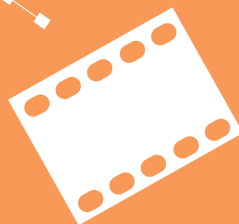


MATERIAŁ ZNALEZIONY



**w sztuce
współczesnej**

**Footage found in
contemporary art**



MATERIAŁ ZNALEZIONY w sztuce współczesnej



Footage found in contemporary art

8 WSTĘP: Korzystanie z samego kraju jako jego własnej mapy czyli strategię found footage w sztuce współczesnej Bogna Burska

14 Wizualne historie Joanna Krakowska

53 Found footage jako psychoanaliza filmu Kuba Mikurda

64 Archiwum Post-Materiałów: Badania Terenowe i Projekty Kuratorskie w Przestrzeniach Poprzemysłowych Inês Moreira

87 TRUDNE WYBORY Archiwum, Zawłaszczenie Obrazu, Meta-filmy Caspar Stracke

103 Historia sztuki jako projekt ready-made Jakub Woynarowski

167 BIO



10 INTRODUCTION: Using the country as its own map or found footage strategies in contemporary art Bogna Burska

20 Visual Stories Joanna Krakowska

59 Found footage as film psychoanalysis Kuba Mikurda

77 The Archive of Post-Materials: on fieldwork and on curating a building's remnants Inês Moreira

93 CHERRY-PICKING IN HANDCUFFS Archive, Image Appropriation, Meta-filmmaking Caspar Stracke

138 History of Art as a ready-made Jakub Woynarowski

169 BIO

WSTĘP: Korzystanie z samego kraju jako jego własnej mapy czyli strategii found footage w sztuce współczesnej

Bogna Burska

Początkowo praca z istniejącym już materiałem filmowym, używanie go do własnych celów, było dla mnie po prostu możliwością wybrania się tam, gdzie nie mogłam lub bałam się wybrać. Potem zdarzało się, że jakiś materiał mnie uwiódł, a poczucie, że „już to gdzieś widziałam” stało się nie do zniesienia. Powoli zaczęło mi się wydawać, że istnieje kompletny świat na który składają się wszystkie kiedykolwiek zrealizowane fabuły filmowe, a my, ich widzowie zaglądamy w ten świat przez wąskie okna poszczególnych filmowych opowieści. Późna fascynacja pracami J. L. Borgesa utwierdzała mnie w tym przekonaniu. Zawarty w opisie nieistniejącej książki „Poszukiwanie Al-Mutasima”. *Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami* pomysł poszukiwania osoby poprzez odnajdywanie progresji jej obecności w innych osobach, posłużył mi za wzór metody pracy. Szukałam postaci, esencji, eskalacji nastroju, sekretu powtórzenia, tajemnicy legendy. Wszystkie zasadne i obiektywne argumenty przedstawiające *found footage* jako pracę z kliszami interpretacyjnymi, nadmiarem obrazów, inżynierię zbiorowej wyobraźni czy też analizę współczesnej kultury wizualnej traktowałam tylko jako eleganckie preteksty, intelektualne alibi zapewniające miejsce w dyskursie i galerii. Przyszedł jednak moment w którym literalnie nie mogłam patrzeć na montowany, tym razem już na zamówienie, kolejny film. Ból głowy stawał się nie do zniesienia, a kolejne możliwe odcinki czasu pracy coraz krótsze. Czułam się bardzo źle i pewnego dnia zrozumiałam, że jeśli potnę na kawałki jeszcze jeden mit, rozczłonkuję jeszcze jeden wzór, po to żeby złożyć go w inny, prawdopodobnie mój umysł również rozpadnie się na części. Od tego czasu zajmuję się czym innym. Przyznam też, że w subiektywnym i emocjonalnym sensie znalezione obrazy straciły dużo ze swego uroku.

Niniejsza konferencja nie jest dla mnie spojrzeniem wstecz, choć została zainspirowana przeszłymi doświadczeniami. Jest refleksją nad prostym, i oczywistym dla każdej osoby zajmującej się kulturą, faktem, że nie można nabrać z niczego. *Found footage* to moim zdaniem nic innego, jak tylko metoda pracy, która unaocznia ten fakt najdobitniej. Z tego powodu pozwoliłam sobie rozszerzyć to pojęcie poza

zwyczajowo związane z nim medium filmowe. Praca dokumentalistów, archiwistów i artystów czerpiących z archiwów, *ready-made*, kolaż, idea montażu i samplowania, cytowanie, zawłaszczanie, kuratorowanie, a nawet *site specific* i *field recording* to nic innego jak praca „z” „wobec” i „nad” materiałem znalezionym. Prawdopodobnie należy zaryzykować podzielenie materiału, który może zostać znaleziony, na dwie kategorie: materiał wytworzony przez człowieka i powstały niezależnie od niego. Ten pierwszy, sposoby jego rozumienia i użycia są tematem niniejszego spotkania. Drugi obejmuje korzystanie ze wszystkiego, co nie jest kulturą materialną i każe pomyśleć o korzenioplastyce, najdroższym diamencie świata *Pink Star*, prehistorycznych ostrzach krzemienych i żebrze Adama. Otwiera perspektywę nieskończonej uwagi na materiał będący substancją wszystkich rzeczy. Przeniesienie tego rozumienia materiału znalezionego w obszar idei, oznaczałoby nazwanie pejzażysty, artystą posługującym się strategią *found footage*. Czy góry w obrazach Caspara Davida Friedricha są materiałem znalezionym? Czy jakikolwiek realizm to nic innego jak *found footage*? Profesor malarstwa u którego studiowałam mawiał, że abstrakcja nie istnieje, ponieważ umysł ludzki nie potrafi wytworzyć i oddać niczego, czego wcześniej nie znał i nie widział. Czy w takim razie wyodrębnianie kategorii *found footage* ma jakiś poznawczy sens? Być może to tylko jedna ze współczesnych nazw dla starych praktyk lub nowa forma kontekstualizacji myśli.

Idea jedności rzeczywistości i jej obrazu, mapy i przedstawianego przez nią terytorium, pojawia się często, można tutaj dopełnić cykl inspiracji przywołując „O ścisłości w nauce” Borgesa (1935): „*W owym Cesarstwie Sztuka Kartografii osiągnęła taką doskonałość, że Mapa jednej tylko Prowincji zajmowała całe Miasto, a Mapa Cesarstwa całą Prowincję. Z czasem te Niezmiernie Mapy okazały się już niezadowolające i Kolegia kartografów sporządziły mapę Cesarstwa, która posiadała Rozmiar Cesarstwa i pokrywała się z nim w każdym Punkcie...*”. Stephen Wright w książce „W stronę leksykonu użytkownika” (2013) pisze: „*Sztuka XX wieku, podobnie jak wiele dzisiejszych praktyk postkonceptualnych, operowała najczęściej w mniejszej skali; sztukę uprawiano jako coś innego i mniejszego od rzeczywistości, która stanowiła obiekt jej zainteresowania*”. Przytacza fragment „Sylvie and Bruno Concluded” Lewisa Carrolla (1883): „*Bardzo szybko osiągnęliśmy sześć jardów do mili. Następnie wypróbowaaliśmy sto jardów do mili. A później pojawił się pomysł najwspanialszy ze wszystkich! Wykonaliśmy mapę kraju w skali mila do mili! (...) Nigdy jeszcze jej nie rozłożono (...)*” sprzeciwiali się temu rolnicy: „*twierdzili, że pokryje cały kraj i odetnie dopływ słońca! Teraz zatem korzystamy z samego kraju jako jego własnej mapy, i mogę cię zapewnić, że spisuje się równie dobrze (...)*” i dalej stwierdza: „*cokolwiek znaczy <korzystanie z samego kraju jako jego własnej mapy> i jakkolwiek można tego dokonać, jedno jest pewne: „daje to niezwykle zwięzły opis logiki sztuki w skali 1:1 (...)*”.

