięki i animacje w aplikacji, współtworząc w ten sposób choreografię dźwiękową. Zamiast tradycyjnej, pasywnej konsumpcji treści, użytkownicy stali się czynnymi uczestnikami, angażując się w dynamiczne i interaktywne doświadczenia artystyczne. Dzięki możliwości połączenia się z innymi użytkownikami zarówno lokalnie, jak i globalnie poprzez sieć, projekt promował ideę globalnej wspólnoty twórczej, która przekracza tradycyjne granice geograficzne i kulturowe.

Konkluzja dotycząca przedstawionych strategii

Opisane powyżej wybrane projekty i zastosowane strategie artystyczne ukazują różnorodność metod stosowanych przez mnie, jak i innych artystów do prowadzenia dialogu z rzeczywistością, wykorzystując sztukę jako narzędzie transformacji społecznej. Te projekty artystyczne miały na celu nie tylko prowokowanie refleksji nad istniejącymi w danym czasie kontekstami, instytucjami i władzą, ale również tworzenie alternatywnych modeli społecznych i politycznych opartych na ideach współkreatywności i partycypacji. Były kolejnymi ważnymi krokami w badaniu wpływu sztuki na rzeczywistość społeczną i kulturalną oraz rozwojem mojego indywidualnego języka komunikacji. Ich celem nie było tylko prowokowanie

refleksji, ale również tworzenie koncepcji alternatywnych modeli i możliwości potencjalnego rozwoju dla społeczeństwa.

W moim dorobku artystycznym zawarta jest duża różnorodność strategii, które podejmowałem, w kolejnych projektach, poszukując osiągnięcia możliwie bezpośredniej formy kontaktu z odbiorcami. Taka różnorodność nie jest tylko estetycznym wyborem, ale też metodycznym poszukiwaniem najbardziej efektywnych środków wpływania na odbiorcę oraz reakcją na zmieniający się świat i formy przekazu. W tym kontekście moje prace nie są tylko dziełami sztuki, ale również narzędziami świadomej transformacji.

Dla przykładu moje interaktywne instalacje nie są jedynie estetycznymi strukturami; są przestrzeniami dialogu, w których odbiorca staje się aktywnym uczestnikiem. Angażując się w dzieło, odbiorca przekształca się z pasywnej jednostki w aktywnego uczestnika, co jest zgodne z moimi badaniami nad transformizmem.

Podobnie, wykorzystanie performance w mojej praktyce artystycznej nie jest przypadkowe. Ta forma sztuki ma unikalną zdolność do angażowania odbiorców na poziomie emocjonalnym i intelektualnym. Emocje w tym przypadku służą jako katalizator zaangażowania, zarówno pozytywnego, jak i negatywnego prowadząc do potencjalnej zmiany. Niezwykłą wartością i unikalną cechą sztuki performance jest jej bezpośredniość i szybkość wyrazu oraz niewymagająca dużych nakładów produkcja dzieła dla artysty.

W sumie różnorodność strategii nawiązywania relacji, które wykorzystuję, stanowi metodyczne podejście do badań nad możliwościami sztuki jako narzędzia świadomej transformacji. Każda z tych form i strategii jest eksperymentem w kontekście większego „laboratorium transformacji”. *„Laboratorium jest bowiem miejscem oczekującym na nieznanne, które w procesie eksperymentów i niezliczonej ilości prób zyskuje znaczenie dla społecznej wiedzy i społecznych praktyk”.*²⁵

²⁵ Łucja Iwanczewska, dz.cyt.

KONCEPCJA PROJEKTU „TRANSFORMIZM - KHODA”



Ilustracja 20: P. Wyrzykowski, Wiktoria i Anna, projekcja na budynek, ul. Królikarnia, Gdańsk 2023.

„Transformizm — KHODA”

Jako część artystyczna mojej pracy doktorskiej, zajmuję się kompleksowym procesem twórczym złożonym z różnorodnych działań mających na celu stworzenie wielokanałowej instalacji wideo. Celem tego projektu jest inicjacja procesu transformacji jego uczestników: trójki kobiet z dziećmi z Ukrainy, które znalazły tymczasowe schronienie w Gdańsku.

Ponad indywidualny, grupowy charakter działania to istotna cecha transformizmu. Taki rodzaj strategii działania zostanie wykorzystany w planowanym projekcie pt.: „Transformizm — KHODA” (KHODA jest skrótem od Charkowska Okręgowa Państwowa Administracja). Celem jest sprowokowanie zmiany postrzegania siebie przez uczestniczki projektu. Podczas pracy nad projektem przechodzą one transformację z uchodźczyń do bohaterek filmu oraz do postaci superbohaterek. Osoby z nadzwyczajnymi mocami, które umożliwiają im przenikanie przez ściany budynków, pokonywanie przestrzeni w okamgnieniu i osiągnięcie nadludzkich rozmiarów, a dzięki temu stają się w dwójnasób obecne oraz widoczne w naszej wspólnej przestrzeni. Jak to osiągnę? Poprzez projekcje wideo na elewacjach budynków, które przenoszą zarejestrowane bohaterki z ich zamkniętych wewnątrz tymczasowych domów w przestrzeń miasta. W ten sposób ogromne, przeskalowane, poruszające się obrazy z ich portretami i głosem stają się częścią przestrzeni publicznej, prowokując reakcje przechodniów.

Głównym celem projektu jest prowokowanie zmiany w sposobie, w jaki postrzegamy relację między społeczeństwem (grupą), państwem (organizacją) i jednostką, a także analiza roli, jaką może odgrywać sztuka w tym procesie.



Ilustracja 21: P. Wyrzykowski, Wiktor i Anna, projekcja na budynek szkoły, ul. Śluza, Gdańsk 2023.