Praktyka korzystania z materiału wytworzonego przez innego człowieka, poddania go służącej własnym celom redakcji, zmiana lub wydobycie sensu dzięki nowemu kontekstowi i montażowi, wydaje się być pracą na rzeczywistości w jej oryginalnej/zastanej formie. A przynajmniej korzystaniem z wycinków mapy w ich oryginalnym formacie i tworzenia z nich kolaży w skali 1:1. (...)”. Dzieło artysty posługującego się strategią *found footage* nie jest *czymś innym i mniejszym od rzeczywistości, która stanowiła obiekt jego zainteresowania*, jest jej powtórzeniem w starannie wybranych fragmentach, sekwencjach i zestawieniach. Nie będzie więc mapą oddającą kształt Cesarstwa, ale zachowa jego skalę i głębie realności. W wielu wypadkach zachowuje też jego rozmach. Może stać się Cesarstwem Alternatywnym. Sąsiednim Terytorium.

Chciałabym gorąco podziękować wszystkim, którzy przyjęli moje zaproszenie do zastanowienia się nad koncepcją materiału znalezionego w sztuce współczesnej: Michałowi Januszańcowi, Joannie Krakowskiej, Kubie Mikurdzie, Gabrieli Monroy, Ines Moreira, Casparowi Stracke, Anecie Szyłak i Jakubowi Woynarowskiemu.

INTRODUCTION: Using the country as its own map or found footage strategies in contemporary art Bogna Burska

Working with pre-existing film material, using it for my own purposes, was initially simply a way to go where I couldn't or was afraid to go creatively. Sometimes it occurred that a material seduced me, giving me a feeling of *deja vu* that became unbearable. Slowly I realised that there existed a finite world, comprising all of the film plots that were ever conceived, and that we, the audience, are looking into this world through the tiny windows of specific film stories. Later my fascination with the work of J.L. Borges only confirmed my realisation. An idea found in a fictional book called *The Approach to Al-Mu'tasim – A Game of Moving Mirrors*, of finding a sequence of another person's presences in other persons, has become my credo ever since.

I have looked for characters, essences, an escalation of moods, the secret of repetition, the mysteries behind legends. I treated all relevant and objective arguments presenting found footage as a means of working on interpretative clichés, an overabundance of images, the engineering of the mass imagination, or the analysis of contemporary visual culture, as an elegant pretext or an intellectual alibi, enabling me to assume a position in the world of the gallery and art discourse. But the moment came when I literally couldn't look at editing another, this time commissioned, film. My headache became unbearable, and I had less and less time for my work. I felt very bad, and one day I realised that if I took apart/dissected yet another myth, if I disparaged another blueprint, to put it together as another, my mind would fall apart. Those images were becoming less and less attractive to me emotionally.

For me, this conference is not about looking back, even if it was inspired by my past experiences. It is a reflection on a simple fact that is obvious to anybody who deals with culture: that you can't take anything from where there is nothing to be seen. To me, found footage is nothing more than a working method which makes this fact obvious. For that reason I allowed myself to expand this notion beyond the film medium usually associated with it. The work of documentarists, archivists and artists devouring the archives, ready-made, collage, the ideas of montage and sampling, quotation, appropriation, or even site-specific art and field recording are nothing more than working "with", "in relation to", and "over" found material. We could even risk distinguishing this material into that produced by man and that created independently of him. The former ways of understanding and using it are the real topic of our meeting. The latter concerns using anything that is not material culture and makes us think of, say, the most expensive diamond in the world, the Pink Star, or of prehistoric flint blades or Adam's rib. It's opening up our perspective, focusing endless attention on the material that is the substance to all things. Transferring our understanding of found material into the realm of ideas would mean that even a landscape artist could be called a found footage artist. Are the mountains in Caspar David Friedrich paintings found material? Is all realism nothing more than just found footage? The professor of painting I studied with used to say that abstraction doesn't exist because the human mind is incapable of rendering anything it hasn't seen before. Maybe it is only one of the many names for contemporary practices or a new form for contextualising thought.

The idea of unity between reality and its image, a map and the territory it demarcates, appears often. We could add to our inspirations On *Exactitude in Science* by Borges (1935). “In that Empire, the Art of Cartography attained such perfection that the map of a single Province occupied the entirety of a City, and the Map of the Empire, the entirety of the province. In time, those Unconscionable Maps no longer satisfied, and the Cartographers Guild struck a map of the Empire whose size was that of the Empire, and which coincided with it point for point. (...)’ In his book *Toward a Lexicon of Usership* Stephen Wright writes that twentieth-century art, similarly to today’s post-conceptual practices, used to operate on a much smaller scale. Art was practised as something smaller and different from reality, which was the object of its interest. He quotes a fragment from Lewis Carroll’s *Sylvie and Bruno Concluded* (1883): “We very soon got to six yards to the mile. Then we tried a hundred yards to the mile. And then came the grandest idea of all ! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile ! (...) It has never been spread out yet. (...) the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So now we are use the country itself, as its own map, and I assure you that it does nearly as well.”, Further on Wright says: “But whatever it may mean to ‘use the country itself, as its own map,’ and however it may be done, one thing is sure: it provides an uncannily concise description of the logic of art on the 1:1 scale” (...)

The practice of using material created by another person, editing it for one’s own purposes, changing or extracting its sense thanks to a new context or editing, seems to be work on reality in its given/original form. Or at least using fragments of a map in their original size and creating collages out of them in a 1 to 1 scale. Artist’s work using found footage strategy is nothing more than reality itself, which was the starting point for artists’ interest; repetition as carefully selected fragments, sequences and juxtapositions. It won’t be then a map revealing the shape of the Empire, but will maintain the scale and depth of its reality. In many cases, it will also preserve its panache. It can become an Alternative Empire. A Neighbouring Territory.

I’d like to wholeheartedly thank everyone who accepted my invitation to ponder the concept of found material in contemporary art: Michał Januszaniec, Joanna Krakowska, Kuba Mikurda, Gabriela Monroy, Ines Moreira, Caspar Stracke, Aneta Szyłak and Jakub Woynarowski.



Wizualne historie

Joanna Krakowska

TEATR PUBLICZNY. PRZEDSTAWIENIA to projekt badawczy, edukacyjny, dokumentacyjny i artystyczny, którego celem jest napisanie i zwizualizowanie autorskich historii polskiego teatru od roku 1765 do dziś. Realizowany jest w Instytucie Teatralnym w Warszawie i biorą w nim udział Krystyna Duniec, Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Joanna Krakowska, Piotr Morawski, Ewa Partyga i Agnieszka Wanicka.

Efekt materialnym projektu jest 41 otwartych wykładów zrealizowanych w pięciu cyklach, pięć tomów historii polskiego teatru publicznego, strona internetowa oraz 41 filmów *found footage* – w sumie ponad 500 minut projekcji.

A jego efekt niematerialny to zupełnie nowa narracja historyczna dotycząca 250 lat życia publicznego w Polsce opowiedziana przez pryzmat przedstawień teatralnych, ale traktująca je jedynie jako punkt wyjścia do przedstawienia problemów wykraczających daleko poza teatr.

1.

Projekt realizowany jest w pięciu cyklach, których ramy wyznaczają nie tyle graniczne daty, ile zmiany dynamiki życia społecznego, określającej rolę, funkcję i znaczenie teatru w debacie publicznej. I tu pierwszy znaczący gest narracyjny: zerwanie ze ścisłą chronologią cykli, które ułożone zostały od PRL przez Dwudziestolecie, Oświecenie, Wiek XIX po Demokrację, czyli czasy najnowsze.

To zerwanie z chronologią traktować można po pierwsze jako uznanie faktu, że nasze myślenie o historii w ogóle wpisane jest w ramę, którą ustanawia z jednej strony PRL, a z drugiej najnowsza współczesność. I to one zawsze – wizualnie i mentalnie, światopoglądowo i afektywnie – stanowią będą o charakterze naszej narracji historycznej, będą dla niej zawsze punktem odniesienia jako że nasza wizja przeszłości jest zapośredniczona przez obrazy i narracje wytworzone w ciągu ostatnich 70 lat.

Drugi aspekt zerwania z chronologią polega na cyrkularnym a nie linearnym prowadzeniu narracji – nieustannym nawracaniu zarówno do współczesności, jak i do tematów przewodnich, które powtarzają się w kolejnych odsłonach projektu. Te kluczowe tematy krążą wokół kwestii dotąd pomijanych lub niedocenianych w narracjach historycznoteatralnych i dotyczą wykluczeń społecznych, genderowych i etnicznych, a także całych obszarów obyczajów i polityki.

2.

Tytuł projektu TEATR PUBLICZNY. PRZEDSTAWIENIA, pozornie oczywisty, wcale oczywisty nie jest. Każde z pojęć w nim użytych jest bowiem dość pojemną kategorią, której potencjał staramy się wyzyskiwać.

Teatr publiczny. Pojawiające się w tytule całego projektu pojęcie „teatru publicznego” ma swoje historyczne i metaforyczne umocowanie. W sensie historycznym odsyła do roku 1765 i pierwszego przedstawienia przygotowanego przez pierwszy stały, zawodowy i publiczny teatr w Polsce. Podkreślanie tego faktu jako daty narodzin w Polsce teatru publicznego jest znaczące i ma ideologiczny wymiar. To propozycja alternatywna wobec narracji wskazującej tę datę jako narodziny Teatru Narodowego. Zaznaczone w ten sposób przywiązanie do idei teatru publicznego jako instytucji, struktury organizacyjnej i finansowej, z określonymi przywilejami i powinnościami społecznymi niekoniecznie związanymi z kultywowaniem konserwatywnej tradycji narodowej jest oczywiście gestem światopoglądowym, który w proponowanej przez nas narracji będzie się nieraz manifestował.

Sens metaforyczny „teatru publicznego” dotyczy zaś w oczywisty sposób szeroko pojętego życia publicznego – z jego dynamiką, konfliktami, stanowiskami, punktami zapalnymi, obsesjami, debatami etc., które kiedyś wpływały na teatr i jego recepcję, a dzisiaj (w ciągle nowych odsłonach) oddziałują na historyczną narrację. Jest to świadectwem postrzegania teatru bardziej jako medium komunikacji niż ekspresji, co skutkuje wyborem opisywanych przedstawień raczej pod kątem ich społecznej nośności niż ich aksjomatycznych walorów artystycznych.

Definicja sfery publicznej nie została w projekcie z góry określona, a jedynie zarysowana jako przestrzeń aktywności i dyskusji krytycznej, poddająca się problematyzacji i otwarta na historyczne, polityczne, obyczajowe przekształcenia. Teatr publiczny potraktowany tu jednak jako metafora to przestrzeń, gdzie jednostki mogą komunikować swoje roszczenia i przekonania tak, by wpływały na decyzje zbiorowości. Jest to zatem sfera czynnego przekształcania życia społecznego a nie estetycznego odgrywania ról. To sfera dyskursywna, gdzie toczy się dyskusja nad kwestiami ważnymi dla ogółu i formułowane są opinie o dalekosiężnych skutkach politycznych i strukturalnych. Sfera publiczna tak właśnie definiowana przez jej badaczy – jako przestrzeń dyskursu, wymiany poglądów i artykulacji roszczeń – podlega oczywiście historycznym przeobrażeniom, a nawet wręcz procesowi stopniowego rozpadu. Zdaniem jednych – na skutek tłumienia jej przez przemysł kulturowy, komercję i polityczną manipulację; [01][zdaniem innych – na skutek ofensywy prywatności

[01]Por. J. Habermas, *Strukturalne przeobrażenia sfery publicznej*, przełożyły Małgorzata Łukasiewicz i Wanda Lipnik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.

i zawłaszczenia tego, co publiczne, przez to, co intymne [02]. Teatr próbuje zakwestionować obie te diagnozy, przewyższając symptomy zaniku lub przekształcając je w znaki żywotności. Potrafi bowiem przeciwstawić się dyktatowi rynku oraz dowodzić, że prywatne jest par excellence publiczne i polityczne.

Przedstawienie. Podstawowe założenie projektu polega na odwołaniu się do kategorii „przedstawienia” w wielorakim rozumieniu tego słowa – historyczno-teatralnym (premiera teatralna); metodologicznym (przedstawianie sprawy publicznej – skutkujące w narracji uprzywilejowaniem kontekstów pozateatralnych); medialnym (media jako źródła historyczne i narzędzia przedstawiania historii); światopoglądowym (przedstawianie stanowiska); narracyjnym (przedstawianie jako forma retoryczna czy wręcz perswazyjna). Tak wieloaspektowo rozumiana kategoria „przedstawienia” jako pojęcia dla projektu kluczowego oznacza w praktyce, że w każdej odsłonie cyklu wybiera się od 7 do 10 przedstawień teatralnych i towarzyszących im spraw publicznych, wokół których narracja historyczna jest konstruowana z nadzieją, że wyłoni się z niej nie tylko możliwie rozległa historia teatru, ale przede wszystkim historia życia publicznego.

3.

Wybór przedstawień teatralnych i tematów przewodnich kolejnych wykładów/rozdziałów jest autorski i arbitralny. Dokonany został nie pod kątem tego, co najbardziej znane, uznane i oczywiste, lecz tego, co potencjalnie konfliktowe, konfrontacyjne, niesłusznie wyparte lub ustanawiające ciekawą perspektywę dla zjawisk artystycznych i społecznych, a przede wszystkim otwierające możliwość uogólnienia i wykroczenia możliwie daleko poza teatr. Istotnymi przesłankami wyboru była tu chęć przekroczenia perspektywy warszawskocentrycznej oraz hierarchii artystycznych narzuconych przez narracje zastane. Wybór nie został zatem podyktowany przez „arcydzieła” i „mistrzów”, które to kategorie jako w znacznej mierze uzurpatorskie, paternalizują odbiorców przez odwoływanie się do apriorycznie narzuconego zestawu wartości. Nie to zatem, co kiedyś przez kogoś uznane zostało za wybitne, ale to, co odzwierciedla dynamikę życia publicznego i jest nośne społecznie znajduje się w centrum uwagi projektu.

Wybrane tematy towarzyszące każdemu przedstawieniu teatralnemu ustanawiać mają z jednej strony jego bezpośredni kontekst, a z drugiej wyznaczać szerokie pole tematów objętych dyskursem publicznym. I te tematy właśnie określone dla każdego cyklu osobno, ale także powracające w nich i powtarzające się – stanowią tytuły i tematy powstających w ramach projektów filmów FF.

[02] Por. R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, przełożyła Hanna Jankowska, Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2009.

W cyklu peerelowskim to m.in. Powstanie, Żydzi, Terror, Dziedzictwo, Konformizm, Salon. W cyklu dziewiętnastowiecznym to Aktor-obywatel, Widz-konsument, Żydzi, Elity etc.

4.

Każdemu z przedstawień cyklu czyli każdemu z wykładów czyli każdemu z rozdziałów powstających w ramach projektu książek towarzyszy zatem temat przewodni ustanawiający ramę historycznej narracji, a zarazem współczesną ramę jej odbioru. Filmy *found footage* towarzyszące z kolei każdemu tematowi odnoszą się do niego w sposób swobodny i twórczy – korzystając ze wspomnień, skojarzeń, odnalezionych materiałów ze spektakli, z filmów, archiwaliów, podejmują refleksję nad bagażem wiedzy, sentymentów i uprzedzeń, z którymi do tych tematów się dzisiaj podchodzi. Definiują niejako punkt widzenia, odsłaniając nasz bagaż kulturowy czy też współczesne strategie, które wykorzystujemy w konstruowaniu historycznej narracji. Filmy zmontowane z fragmentów innych filmów i materiałów wizualnych – starych i nowych – zaświadczać o wielości dyskursów, mnogości odniesień i stanowisk, a zarazem o kliszach mentalnych decydujących o współczesnym sposobie widzenia historii. Można zatem powiedzieć, że filmy te opowiadają oczywiście nie historię teatru, ale historię przedstawiania.