Idea

Projekt zakłada stworzenie filmu, który będzie prezentował sekwencje ukazujące rejestrację przejścia kamery z przestrzeni publicznej do prywatnego wnętrza, następnie do zniszczonych pomieszczeń i w końcu powrót do przestrzeni publicznej. Film będzie składać się z ujęć nagranych we wnętrzach tymczasowych domów uciekających przed wojną na Ukrainie oraz projekcji wideo na fasady budynków. Zarejestrowane ujęcia we wnętrzach zostaną użyte do przygotowania projekcji na zewnątrz. Materiałem wizualnym, który wykorzystuję do wyreżyserowania projekcji to rejestracja wideo wykonana przez Sergieja Stecenko zniszczonych wnętrz budynku Charkowskiej Okręgowej Państwowej Administracji zbombardowanej przez rosyjskie rakiety 1.03.2022 r. Zmontowany film będzie miał efekt jednostajnego ujęcia, kamery non stop poruszającej się do przodu w głąb kadru poprzez zniszczone wnętrza, miasto i mieszkania z mieszkankami zjednoczonymi marzeniem o pokoju i powrotem do domu.

Zarejestrowane w filmie projekcje na budynki były wydarzeniami jednorazowymi trwającymi jeden wieczór. Docelowym końcowym rezultatem projektu jest film i w kolejnym etapie pokaz w galerii w formie projekcji wideo na obiekt.

Głównymi bohaterkami projektu są trzy rodziny: Wiktoria z córką Anną, Tatiana i syn Andriej oraz Valentina z córką Bohdaną. Przyjechały do Gdańska, szukając schronienia przed wojną w Ukrainie.



Ilustracja 22: P. Wyrzykowski, Wiktoria i Anna, tymczasowe schronienie, Gdańsk 2023.

W kontekście realizacji projektu „Transformizm — KHODA”, nie można pominąć zaufania i prywatności, bez których cały proces byłby niemożliwy do przeprowadzenia. Razem z moją żoną Tamarą zbudowaliśmy, głęboką relację opartą na zwykłej ludzkiej solidarności i chęci udzielenia im pomocy w sytuacji, w jakiej się znalazły.

Otwarcie naszych drzwi i serc dla tych rodzin było naturalną reakcją na ich potrzeby po przyjeździe do Gdańska w wyniku konfliktu na Ukrainie. Próba wejścia w ich świat, udzielenie wsparcia w trudnych chwilach, była wynikiem prostego, ludzkiego impulsu. To zaufanie i wspólnota, które wytworzyły się w wyniku tych działań, później stały się podstawą dla głębokości i autentyczności całego projektu. Te prywatne

kontakty, rozmowy, wspólnie spędzony czas czy nawet prozaiczne wyjścia na zakupy, rozwiązywanie banalnych codziennych problemów stały się rodzajem preludium do bardziej formalnego etapu realizacji zdjęć w ich tymczasowych domach. Wszystko to miało kluczowe znaczenie dla głębokości i autentyczności projektu, które są niezbędne w kontekście realizacji moich badań nad transformizmem.

W sumie nasza długotrwała współpraca i bliskie relacje z bohaterkami projektu nie były tylko podstawą do realizacji projektu artystycznego, ale też dowodem na to, jak prywatność, codzienność i profesjonalne sfery mogą się przenikać i wzajemnie wzbogacać, tworząc tym samym warunki do głębszej, bardziej autentycznej formy sztuki.



Ilustracja 23: S. Stecenko, zniszczone wnętrze Charkowskiej Okręgowej Państwowej Administracji 2022, stopklatka.

Rozwinięcie

Artyści tak jak i każdy człowiek mają prawo, a czasami obowiązek komentowania otaczających ich wydarzeń. Te komentarze stają się czasem ikonami kultury. Francisco Goya w 1814 roku obrazem „3 Maja 1808” komentował tragiczną śmierć powstańców madryckich, Theodore Gericault w 1819 r płótnem „Tratwa Meduzy” wstrząsnął sumieniem świata prezentując haniebne porzucenie przez kapitana

Hugues Duroy de Chaumareys części rozbitków fregaty La Meduse. Po pierwszej wojnie światowej Goerge Grosz, Otto Dix i Max Beckmann, swoimi obrazami, rysunkami i grafikami dramatycznie komentowali tragizm wojny wyniszczającej Europę i jej społeczeństwo. Pablo Picasso, który unikał tematów politycznych, na wystawie światowej 1937 roku w Paryżu zaprezentował obraz przedstawiający masakrę mieszkańców hiszpańskiego miasta Guernica zbombardowanego przez siły frankistowskie wspierane przez niemieckich i włoskich faszystów. Do dziś jest to jedna z antywojennych ikon wszechczasów. Cykl 8 płócien Andrzeja Wróblewskiego „Rozstrzelania”, namalowanych w 1949 r. stanowi jedno z najbardziej przejmujących kronik mordowania ludności cywilnej w czasie II Wojny Światowej. Monumentalny tragizm bombardowań tej wojny przedstawił Ossip Zadkine. Pozwolę sobie na zacytowanie komentarza jednego z najwybitniejszych i wydaje się niedocenionych polskich twórców, Władysława Hasióra do pomnika „Rozdarte Miasto”: *„Wielkim artystom zdarzyło się czasem, że potrafili – nie wiem, czy instynktownie, czy w sposób zaprogramowany – wymienić znaki artystyczne od dawna obowiązujące na znaki nowe, stające się od tej pory niezwykle ważnym i nośnym symbolem, wręcz publicystycznym argumentem kulturowym. Takim nowym symbolem stał się – jak sądzę – „Człowiek z wydartym sercem” Zadkine’a, pomnik, który miał stanąć w Warszawie, ale stoi ostatecznie w Rotterdamie. Jako rzeźbiarz jestem oczywiście trochę zazdrosny, że komuś udało się stworzyć taki nowy znak o wielkiej wartości artystycznej, nie pozostając w koleinach tradycji kulturalnej”.*²⁶