Filmy *found footage* w cyklu peerelowskim mogą, jak na przykład Powstanie, pokazywać wielość przeciwstawnych narracji na temat powstania warszawskiego, które stanowi bezpośredni kontekst *Elektry* – przedstawienia otwierającego ten tom. Mogą, jak *Konformizm*, analizować ten fenomen, obsesyjnie podejmowany w kinie lat siedemdziesiątych i stanowiący główny temat *Pluskowy* w Teatrze Narodowym. Mogą, jak *Dziedzictwo*, w kontekście pseudoromantycznej *Rzeczy listopadowej* przedstawiać makabryczno-groteskowe skutki tej spuścizny.

Kluczowa w tym kontekście jest kwestia szeroko pojętego archiwum, z którego korzystamy zarówno poszukując materiałów do filmów jak i konstruując całą naszą historyczną narrację. Ich materiały bowiem wcale nie są wyłącznie archiwalia teatralne, lecz wręcz przeciwnie. Wszelkie źródła odzwierciedlające stany mentalne, upodobania estetyczne, odniesienia ideowe, środowisko wizualne i które składają się na kształt życia publicznego, którego teatr jest istotną (w naszym przekonaniu) częścią. *Found footage* jako metoda pracy ma wpływ także na narrację historycznoteatralną. Mówiąc o przedstawieniu Jana Klaty *Transfer!* z 2006 roku, podejmującym kwestie powojennych przesiedleń ze wschodu na zachód wykorzystałam bowiem między innymi: materiały prasowe dotyczące polskich reakcji na działania Eriki Stienbach oraz antyniemieckich fobii w oficjalnych wystąpieniach premiera Kaczyńskiego, materiały z wystawy *Dziadek z Wehrmachtu* w Muzeum w Opolu,

książkę z fotokolażami Zbigniewa Libery i tekstem Darka Foksa *Co robi łączniczka*, film Karola Radziszewskiego *Kisieland*. Innymi słowy – jak widać – tekst wykładu/rozdziału ma także charakter na swój sposób *found-footage’owy*.

W tym konkretnym przypadku tematem przewodnim były ARCHIWIA, a główną tezą to, że stosunkowo szybko po 1989 roku przyszedł moment, kiedy archiwum przestało być miejscem eksploracji, a stało się przedmiotem kreacji. Przestało być mozolnym wyzwaniem badawczym, a stało się miejscem radosnej twórczości, a tym samym polem bitwy i źródłem konfliktów. Doprowadziło to do radykalnego reformułowania definicji archiwum w ciągu tych dwudziestu pięciu lat – od statycznej do dynamicznej, od materialnej do konceptualnej, od analitycznej do kreatywnej. A przede wszystkim od naukowej do artystycznej – zacierającej granicę między działalnością badawczą a sztuką. To, co stało się z archiwami w Polsce po 1989 dostarczyło najlepszych dowodów na ostateczną kompromitację sformułowania „jak było naprawdę” i przypieczętowało autorski i arbitralny charakter wszelkiej opowieści o przeszłości.

Ten kreatywny aspekt archiwów postanowiliśmy pokazać także w zrealizowanym na ten temat filmie, w którym stworzyliśmy własne arbitralne archiwum polskiego teatru po 1989 roku uporządkowane według bardzo precyzyjnej zasady. Stworzyliśmy bowiem archiwum stołów, wykorzystywanych w spektaklach, skatalogowane od najmniejszego do największego. Ten arbitralny gest uporządkował zarazem teatr w pewnym sensie także gatunkowo i odsłonił potencjał twórczy, jaki kryje się w samym geście porządkowania. Różnego rodzaju archiwa są w tym projekcie nieustannie eksplorowane i prezentowane, zwłaszcza na stronie internetowej mu towarzyszącej www.teatrpubliczny.pl. W tej chwili na stronie zamieszczane są (prócz treści wykładów) także, między innymi, fragmenty przedstawień teatralnych, kroniki filmowe, filmy dokumentalne, eksperymentalne, fragmenty filmów fabularnych i wiele innych tego rodzaju materiałów. Hasła osobowe i przedmiotowe linkowane są bezpośrednio do archiwów, baz danych, czasopism i publikacji (pdf), stron internetowych (e-teatr; filmpolski.pl; artmuseum.pl; Instytut Grotowskiego; Cricoteka; culture.pl; *Kulturologia polska XX wieku*; Repozytorium Cyfrowe Filmoteki Narodowej i wiele innych). Taka dyskursywizacja istniejących repozytoriów, baz i archiwów, ich wzajemne powiązanie i sfunkcjonalizowanie ma wiele aspektów. Prócz oczywistych korzyści – umożliwiających orientację w dostępnych powszechnie repozytoriach, mimowolnie obnaża jednak także ich, niekompletność i niefrasobliwość. Rodzi też pytanie o naszą odpowiedzialność wobec użytkownika, którego odsyła się do źródeł nie weryfikując należycie ich rzetelności...

5.

Co jest zatem celem projektu TEATR PUBLICZNY. PRZEDSTAWIENIA?

Przede wszystkim zmiana sposobu myślenia o teatrze polskim – odrzucenie patosu jako gestu narracyjnego, podważenie ustalonych hierarchii artystycznych, wskazanie innych niż dotąd punktów odniesienia dla historii teatru, odrzucenie stereotypów myślenia, wskazanie na mniej dotąd znane aspekty pewnych zjawisk, odrzucenie tradycji romantycznej jako fundacyjnej dla polskiej tożsamości.

Celem projektu – w aspekcie historii teatru – nie jest zatem rekonstrukcja wybranych przedstawień teatralnych, lecz wyprowadzenie z nich takiej historycznej narracji, której istotą jest rezygnacja z patriotyczno-narodowej perspektywy na rzecz społecznej krytyki, przyznanie w niej kobietom (jako bohaterkom i jako twórczyniom) równoprawnego miejsca oraz wprowadzenie do niej na stałe teatru żydowskiego, a także tematów dotąd pomijanych, jak queerowe wątki w polskiej kulturze.

Celem projektu – w aspekcie historii życia publicznego – jest opowiedzenie i wizualizowanie problemów i konfliktów, które nim rządzą i które znajdują swoje odbicie w rozmaitych mediach i dyskursach. Przeglądowi dyskursywnych praktyk najlepiej służy właśnie technika *found footage* – a największym walorem tych filmów jest właśnie ich metahistoryczny charakter, który pozwala traktować narrację historyczną jako wizualizację konkurencyjnych przedstawień.

Nietrudno zauważyć, że ta narracja historyczna – intermedialna i wieloaspektowa jest wynikiem żywej refleksji nad współczesnością – ze wszystkimi tego światopoglądowymi konsekwencjami. Sposób patrzenia na dzieje teatru publicznego w Polsce jest w dużej mierze pochodną uczestnictwa we współczesnym życiu publicznym. Tym samym stoi za tym sposób rozumienia teatru jako miejsca czynnej konfrontacji fantazmatycznych wizji, aspiracji artystycznych, komunikacji społecznej, uwarunkowań ekonomicznych i instytucjonalnych oraz szerokiego kontekstu życia publicznego decydującego o swoistości przedstawień i ich możliwym znaczeniu historycznym.

Przedstawienie teatralne – wbrew powtarzanym uporczywie przekonaniom o jego efemeryczności, ulotności i znikaniu – istnieje zawsze tylko historycznie. Bo tylko z perspektywy czasu widać się jaką wytwarza i w jakiej jest wytwarzane. Przedstawienie teatralne to bowiem nie tyle fakt estetyczny (zdarzenia na scenie), lecz historyczny, który może być badany wyłącznie narzędziami historyka jako skomplikowany konstrukt, na który składa się to na scenie, i to co na widowni, i to co w gazetach, i to co w papierach dyrektora teatru, a nieraz i to, co w gabinecie ministra albo i premiera rządu. Ale wybór tych elementów, z których konstruuje się sensy przedstawień to arbitralna decyzja opowiadającego.

Przedstawienie teatralne jest zatem mechanizmem wytwarzania sensów – wytwarzania ich z resztek, ze śladów, ze świadectw, z kontekstów. Nie jest bytem czy artefaktem lecz dyskursem. Przedstawienie teatralne jako dyskurs jest wypadkową elementów znalezionych i tak byłabym zawsze skłonna o nim mówić, rekonstruuując jego sensy. Tym samym zarówno w obrębie samego spektaklu jak i jego kontekstów kategoria *found footage* jest bardzo pomocna. Przedstawienie nie jest bowiem „tym, co na scenie”, tak jak obraz jest „tym, co na płótnie”. Przedstawienie jest „tym, co opowiedziane” i „tym, co działo się”, dynamiczną strukturą – wytwarzaną ciągle na nowo w zależności od przyjętych zmiennych, podmiotu mówiącego i pozycji, z której się o nim mówi. Przedstawienie historyczne nie jest artefaktem, który można przyspilić i opisać poza tą skomplikowaną siecią zmiennych, o których wyborze każdorazowo decyduje narrator/historyk.

Nie można zatem przedstawienia badać i analizować inaczej niż badając kontekst, jaki wytwarza i w jakim jest wytwarzane. A tym samym teatr nie tylko nie znika i nie ulatnia się, ale wręcz przeciwnie – stale się aktualizuje, a z czasem dopiero w pełni wybrzmiewa i ujawnia cały swój potencjał narracyjny. Nie odmawia trwania, lecz żąda kreacji. BOWIEM pozostałością po zdarzeniach scenicznych jest nie archiwum resztek, lecz narracje, które jest w stanie wytworzyć. A te zależą od rozpoznania okoliczności, często ujawniających się dopiero z czasem (np. dokumenty cenzury, stenogramy z posiedzeń politycznych, bilanse etc.), które zdecydowały o takim a nie innym jego oddziaływaniu.

Już samo archiwum jest w przypadku przedstawienia teatralnego wytwarzane, a nie dane; podlega autorskiej konstrukcji – nie jest bowiem tym, co zostało, lecz tym, co się do niego włoży. W tym sensie jest zawsze polityczne (i ideologiczne) *par excellence*. Od zawartości tego archiwum zależy zatem kształt, charakter, struktura dyskursu, którym jest przedstawienie i, szerzej – teatr jako miejsce wytwarzania alternatywnych historii. Archiwum, na którym opiera się dyskurs, zatem jest zawsze arbitralne i możemy mówić o jego rozległości, umiejętności korzystania/wykorzystania, o wewnętrznych napięciach poszczególnych jego elementów, ale to podmiot mówiący decyduje o jego zawartości.

Dlatego użycie filmów *found footage* do opowiadania o przedstawieniach jest bezcennym odkryciem, ponieważ w żaden inny sposób nie da się oddać jednocześnie kulturowego, wizualnego i afektywnego środowiska, z którego przedstawienie wyrasta a jednocześnie jego dynamicznego potencjału dyskursywnego, który z teatru może wyprowadzić zarówno mikro jak i makrohistorie.

Visual Stories Joanna Krakowska

PUBLIC THEATRE. SPECTACLES is a research, educational, documentary and artistic project, whose objective is writing and visualising authorial stories from Polish theatre ranging in time from 1765 up to the present day. The project was realised in the Theatrical Institute in Warsaw with the participation of Krystyna Duniec, Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Joanna Krakowska, Piotr Morawski, Ewa Partyga and Agnieszka Wanicka.

The material effect of the project was 41 open lectures given in five series, five volumes of Polish theatre history, a website and 41 *found footage* films, in whole 500 minutes of screenings.

The immaterial effect will be an entirely new historical narrative of 250 years of theatrical life in Poland told via theatrical spectacles, which were treated as a starting point for demonstrating problems that far surpass theatre itself.

1.

The project was carried out in five parts, whose framework was dictated not so much by the events' dates, but by changes in social dynamics which have determined the role, function and meaning of theatre in public debate. And here we find the first meaningful narrative gesture: breaking with a strict chronology of periods, by which public theatre has been generally been ordered from the post-1989 democratic period through the Polish People's Republic, interwar period, and nineteenth century, back to the Enlightenment.

The rupturing of this chronology can be treated first as an acknowledgment of the fact that our thinking about history as such has been framed by both the Polish People's Republic and by the modern day. These two periods constitute our historical narrative visually, mentally, affectively, and in terms of worldview, and they remain a point of reference for us because our vision of the past is rooted in images and narratives created within the last 70 years.

The second aspect of this rupture is the circular, non-linear progression of this narrative – an incessant return to the present day as well as certain main subjects which reappear at every stage of this project. Those key subjects circulate around questions that have been undervalued and omitted in the history of theatre so far, concerning social, gender and ethnic exclusion, as well as the realms of morality and politics.

2.

Our project's title, PUBLIC THEATRE. SPECTACLES, seemingly obvious, is not obvious at all. Each notion we discuss in it is a quite spacious category that we are trying to expand.

Public theatre. The notion of public theatre in the title is historically and metaphorically embedded. Historically, it sends us back to 1765 and the first spectacle prepared by the first stable, professional public theatre in Poland. Stressing this date as the birth of public theatre in Poland is ideologically significant. This is an alternative proposal to the narrative indicating this date as the birth of National Theatre. Underlying it is an attachment to the idea of public theatre as an institution, an organisational and financial structure, with specific privileges and social duties not necessarily having to do with cultivating a conservative tradition, which is an obvious ideological gesture, and to which we will certainly return in our narrative.

"Public theatre" in a metaphorical sense is concerned with the widely understood idea of public life, with all its dynamics, conflicts, standpoints, hot spots, obsessions, debates, etc, which used to influence theatre and its reception, and which today (in ever-new forms) influence its historical narrative. This shows how theatre can be perceived of more as a medium of communication rather than of expression, which led to our choices of particular performances, which were based more on their social effectiveness than purely on artistic values.

We have not strictly defined "public sphere" in our project, but only suggested that it as an area of critical activity and discussion, which can be problematised and is open to historical, political and moral modifications. Public theatre, treated here as a metaphor, is an area where individuals can communicate their desires and beliefs in a way which influences the life of the community. It is thus a sphere involving the active transformation of social life, not just an aesthetic playing of roles. It is a discursive sphere, where discussion over questions that are important to all takes place, and opinions about grave political and structural results are expressed. Scholars of the public sphere define it as a discursive space for the exchange of ideas and expressing desires, subject to historical transitions, or even a gradual dissolution. Some say, this is because of its being tamed by the culture industry, commercialisation and political manipulation.[01] Others say this is a result of an invasion of privacy and an appropriation of what is public by what is intimate.[02] Theatre attempts to question both of these diagnoses, overcoming symptoms of deterioration or transforming them into signs of vitality. It is capable of objecting to the rules of the market

[01] J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 5th edition, Neuwied/Berlin, 1971.

[02] R. Sennett, *The Fall of the Public Man*, Knopff, New York, 1977.

and proving that the private is by all means public and political. Spectacle.

The basic assumption of this project is to refer to the category of "spectacle" in all sorts of ways – historical (theatrical premieres); methodological (presenting a public cause, resulting in privileging a non-theatrical context above others); media (the media as a historical source and instruments for representing history); worldview (presenting a position); narrative-wise (a spectacle as a rhetorical or even persuasive form).

Such a multilayered understanding of the category of "spectacle" as a key notion in practice means that at every stage of our project we chose 7 to 10 theatre performances and public events accompanying them, around which we constructed a historical narrative, hoping to see the emergence of a potentially wide history of theatre and, above all, of public life.

3.