Warto wspomnieć o amerykańskim artyście Leonie Golubie i jego obrazach z cyklu „Wietnam” oraz cyklu „Interrogations” (Przesłuchania). „Vietnam II” z 1973 r., który jest własnością londyńskiej TATE, mający 3 metry wysokości i 12 metrów długości, przedstawia grozę wojny wietnamskiej. Amerykanka Martha Rosler, która w swoich antywojennych kolażach dotykała medialnej oprawy wojen i naszej coraz większej obojętności na dramatyczne przekazy. Pierwszy cykl „Bringing the War Home”: „House Beautiful” 1967-74, prezentował kolaże pokazujące rannych, poparzonych, czy martwych żołnierzy, oparzone napalmem dzieci, wkomponowane w katalogowo piękne wnętrza amerykańskich mieszkań i dotyczył wojny w Wietnamie, a pod tym samym tytułem w 2004 roku pojawił się cykl prezentujący działania wojenne z Wojny Irackiej, wkomponowane w kolejną serię pięknych katalogowych wnętrz. Kolumbijski

²⁶ Wiesław Darkiewicz, *Między tradycją a nowatorstwem – rozmowa z Władysławem Hasiorem*, „Tygodnik Kulturalny” 1977, nr 30..

artysta Fernando Botero lubujący się w malarstwie scenek rodzajowych, „puszystych” kobiet i mężczyzn, czy idyllicznie monumentalnych rzeźb ludzi i koni XXL, wstrząśnięty doniesieniami, o torturach jakich Amerykanie dokonywali w irackim więzieniu, namalował cykl obrazów” Abu Ghraib 2005 r. przedstawiający horror dehumanizacji jednostki podczas kolejnej z wojen. Jednym z wybitnych światowych artystów od lat poruszających temat wojny, jest urodzony w Warszawie w 1943 r. Krzysztof Wodiczko, artysta wizualny i teoretyk, obecnie prof. Harvardu, Wydział Sztuki Mediów. Najbardziej dla mnie przejmujące w przekazie, są jego „Hiroshima Projections” z 1999 r. Projekcja na architektonicznej ruinie Centrum Wystawowego w Hiroszynie, jedynym pozostałym blisko epicentrum wybuchu budynku — Genbaku Dome, właściwie na nabrzeżu pod budynkiem. Wodiczko wyświetlał projekcje prezentujące przeskalowane poruszające się w trakcie wywiadów dłonie ofiar i rodzin ofiar wybuchu, a ich relacje były emitowane z głośników, tak, że można było odnieść wrażenie, że pozostałości budynku, projekcje i ich odbicie w rzece, stały się niejako narratorami tych tragicznych historii. Innym wybitnym dziełem tego artysty jest „Znicz Weteranów” prezentowany we Wrocławiu w 2010 r. W dziele tym artysta nagrał płomień świecy poruszający się do powietrza wydychanego przez polskich weteranów wojen w Iraku i Afganistanie lub członków ich rodzin. Projekcja płomienia poruszającego się do wypowiedzianych słów na Wzgórzu Partyzantów jest wzruszającym antywojennym testamentem.

Moja artystyczna część doktoratu wpisuje się w antywojenną, antyprzemocową wieloletnią tradycję dzieł sztuki zabierających głos pod wpływem aktualnych ważnych wydarzeń.

Nie mogę pozostać obojętnym w obliczu dramatycznych wydarzeń za naszą wschodnią granicą z dwóch głównych powodów: osobisty (moja żona jest z Kijowa, żyliśmy tam długo, mamy tam rodzinę i bardzo duże grono przyjaciół), przekonania, że wojna w Ukrainie jest „wydarzeniem matką” - korzystając z pojęcia Jeana Baudrillarda. *„Badacza, który głosił, że żyjemy w świecie symulacji i hiperrzeczywistości pozbawionej realnego odniesienia, napisał wtedy (11.09.2001): „Zamach na Nowy Jork i World Trade Center [...] to wydarzenie absolutne, wydarzenie «matka», wydarzenie czyste, zawierające w sobie te wszystkie wydarzenia, które nigdy nie miały miejsca”²⁷.*

²⁷ Ewa Domańska, dz.cyt., s. 10.

Bestialskie zbrodnie Rosji dokonujące się na niewinnych ludziach wymuszają reakcję. Nie myślałem o pracy artystycznej dotyczącej bezpośrednio tego tematu do momentu, kiedy dotarły do mnie zdjęcia wideo zniszczonego budynku Charkowskiej Okręgowej Państwowej Administracji. Przedstawiające zrujnowane wnętrza obrazy uderzyły mnie z niezwykłą siłą. Zapisana w nich cisza po silnej eksplozji na monumentalnym placu Wolności, w wyniku której ogromna fala uderzeniowa zniszczyła wszystkie piętra w budynku, nie przestaje wybrzmiewać w mojej głowie, nie dając spokoju. Zestawienie fragmentów nietkniętych pełnych przepychu sowieckich dekoracji skali pomieszczeń z chaosem destrukcji, przemieszanych ze sobą porozrywanych mebli, sprzętu tworzą bogaty w znaczenia i kontrasty przekaz. Równocześnie jest to piękny obraz, fascynujący i ten aspekt estetyczny jest dla mnie czymś, z czym trudno się pogodzić. Jest to obraz transformacji. Przemiany dotyczącej głębokiej historii — paradoksalnie rosyjskie rakiety dokonały desowietyzacji wnętrza budynku ukraińskiej administracji, zrywając ze ścian dekoracyjne pięcioramienne gwiazdy.