Our choices of theatrical spectacles and the main themes of the lectures/chapters still to come have been authorial and arbitrary. We have made them not to establish what is already well known, appreciated and obvious, but to express what is potentially confrontational, unjustly repressed, creates an interesting perspective for artistic and social phenomena, and above all, opens up the possibility of generalising and surpassing theatre. Important reasons for our choices were to transgress the Warsaw-centrist perspective and artistic hierarchies imposed by encountered, ready-made narratives. It was thus not dictated by "masters" and their "masterpieces", which are in large part usurpatory categories, paternalistic towards their viewers via a never-questioned, imposed set of values. Our project focuses then not on what somebody somewhere considered outstanding, but rather on what mirrors public life's dynamics and is socially wide-ranging.

The selected subjects accompanying each spectacle both establish a direct context for it and delineate a wide field of subjects encompassed by public discourse. Those subjects defined separately for each cycle and recurring in each one constitute the titles and subjects of found footage films shown as part of the project. In the Polish People's Republic cycle these are: Uprising, Jews, Terror, Legacy, Conformity, and Salon. In our nineteenth century cycle it's Actor-Citizen, Spectator-Consumer, Jews, Elites etc.

4.

Each spectacle in a cycle (that is each lecture or every book chapter written as a part of the project) is accompanied by a main theme providing the historical framework, as a contemporary frame of its reception. Found-footage films accompanying each subject refer to it in a free and creative manner, relying on memories, associations, found materials from spectacles, films, archives. They reflect upon, sentiments and prejudices that such subjects are met with. They define points of view, disclosing our cultural baggage or the strategies we use to build historical narratives. Films edited out of other films and visual material, old or new, reflect the multiplicity of discourses, variety of references and stances, and at the same time, mental clichés determining how we see history today. We could certainly say these films tell not the history of theatre, but the history of representation.

The found-footage films in our People's Poland cycle can, like *Uprising*, for example, show a variety of contradictory narratives about the Warsaw Uprising, which is the direct context for *Electra*, the spectacle opening this volume. Or can they, like *Conformity*, analyse this phenomenon, obsessively discussed in Polish 1970s cinema and being the main subject of *The Bedbug* in the National Theatre. They can, like Legacy, in the context of the

pseudo-romantic *November Case*, present the macabre-grotesque results of this legacy. Key in this context is the question of a widely understood archive which we use both to find materials for films and to construct our historical narrative. Its matter is not solely theatrical archival materials, to the contrary: it is all sources mirroring the mental states, aesthetic choices, ideas, and visual surroundings which shape public life, of which theatre is, as we believe, a vital part.

Found-footage as a method of work can influence a historical-theatrical narrative. While discussing Jan Klata's spectacle *Transfer!* from 2006, and taking up questions concerning the postwar resettlement from the East to the West of Poland, I used, among other things, press records about Polish reactions to Erika Steinbach's activity and anti-German phobias in prime minister's Jaroslaw Kaczyński's public speeches, materials from *Grandpa from the Wehrmacht* exhibition in the Museum in Opole, a photocollage book by Zbigniew Libera and Darka Foks *What the Messenger Girl's Doing*, and Karol Radziszewski's film *Kisieland*. In other words, as we can see, a lecture's/ chapter's text is also a kind of found-footage in its character. In this specific case our main subject was the ARCHIVES, and the main thesis that relatively quickly after 1989 there was a moment when the archive stopped being a site for exploration, and became a place of creation. It ceased to be a tiresome research challenge, and became a place for happy creation, and, by the same token, a battlefield and a source of conflict. This led to a radical reformulation of the archive's

definition during those twenty five years, from static to dynamic, from material to conceptual, from analytical to creative. And, most of all, from scientific to artistic in nature, blurring the boundary between research activity and art. What happened to the archives in Poland after 1989 provided some of the best proofs that the "how it really was" as an approach has been discredited and instilled an authorial and arbitrary character onto any retelling of the past.

We decided to show this creational aspect of archives in the film we had made on this very subject, where we created our own arbitrary archive of Polish theatre after 1989, ordered according to a very precise rule. We created an archive of tables used in spectacles, catalogued from the smallest to the biggest. This arbitrary gesture also imposed an order onto theatre genre-wise and revealed a creative potential hidden in the sheer gesture of an order. Various kinds of archives are being constantly explored and presented in this project, especially on the website www.teatrpubliczny.pl. At this precise moment (aside from the lecture's content), we have put there also, among other things, filmed fragments of spectacles, newsreels, documentary films, experimental films, fragments of feature films and other such materials. People and subjects' entries are linked directly to archives, databases, magazines and publications (pdf), websites (e-teatr; filmpolski.pl; artmuseum.pl; Instytut Grotowski-go; Cricoteka; culture.pl; *Kulturologia polska XX wieku*; Repozytorium Cyfrowe Filmoteki Narodowej and many more). Such a textualisation of existing archives, databases and repositories, and their mutual connection and functionalisation has many perspectives.

Aside from the obvious benefits, such as enabling a sense of direction in available libraries, it also involuntarily displays its incompleteness and contingency. It also poses a question about responsibility towards the user, whom we send towards resources without properly verifying their reliability.

5.

What is then the objective of the PUBLIC THEATRE. SPECTACLES project? First of all, we want to redirect the way of thinking about Polish theatre, reject pathos as a narrative gesture, undermine well-established artistic hierarchies, indicating other than usual reference points for theatre history, rejecting stereotypical thinking, pointing towards less known aspects of a known phenomena, and rejecting the Romantic tradition as a foundation for Polish identity.

The objective of our project as a part of theatre history is not then a reconstruction of selected theatre spectacles, but deriving a historical narrative out of it, whose essence will be the lack of a patriotic-national perspective for the sake of social

critique, by providing in it an equal space for women as heroines and creators, and by the permanent introduction into it of Jewish theatre and other perpetually omitted motifs, such as queer threads in Polish culture.

On the subject of public life, our project's objective is to tell and visualise the problems and conflicts ruling it, and which find their reflection in various media and discourses. I find found footage the best technique for reviewing various discursive practices, and their greatest value is precisely their metahistorical character, allowing us to treat historical narrative as a visual rendition of competing spectacles.

It is not difficult to notice that this historical narrative, intermedial and multifaceted, is a result of vivid reflection over contemporary world, with all its ideological outcomes.

A great deal of ways of seeing contemporary theatre in Poland is determined by styles of participating in contemporary social life. By same token, it also conveys a way of understanding theatre as a place for active confrontation with phantasmatic visions, artistic aspirations, social communication, economic and institutional grounding and public life in a broad context, shaping the idiosyncrasy of spectacles and their possible historical meaning. The theatrical spectacle - in spite of oft-repeated assumptions about its ephemerality, faintness and disappearance - always and only exists historically. This is because we can perceive the network it creates and in which it is being created. A theatrical spectacle is not so much an aesthetic fact (happenings on the stage), but a historical one, which, as a complex construct, bearing signs both of what happens on the stage and what happens in the audience, and what is written in newspapers and in the theatre's director's papers, and often also what resides in a minister's cabinet or even the prime minister's office; and it should be examined solely with the historian's instruments. Which elements to use to construct the meaning of a spectacle remains an arbitrary decision of the storyteller.

A theatrical spectacle is then a machine for producing meanings: producing them out of remnants, traces, testimonies, and contexts.

It is not a solid being or an artifact; it is discursive. A spectacle as discourse is a result of found elements and this, as I reconstruct the meanings behind it, is the way I prefer to speak about it. By same token, at the same time, within a spectacle and its contexts, found footage as a category is very helpful.

Because a spectacle is not only what "happens on the stage", just as an image is not "what is on the canvas". A spectacle is "what is being told" and "what has been done", a dynamic structure, created constantly anew depending on the accepted variables, the speaking subject and the position from which it is being spoken about. A historical spectacle is not an artifact which can be pinned down and described outside of this complicated network of variables, selected each and every time by the narrator or historian.

We cannot then examine and analyse a spectacle in any way other than by researching the context it creates and in which it is being created. And in this way, theatre not only doesn't disappear or evaporate, to the contrary, it is being constantly actualised, and only with time does it fully flourish and reveal its full narrative potential. It also demands creative efforts. Because the remnant of stage happenings is not an archive of remnants, but of the narratives it is capable of creating. And those depend on the realisation of circumstances, which often reveal themselves only with time (such as documents of censorship, stenograms of political assemblies, balances etc), which played a decisive role in its influence.

The archive by itself is, in the case of a theatrical spectacle, created, not given; it is subject to an author's construction. It is not what has left; it is what we put into it. In this sense, it is always par excellence political and ideological. The content of this archive depends on the shape, character, and structure of the discourse the spectacle constitutes, and, in a wider sense, on theatre as a space for making alternative histories. The archive, on which we base discourse, is then always arbitrary and while we can discuss its length, depth, capacity for use and misuse, and the internal frictions on each of its elements, it is still the speaking subject which decides upon its content.

That is why the use of found-footage film as a way of discussing spectacles is a priceless discovery, because it turns out to be a unique way to convey at once the cultural, visual and affective environment from which the spectacle grows and its dynamic discursive potential, which can derive from theatre's micro and macrohistories alike.

Każdemu z przedstawień cyklu towarzyszy temat przewodni ustanawiający ramę historycznej narracji, a zarazem współczesną ramę jej odbioru. To oczywiście gest autorski, który odsłania poglądy i punkty widzenia decydujące, między innymi, o takim a nie innym wyborze spektakli, zjawisk teatralnych czy bohaterów.

Filmy zrealizowane techniką *found footage*, zamieszczane w głównej konstelacji każdego z przedstawień wychodzą zawsze od tematu głównego i podejmują refleksję nad bagażem wiedzy, sentymentów i uprzedzeń, z którymi podchodzi się dzisiaj do tych tematów. Filmy zmontowane z fragmentów innych filmów i materiałów wizualnych – starych i nowych – zaświadcza o wielości dyskursów, mnogości odniesień i stanowisk, a zarazem o kliszach mentalnych decydujących o współczesnym sposobie widzenia historii. Filmy próbują wytyczać w tym gąszczu, może ryzykowny, ale wyrazisty szlak i opowiadać nie tyle historię teatru, ile historię przedstawiania.

Each of the series's performances is accompanied by a theme that establishes a frame for the historical narrative and, at the same time, a contemporary frame for its reception. This is, of course, a gesture by the author that reveals the attitudes and points of view which determine, among other things, the choice of performances and theatrical phenomena.

Films realized with the found footage technique always address the main theme and reflect on the knowledge, sentiments and prejudices with which these topics are approached today. The films assembled from fragments of other films and visual materials - old and new - testify to the multiplicity of discourses, the multiplicity of references and positions, and the mental clichés that determine the way we see history today. The films try to forge through this thicket, a perhaps risky, but also expressive path, and tell stories not only about theater history but also about the history of history-telling.

archiwum archives

Archiwum z cyklu *Found footage*. *Wizualna historia demokracji*, realizacja Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Joanna Krakowska, 2015, 5 min. 44 sek.

Archiwum [Archive] from the series *Found footage*. *A visual history of Democracy*, realised by Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Joanna Krakowska, 2015, 5 min. 44 sec.









dziedzictwo heritage

Dziedzictwo z cyklu *Found footage. Wizualna historia PRL*, realizacja Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Joanna Krakowska, 2013, 9 min. 55 sek.

Dziedzictwo [Heritage] from the series *Found footage. A visual history of PRL*, realised by Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Joanna Krakowska, 2013, 9 min. 55 sec.











nędza poverty

Nędza z cyklu *Found footage. Wizualna historia oświecenia*, realizacja Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Piotr Morawski, 2014, 15 min. 15 sek.

Nędza [Poverty] from the series *Found footage. A visual history of the Enlightenment*, realised by Ewa Hevelke, Michał Januszaniec, Piotr Morawski, 2014, 15 min. 15 sec.



Nigdy, jak daleko nie czułem rozkoszy:



There are ten possibilities, we are all so different, nothing high



Katarzyna Krzemińska-Kruczek
UM w Bytomiu







Found footage jako psychoanaliza filmu Kuba Mikurda

Moja wyjściowa obserwacja brzmi następująco - praktyki found footage, narzędzia, którymi posługują się twórcy *found footage* i cele jakie sobie stawiają często przypominają praktyki, narzędzia i cele psychoanalizy, przede wszystkim w wersji Freudowskiej i Lacanowskiej.

W poniższym tekście chciałbym przyjrzeć się wybranym przykładom utworów *found footage*, w których takie podobieństwa zdają się szczególnie widoczne. Zdając sobie sprawę, że humanistyka cierpi często z powodu zbyt pochopnie formułowanych analogii, chciałby zadać pytanie - czy podobieństwa między praktykami *found footage* i psychoanalizą mają wyłącznie przygodny i/lub powierzchowny wymiar, czy też faktycznie mamy do czynienia z głębszym pokrewieństwem, które pozwoliłoby pomyśleć tytułową teorię *found footage* jako psychoanalizy filmu? [01]

Na początek przypomnijmy na czym może polegać „psychoanaliza filmu”, to jest psychoanalitycznie zorientowana interpretacja dzieła filmowego. Wydaje się, że mamy do czynienia z czterema modelami takiej interpretacji. W modelu pierwszym film jest punktem wyjścia do psychoanalizy samego autora - film a częściej kilka filmów zastępują tutaj materiał analityczny, na podstawie którego interpretator wnioskuje o konstrukcji i dynamice psychicznej autora (jak na przykład interpretacje filmów Hitchcocka, które skupiają się na konstrukcji postaci kobiecych w jego filmach i na tej podstawie wnioskuje o jego relacjach z matką). Model ten zaproponował sam Freud („Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa”) a podjęła go m.in. Marie Bonaparte (studium o Edgarze Alanie Poe) [03]. Szybko jednak okazało się, że psychoanaliza prowadzona wyłącznie na podstawie dorobku artystycznego obciążona jest dużym ryzykiem interpretacyjnym i z konieczności pozostaje mocno wybiórcza. Zwłaszcza w przypadku filmu, gdzie - w przeciwieństwie do malarstwa czy literatury - pojęcie autorstwa jest mocno dyskusyjne. Drugi model to psychoanalityczna wykładnia działań i motywacji postaci - w tym modelu, bodaj najbardziej rozpowszechnionym, „na kozetkę” trafiają postaci, fikcyjni lub autentyczni bohaterowie filmowi. Aby tak się stało, musimy im jednak przypisać realistyczną

[01] Fragmenty niniejszego tekstu ukazały się wcześniej w K. Mikurda, *Krytyczne déjà vu - o filmach Bogny Burskiej*, w: A. Grzonkowska (red.) *Filmy. Bogna Burska*, Gdańsk 2014.

[02] Zob. Z. Freud, *Leonarda da Vinci wspomnienie z dzieciństwa*, w tegoż: *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1994.

[03] Zob. M. Bonaparte, *Edgar Poe avec un avant-propos de Freud*, Paris 1933.

konstrukcję psychologiczną. Model ten zawodzi w przypadku filmów, które zrywają z konwencją realistyczną, w kinie anty-psychologicznym - w przypadku bohaterów, którzy są typami, alegoriami, personifikacjami pojedynczych stanów, cech etc. Freud również korzystał z tego modelu - mieści się w nim choćby jego psychoanalityczna interpretacja mitu o królu Edypie. Taką psychoanalizą postaci filmowych są też często interpretacje bodaj najpopularniejszego współcześnie „psychoanalitika filmu”, Slavoj Žižka [04]. Zauważmy, że w takim modelu samo medium schodzi na plan dalszy, ustępując miejsca anegdocie i postaciom - nie ma do końca znaczenia, czy historia bohaterów toczy się na stronach książki, w słuchowisku, w komiksie czy w kinie. Model trzeci skupia się na widzu i mechanizmach, dzięki którym film angażuje odbiorcę, dzięki którym przykuwa go do ekranu. Bada mechanizmy utożsamienia widza z postacią ekranową i ryzyko ideologicznej manipulacji wpisane w sytuację percepcyjną filmu (jak miało to miejsce choćby w psychoanalitycznej teorii kina z lat 60. i 70.) [05]. W końcu czwarty model to psychoanaliza samego filmu, która w jawnych, widocznych na ekranie treściach i środkach formalnych dopatruje się przejawów właściwego filmowi nieświadomego - nie utożsamiając go jednak z nieświadomym autora. „Na kozetkę” trafia tutaj nie człowiek (czy to autor, czy postać, czy widz), ale film - co sprawia, że dla wielu używanie w tym kontekście kategorii psychoanalitycznych może mieć charakter wyłącznie metaforyczny. Ale właśnie tak pojętą psychoanalizę filmu wiążę ściśle z praktyką *found footage*.