Gmach okręgowych władz w stalinistycznym stylu imperialnym został wybudowany w swojej aktualnej wersji w 1954 roku. Jest to już 5 wersja budowli znajdującej się w tym miejscu:

- Pierwszy budynek w stylu neorenesansowym powstał w latach 1897-1899, znajdowało w nim się ziemiaństwo guberni odpowiednik okręgowej rady.



Ilustracja 24: I budynek

- W 1914 roku rozbudowano dom o dwupiętrowe skrzydło ze strony południowej. Na rysunku poniżej z lewej strony.



Ilustracja 25: II budynek

- W 1931 roku ukończono przebudowę budynku pod siedzibę partii komunistycznej w stylu konstruktywizmu. Co ciekawe architekt (Jakow Steinberg) zdecydował, że pozostawi część elewacji gmachu ziemiaństwa.



Ilustracja 26: III budynek

- W 1932 roku ozdobne elementy historycznej elewacji odpadły i podjęto decyzję utrzymania budynku w całości w stylu konstruktywistycznym.



Ilustracja 27: IV budynek

- Konstruktywistyczna architektura została zniszczona w wyniku działań wojennych w 1943 roku.
- W 1954 roku wg projektu architekta Beniamina Kostenko i Vladimira Orehova zbudowano nowy gmach władz okręgu. Ocalałe elementy fundamentów poprzednich budowli zostały wykorzystane do wzniesienia aktualnego budynku.
- 1 marca 2022 roku 2 Rosyjskie rakiety Kalibr z 7-minutową przerwą pomiędzy wybuchami zniszczyło częściowo gmach. W wyniku eksplozji zginęły 24 osoby.



Ilustracja 28: M. Rozenfeld 2022 stopklatka z filmu.

W 2014 roku administracja Charkowa była 2 razy przejmowana nielegalnie przez tzw. separatystów, którzy wieszali na dachu rosyjską flagę. Prowokacje te były szybko w przeciągu jednego dnia likwidowane i ukraińska flaga wracała na swoje miejsce.

Zarejestrowane dokumentalne ujęcia wideo autorstwa Sergieja Stecenko poddaje specyficznej modyfikacji. Dokonuje subtelnej ingerencji przy pomocy sztucznej inteligencji, rozciągając wideo w czasie, uzyskując efekt super zwolnienia, gdzie ruch kamery staje się ledwo zauważalny, pozwalając na medytatywne, niezwykle dokładne śledzenie, zmieniających się fragmentów opustoszałych wnętrz. Proces, któremu poddaje filmy, polega na wygenerowaniu nieistniejących klatek wideo, SI opierając się na istniejącej informacji wizualnej, dodaje nowe doskonale realistyczne klatki pomiędzy już zapisanymi na filmie. Ruchomy obraz osiąga efekt „zamrożenia czasu”. A my możemy zobaczyć to, co inaczej uciekłoby naszej uwadze. Zabieg ten uzbraja naszą percepcję w paranaukowe narzędzie do prześledzenia śladów gwałtownej zmiany stanu rzeczy.

Wojna w Ukrainie wymusiła znaczącą zmianę w moim pierwotnym projekcie artystycznym. Po raz kolejny, rzeczywistość i moje utożsamienie się z nią sprowokowały moją reakcję i decyzję.

Obrazy zniszczenia zarejestrowane na wideo są rodzajem transformacji, której nie miałem na myśli, podejmując ten temat w swojej pracy doktorskiej. Te obrazy są brutalnym odzwierciedleniem transformacji, którą Władimir Putin i jego zwolennicy pragną narzucić: transformacji przez zniszczenie, terrorem i przemocą. W jednej chwili złożony świat pełen ludzi, funkcji i znaczeń jest redukowany do pyłu i zgliszczy. Jest to przemiana w jej najbardziej destrukcyjnej formie. Generującej chaos. Jednocześnie, jest to próba hamowania transformacji społeczno-politycznej nie tylko na Ukrainie, ale i w globalnej świadomości. Putin chce nie tylko zatrzymać czas, ale i odwrócić jego bieg, manipulując tożsamością, utożsamieniem i fałszywie pojmowanym patriotyzmem. Jego zbrodnicza agresja wobec Ukrainy jest próbą cofnięcia historii do czasu przed upadkiem muru berlińskiego, aby służyła imperialnej wizji Rosji.



Ilustracja 29: S. Stecenko, zniszczone wnętrze Charkowskiej Okręgowej Państwowej Administracji 2022, stopklatka.

Tutaj słowa Jurija Andruchowycza: „Ukraina jest dla Rosji krajem wyjątkowym. Gdy z carstwa moskiewskiego tworzyło się w XVIII w. nowe imperium, na którego czele stał Piotr I, a potem Katarzyna II, powstało zamówienie na mit założycielski. I wypracowano go, sugerując, że historia Rosji sięga dawnego Kijowa. To była kradzież tożsamości, a nawet nazwy, bo nasze imię „Ruś” przeszło do nich w postaci

słowa „Rossija”. Ta kradzież trwała do początku lat 90. XX w. najpierw pod postacią imperium rosyjskiego, a potem ZSRR”.²⁸ Wypowiedź ta zyskuje dodatkową wagę. Rosyjska manipulacja tożsamością ukraińską jest jak zbiorowy, narzucony siłą przeszczep twarzy. To gwałt na tożsamości, na samym byciu.

W moich badaniach i praktyce artystycznej transformizm jest związany z ciągłą dynamiką tożsamości, ciała i władzy. To, kim jesteśmy, to kim uważamy, że jesteśmy, jest w ciągłej transformacji. I powinno być naszym dobrowolnym wyborem. Putin i jego wyznawcy, porywając ukraińskie dzieci (około 14 tysięcy według ostatnich doniesień), usiłują tę dynamikę zniewolić, narzucając jedno, monolityczne pojęcie „ja”. To jest zła transformacja, to transformacja przez dyktaturę i zbrodnię. W służbie uprzywilejowanej bardzo wąskiej grupie trzymającej władzę.

W tym kontekście moja praca „Transformizm — KHODA” staje się nie tylko badaniem artystycznym, ale i moralnym imperatywem. To jest moja próba opozycji wobec zła przez tworzenie, przez zaangażowanie i przez prawdę. To jest moja próba zastosowania sztuki jako narzędzia świadomej transformacji w obliczu świata, który jest coraz bardziej skażony przez te zbrodnie i zło.

²⁸ Jurij Andruchowycz, *Czarne kłęby dymu*, „ZNAK” 2022, nr 5, ebook.

„TRANSFORMIZM – KHODA”, WIZUALIZACJE INSTALACJI WIDEO

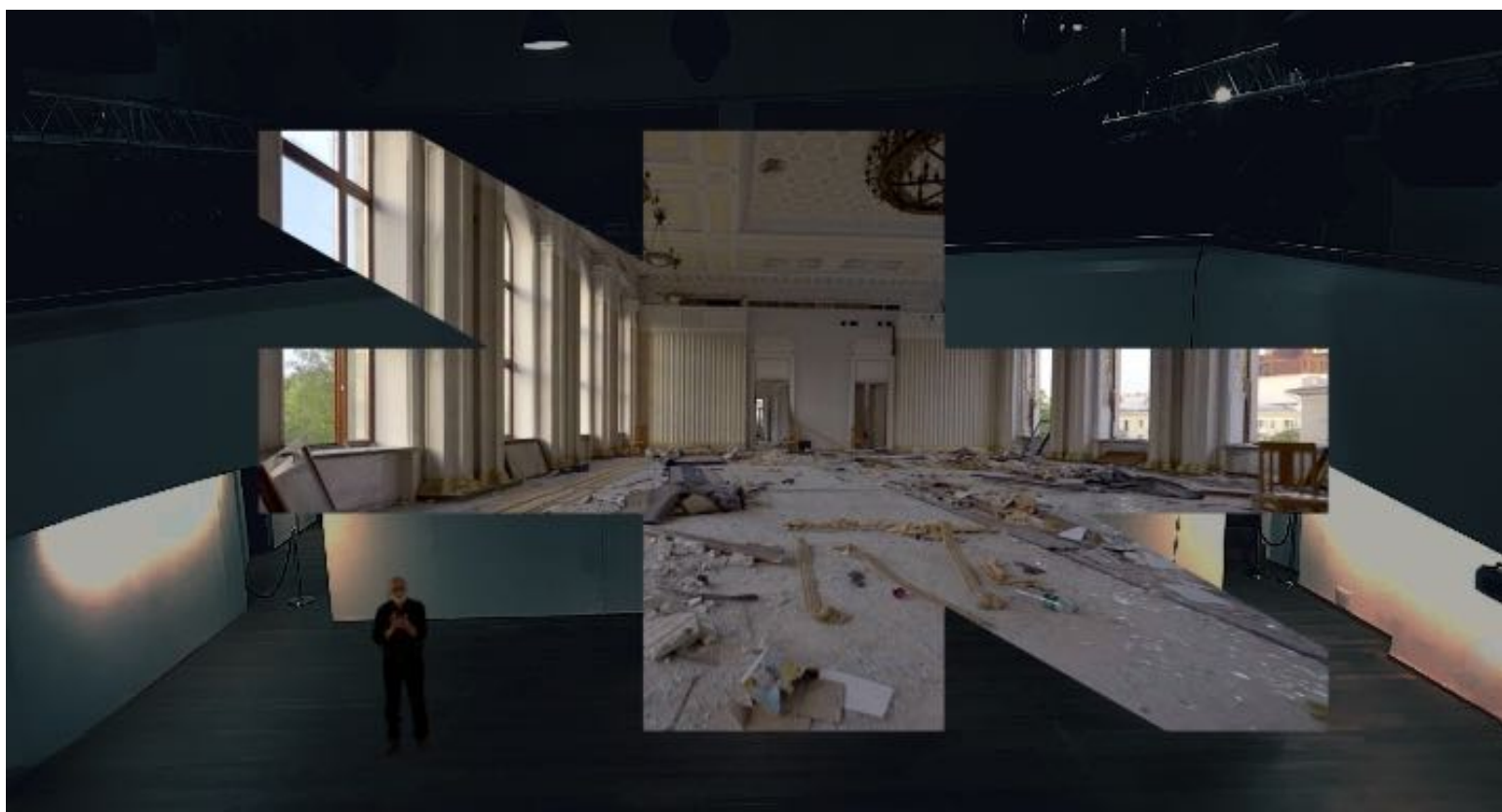
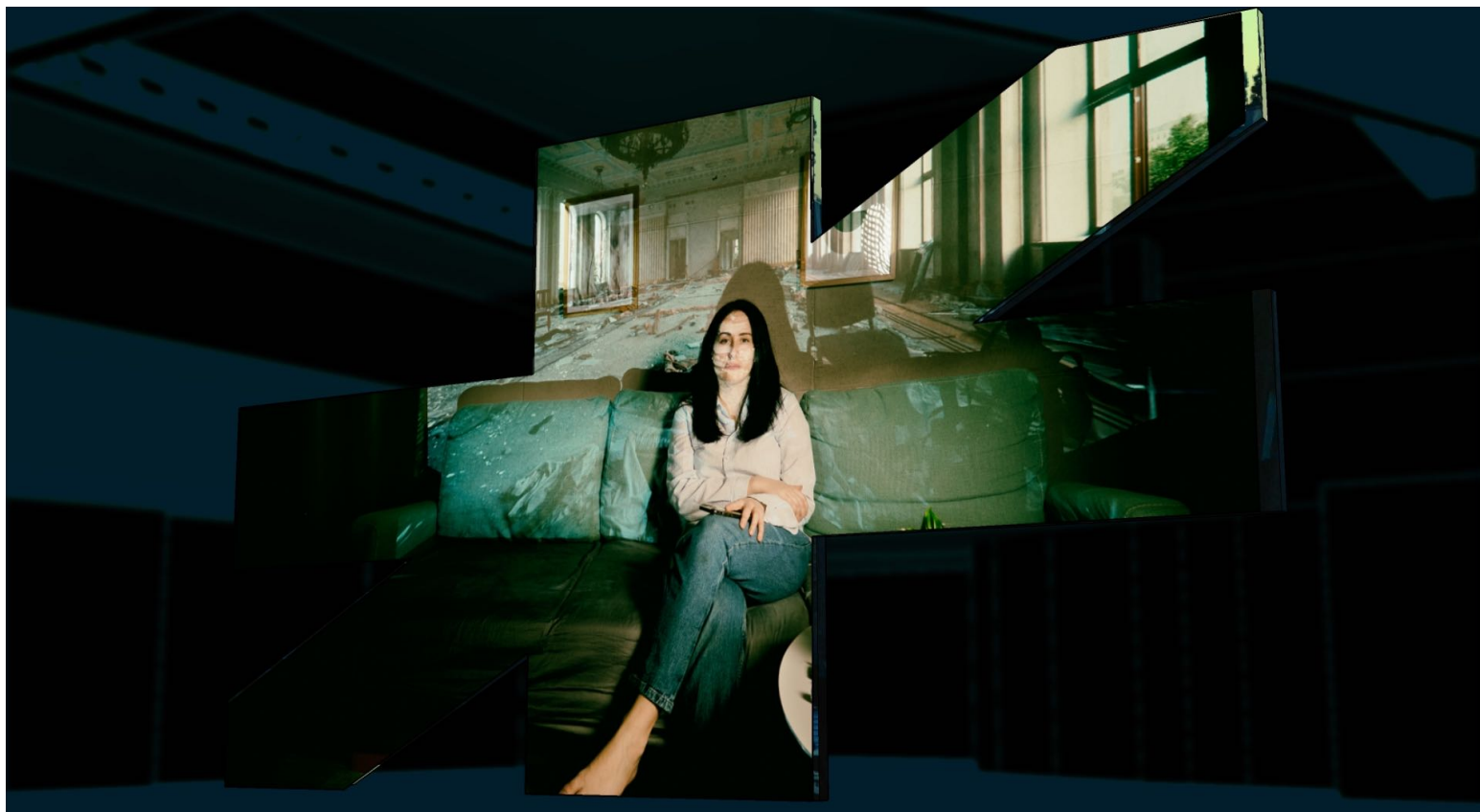
Ilustracja 30: Obiekt w centrum galerii z obustronną projekcją wideo, wymiary około 700 × 400 cm.



Poniżej link do wstępnej, poglądowej wersji materiału filmowego, wersja robocza niezakończona.

<https://youtu.be/gRiNFwFYfgE>

Ilustracja 31: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.



Ilustracja 32: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.

Ilustracja 33: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.



Ilustracja 34: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.



ZAKOŃCZENIE

Przedstawiona wizja transformizmu jest ideałem, prawdopodobnie utopią. Nie jest to rzeczywistość sztuki, ale stanowi ważny horyzont, do którego warto zmierzać. To coś, co ma potencjał na przyszłość, "l'avenir", jak mówił Jacques Derrida.

Pracując nad tekstem doktoratu i badając postawioną tezę, w konkluzji chciałbym wspomnieć o jeszcze jednej strategii, która może być wykorzystana w transformizmie: koncepcja projektu sztuki jako podróży w czasie. Nie twierdzę, że można stworzyć dzieło, które przeniesie nas w przyszłość jak maszyna czasu. Mam na myśli zdolność dzieła do powoływania na poziomie koncepcyjnym i informacyjnym zjawisk, rozwiązań czy sytuacji, które mogą się pojawić dopiero w przyszłości, a które aktualnie wydają się niemożliwe do zaistnienia ze względu na stan technologii, uwarunkowania polityczne czy społeczne. W tej perspektywie sztuka może być postrzegana jako medium, które nie tylko odkrywa nowe horyzonty, ale również zmienia sposób naszego postrzegania rzeczywistości. Porównując to do nauki, można by powiedzieć, że tak jak teoretycy fizyki postulują istnienie cząstek lub wymiarów, które jeszcze nie zostały odkryte, tak artysta, poprzez swoje dzieło, może postulować istnienie świata, który jeszcze nie nadszedł, ale którego kontury możemy zacząć dostrzegać poprzez jego pracę. Transformizm, poprzez swoją zdolność do wyobrażenia i kreowania przyszłości, może być katalizatorem prowadzącym nas ku innej, niekoniecznie lepszej rzeczywistości.

W dzisiejszych czasach transformizm może mieć jeszcze inne szczególne znaczenie. Wraz z rozwojem technologii i demokratyzacją dostępu do informacji, jak i masowej manipulacji treścią, sztuka może służyć jako narzędzie walki z hegemonią kulturową i polityczną, jak również niesprawiedliwością społeczną. Artystyczne projekty, zwłaszcza te realizowane w przestrzeni publicznej, mogą służyć jako sposób na wyrażenie sprzeciwu wobec narzucanych norm, konwencji i dominującej kultury. W ten sposób sztuka może przyczynić się do demokratyzacji kultury i przestrzeni publicznej.

Przekonanie o konieczności wprowadzania zmian może być przekleństwem, odnosi się to jednakowo do sztuki, jak i do życia. Jest to postawa, która z jednej strony motywuje do działania i nieustannego poszukiwania nowych rozwiązań i idei, ale z

drugiej strony może wywoływać niepokój i niepewność. Stawia artystę w pozycji „bytu-w-toku”, czyli osoby, zawsze poszukującej, nigdy nie zakończonej, szukającej nowych sposobów wyrazu i eksperymentującej z różnymi formami i technikami komunikacji.

Jednocześnie, przekonanie to nie oznacza, że każda zmiana prowadzi do poprawy. Jednak stagnacja i brak ewolucji również nie są rozwiązaniem, ponieważ świat wokół nas nieustannie się modyfikuje. Dlatego zmiany są konieczne i nieuniknione.

Transformacja stanowi jedyną stałą zarówno w życiu, jak i w sztuce. Świat, który zastyga, przestaje istnieć. Dlatego sztuka musi być aktualna i odzwierciedlać rzeczywistość, w której żyjemy. Artysta, który podejmuje tę drogę twórczą i życiową, musi odznaczać się szczególną cechą wytrzymałości, *„by przetrwać i podlegać nieprzerwanemu strumieniowi transformacji”*.²⁹

Transformizm, jako główny wątek tej rozprawy, nie jest jedynie teoretycznym konstruktem czy artystycznym kaprysem. Jest to realny mechanizm, poprzez który sztuka wpływa na konteksty społeczne, polityczne i kulturowe. Przez lata mojej praktyki artystycznej, od performance po prace wideo i instalacje w przestrzeni publicznej, zauważyłem jedną stałą: potencjał do zmiany. Sztuka nie jest jedynie pasywnym odbiciem rzeczywistości; jest aktywnym uczestnikiem w jej kreowaniu. W tym sensie transformizm jest nie tylko koncepcją, ale też etyką. Odpowiada na pytania dotyczące roli artysty w społeczeństwie i w jaki sposób sztuka może służyć jako narzędzie wpływu społecznego.

W erze cyfrowej, gdzie dostęp do informacji jest równoznaczny z dostępem do władzy, sztuka staje się nie tylko medium komunikacji, ale także formą oporu. Projekty artystyczne w przestrzeni publicznej, od graffiti po instalacje multimedialne, mogą funkcjonować jako społeczne komentarze, wyrażając sprzeciw wobec hegemonii kulturowej i politycznej.

Podsumowując, transformizm jest nie tylko koncepcją artystyczną, ale również społeczną i polityczną. Ma potencjał, by kształtować naszą rzeczywistość na różnych płaszczyznach, od indywidualnej świadomości do struktur społecznych i politycznych.

Przyjęta strategia pracy grupowej, dialogu i kreowania możliwości głośnego wybrzmienia publicznego świadectwa, którą zastosowałem w swoim projekcie

²⁹ Rosi Braidotti, dz.cyt.

artystycznym „Transformizm — KHODA” uzyskał zaskakujące dla mnie, potwierdzenie w potencjalnej skuteczności i sensowności przyjętej metody. W wygłoszonym wykładzie prof. Krzysztofa Wodiczko podczas przyznania mu doktora honoris causa na Gdańskiej ASP (2023) mówił o stosowanej przez niego podobnej strategii. Pozwolę sobie zacytować wybrane fragmenty jako podsumowanie:

„Widzialność i publiczne świadectwo ściśle są powiązane z wychodzeniem z traumatycznych, ciężkich doświadczeń. W opinii teoretyczki traumy i klinicystki Judith Harmon, jak również Wanda Colcka.

Próby wyjścia z tego dołku psychicznego z traumy, odnalezienie narracyjnego głosu, dzięki świadectwu, mają większą szansę powodzenia, jeśli są performowane w postaci publicznego aktu mowy.

Jeszcze większe mają szansę, ci ludzie, gdy ich wypowiedzi, świadectwa kierowane są jako wypowiedź społeczna do innych i w ich, tych innych imieniu. W ten sposób mówienie prawdy i dawanie świadectwa zyskują leczniczą moc. Leczniczą dla nich i dla demokracji.

Osoby mogą wprowadzić te doświadczenia do dyskursu publicznego. Równolegle musimy pomóc stworzyć warunki, by to, co mówią, zostało usłyszane przez innych, których perspektywa może się zmienić dzięki tym nowym demokratycznym podmiotom”.³⁰

W kontekście przytoczonych słów prof. Krzysztofa Wodiczko uważam, że sztuka ma realną zdolność i potencjał do prowokowania zmian w świadomości, a moja działalność artystyczna od 1993 roku i projekt "Transformizm — KHODA", w pełni realizuje ten postulat.

³⁰ Krzysztof Wodiczko, wykład ASP Gdańsk 2023.

BIBLIOGRAFIA

Adruchowycz Jurij, *Czarne kłęby dymu*, „ZNAK” 2022 nr 5. e-book.

Braidotti Rosi, „Etyka stawania się niewykrywalnym”, tłum. Joanna Bednarek, [w:] *Teorie wywrotowe: Antologia przekładów*, red. Agnieszka Gajewska. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 2012.

Castells Manuel, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze internetu*, Warszawa: PWN 2013.

Darkiewicz Wiesław, *Między tradycją a nowatorstwem – rozmowa z Władysławem Hasiorem*, „Tygodnik Kulturalny” 1977, nr 30.

Domańska Ewa, *Humanistyka afirmatywna — płęć i władza po Butler i Foucaulcie*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 4, e-book.

Early Concepts of Evolution: Jean Baptiste Lamarck
<https://evolution.berkeley.edu/the-history-of-evolutionary-thought/1800s/early-concepts-of-evolution-jean-baptiste-lamarck/>, 29.10. 2023.

Guzek Łukasz, *Wola ciała* 1999, <https://www.doc.art.pl/qg/wyrzyklipskfr.htm> (01.11.2023).

Hawking Stephen, *Krótką historia czasu*, Warszawa: Alfa 1990.

Iwanczewska Łucja, *Potencjalność transformacji. Krótkie trwanie performansów kulturowych w Polsce lat 90*. Warszawa: IBL 2022.

Kurzweil Ray, *Jak stworzyć umysł? Sekrety ludzkich myśli ujawnione*, Warszawa: Studio Astropsychologii 2018.

Ronduda Łukasz i Krawiec Zofia, *Bądź sobą, jestem z tobą kultura rave i sztuka w latach 90. w Polsce*, „Magazyn Szum” 2016, nr 14.

Strzemiński Władysław, *Teoria widzenia*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1958.

Wyrzykowski Piotr, *O rozwiniętym ciele kultury technicznej* 1996,
https://wyrzykowski.weebly.com/txt-rozw_cialo.html, (01.11.2023).

Wodiczko Krzysztof, wykład, ASP Gdańsk 2023.

Zeilinger Anton, *Dance of the Photons: From Einstein to Quantum Teleportation*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2010.

Zmiana, zob: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/7699/zmiana/5106027/proces-przejscowy> 1.10.23.

II zasada dynamik, zob: <https://eszkola.pl/fizyka/ii-zasada-dynamiki-3658.html>, 31.10.23.

SPIS ILUSTRACJI

Ilustracja 1: P. Wyrzykowski, „Graffiti Transformizm” 2023, zbiory własne

Ilustracja 2: P. Wyrzykowski, „Ile potrzebnych jest cięć, aby znaleźć się na zewnątrz? Siekiera I”, Tallinn Art Hall, Tallin 1993, zbiory własne.

Ilustracja 3: P. Wyrzykowski, wizualizacja idei transformizmu, wyciąganie szyi żyrafy, zbiory własne

Ilustracja 4: P. Wyrzykowski, projekt niezrealizowanego performance: wmurowania dłoni w ścianę galerii 1993, zbiory własne.

Ilustracja 5: Napis na mojej szkole podstawowej nr 25 w Gdańsku 1981, fot. P. Wyrzykowski.

Ilustracja 6: P. Wyrzykowski, „Copyright”, tatuaż na prawym ramieniu 1993, foto: T. Wyrzykowska.

Ilustracja 7: P. Wyrzykowski, „NATO Now! Safe Poland or no Poland at all!”, Rumunia 1994, zbiory własne.

Ilustracja 8: P. Wyrzykowski, stopklatki z dokumentacji wideo 1995, zbiory własne.

Ilustracja 9: Mikołaj Robert Jurkowski i Piotr Wyrzykowski, „120 H Mega techno obecności”, Galeria Chwilowa, Konin 1994, foto: L. Krutulski, zbiory własne.

Ilustracja 10: List do uczestników, Galeria Chwilowa, Konin 1994, zbiory własne.

Ilustracja 11: C.U.K.T., billboard z Wiktoria Cukt, Gdańsk 2000, zbiory własne.

Ilustracja 12: C.U.K.T., „Dzień Sztuki”, zajęcia z muzyki technicznej, prowadzący Maciej Sienkiewicz, zbiory własne.

Ilustracja 13: C.U.K.T., plan lekcji, zbiory własne.

Ilustracja 14: C.U.K.T., urzędnicy C.U.K.T. na tle remontowanego domku turystycznego.

Ilustracja 15: C.U.K.T., porozumienie pomiędzy C.U.K.T. i Zarządem Miejskim w Bytowie 25.06.1996.

Ilustracja 16: C.U.K.T., podrobiona strona z Kuriera Bytowskiego 1996.

Ilustracja 17: C.U.K.T., „Technopera”, WL4, Gdańsk 2023, Foto: 3miasto_pl.

Ilustracja 18: P. Wyrzykowski, projekcja wideo w oknie mieszkalnym, stopklatki z video, Hamburg 2002.

Ilustracja 19: C.U.K.T., Virus, projekt identyfikatora 1995.

Ilustracja 20: P. Wyrzykowski, Wiktoria i Anna, projekcja na budynek, ul. Królikarnia, Gdańsk 2023.

Ilustracja 21: P. Wyrzykowski, Wiktoria i Anna, projekcja na budynek szkoły, ul. Śluza, Gdańsk 2023.

Ilustracja 22: P. Wyrzykowski, Wiktoria i Anna, tymczasowe schronienie, Gdańsk 2023.

Ilustracja 23: S. Stecenko, zniszczone wnętrze Charkowskiej Okręgowej Państwowej Administracji 2022, stopklatka.

Ilustracja 24: I budynek <https://moniacs.kh.ua/harkovskij-oblastnoj-sovet/>.

Ilustracja 25: II budynek <https://moniacs.kh.ua/harkovskij-oblastnoj-sovet/>.

Ilustracja 26: III budynek <https://moniacs.kh.ua/harkovskij-oblastnoj-sovet/>.

Ilustracja 27: IV budynek <https://moniacs.kh.ua/harkovskij-oblastnoj-sovet/>.

Ilustracja 28: M. Rozenfeld 2022, stopklatka z filmu.

Ilustracja 29: S. Stecenko, zniszczone wnętrze Charkowskiej Okręgowej Państwowej Administracji 2022 stopklatka.

Ilustracja 30: Obiekt w centrum galerii z obustronną projekcją wideo, wymiary około 700 × 400 cm.

Ilustracja 31: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.

Ilustracja 32: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.

Ilustracja 32: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.

Ilustracja 33: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.

Ilustracja 34: „Transformizm - KHODA”, wizualizacja ekspozycji.