Czym zatem byłoby nieświadome filmu? Jednej z odpowiedzi dostarcza Walter Benjamin, który jako jeden z pierwszych pisał o nieświadomości w kontekście percepcji wzrokowej. Benjamin zwraca uwagę, że kamera - przez to, że jest niehumanicznym, mechanicznym okiem - zawsze rejestruje coś więcej, niż chcieliby tego twórcy. Jak pisze, „niewątpliwie inny świat otwiera się przed kamerą niż przed naszym okiem, inny przede wszystkim dlatego, że na miejsce przestrzeni penetrowanej przez świadomość człowieka wchodzi przestrzeń penetrowana bez udziału świadomości. (...) Kamera wtajemnicza nas w pozostające poza świadomością zjawiska optyczne tak, jak psychoanaliza w nieświadome popędy” [06].

A innymi słowy - kamera zawsze rejestruje pewną nadwyżkę obrazu, więcej obrazu niż jest to konieczne dla opowiedzenia historii czy skonstruowania znaczeń, więcej

[04] Zob. na przykład S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kiesłowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, przeł. G. Jankowicz et. al, Kraków 2007 i filmy Sophie Fiennes *Pervert's Guide to Cinema* (2006) i *Pervert's Guide to Ideology* (2012).

[05] Choćby publikacje Christiana Metz, Jeana-Louisa Baudry'ego, Jeana-Pierre'a Oudarta, Laury Mulvey, Petera Wollena, Colina McCabe'a i innych.

[06] W. Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. K. Krzemień, w: A. Helman (red.) *Estetyka i film*, Warszawa 1972, s. 168.

niż ludzkie oko, oglądając film w tradycyjnym tempie 24 klatek na sekundę, jest w stanie wychwycić. Jak w „Powiększeniu” (1966) Antonioniego, gdzie fotograf rejestrując, jak mu się wydaje, pewną zrozumiałą sytuację, pewną historię i pewien sens, rejestruje coś więcej, co nie mieści się w tej historii i co ów sens podważa. Dopiero dzięki obróbce zarejestrowanego materiału wizualnego odbiorca może dostrzec ową nadwyżkę, przyjrzyć się jej uważnie, próbować określić jej relację wobec tego, co zobaczył i zrozumiał, gdy ten sam materiał oglądał wcześniej, w wersji zaprojektowanej przez twórców, w tempie 24 klatki na sekundę. Artyści i artystki tworzący *found footage*, którzy - za sprawą współczesnych narzędzi cyfrowych - zyskują wyjątkowy dostęp do obrazów, często analizują ową „optyczną nieświadomość”, która, choć zapisana w filmowych kadrach, ujawnia się dopiero po odpowiednim przetworzeniu „materiału znalezionego” - dzięki zatrzymaniu, spowolnieniu, powtórzeniu, powiększeniu etc. „W trakcie tych operacji odkryte zostać mogą nieoczekiwane znaczenia, dotąd ukryte za sekwencją scen, tak jakby tylko czekały, aż nadejdzie chwila, gdy krytyk zapagnie je wydobyć i ukazać światu” - pisze Laura Mulvey, która sama analizowała w ten sposób m.in. filmy Douglasa Sirka czy taniec Marilyn Monroe w „Mężczyźni wolą blondynki” (1953) - „W takim kontekście analiza tekstualna przestaje być praktyką wyłącznie akademicką i powraca, być może, do swych korzeni, na nowo stając się owocem kinofilii, miłości do kina” [07].

W ten sposób twórcy *found footage* działają jak psychoanalitycy - psychoanalitycy filmu - którzy zamiast wsłuchiwać się w strumień mowy wpatrują się w strumień obrazów. Psychoanalitik zakłada, że poza mniej lub bardziej dosłownym komunikatem, poza opowiadaniem, poza tym, co ma sens, w mowie analizowanego od zawsze rejestruje się coś jeszcze, pewna nadwyżka, której sam analizowany nie jest świadomy, której sam nie jest w stanie usłyszeć, ale która jest dla niego czymś kluczowym, bardziej kluczowym niż treści, które wypowiada. Praca nieświadomego odkłada się w formie. Psychoanalitik, odpowiednio manipulując mową analizowanego pozwala mu to usłyszeć - dlatego też efekt interpretacji psychoanalitycznej, tak jak efekt niektórych działań *found footage*, wywołuje często wrażenie niesamowitości (tak jak pisał o niej Freud) [08]. Widzimy/słyszemy coś, co dobrze znamy, ale zdajemy sobie sprawę, że w tym co znamy jest - zawsze było! - coś jeszcze; coś, co w pierwszej chwili jawi nam się jako obce, zewnętrzne, wtórne, jako coś, co „nie jest nami”, ale jest bardziej nami niż to, co na pierwszy rzut oka (i ucha) jawi się jako nasze, znajome, oswojone. Lacan ukuł na to pojęcie „ekstymność” - to, co jednocześnie na

[07] L. Mulvey, *Kino zwłoki*, przeł. K. Klimek i J. Majmurek, w: tejże, *Do utraty wzroku*. Wybór tekstów pod red. K. Kuc i L. Thompson, Warszawa/Kraków 2010, s. 275.

[08] Zob. Z. Freud, *Niesamowite*, w: tegoż, *Pisma psychologiczne*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1997.

wierzchu i najbardziej ukryte. Jak w znanej każdemu sytuacji, kiedy odsłuchuje swój głos z nagrania. Głos wydaje się dziwny, zniekształcony, nieswój - inny od głosu, który znamy, który uznajemy za swój. Ale faktycznie właśnie ów „dziwny, zniekształcony, nieswój” głos jest głosem, który słyszą inni, jest głosem, który dla innych jest „nami”. W tym sensie psychoanalityk działa jak rejestrator, który odtwarza analizowanemu jego własny głos, wydobywając z niego „niesamowite” tony.

Tak pojęty „efekt niesamowitości” wytwarzają filmy *found footage* Martina Arnolda (choćby „*Pièce touchée*”, 1989 czy „*Passage à l'acte*”, 1993), Douglasa Gordona („*24 hours Psycho*”, 1993) Petera Tscherkassky'ego (jawnie nawiązujące do psychoanalizy „*Outer Space*”, 1999 czy „*Dream Work*”, 2001), Bartka Materki (oparty na „Powiększeniu” film „*6,22*” 2012) czy wspomniany film Laury Mulvey z Marilyn Monroe („*Untitled*”, 2000). W każdym z tych przypadków dobrze znany materiał filmowy zostaje „uniezwykły” („odsamowiony”?) przez radykalne spowolnienie (Gordon, Materka, Mulvey), zapętlenie (Arnold), nałożenie jednej warstwy materiału na drugą (Materka, Tscherkassky). Rezultat takiego przetworzenia jest zatem zarówno intelektualny (spowolnienie pozwala wychwycić niedostrzegalne wcześniej elementy filmu, zapętlenie wydobywa charakterystyczny, pozornie marginalny gest etc.), jak i afektywny.

Benjaminowskie „optyczne nieświadome” zestawiać można z Lacanowskim ujęciem nieświadomego jako tego, co nie działa, co przejawia się we wszystkich zerwaniach, zwarciach, zapętleniach tego, co sensowne, co logiczne, co przyczynowo-skutkowe etc.

W jednym z seminariów Lacan opisywał tak pojęte nieświadome w kategoriach zacerpiętych ze słownika surrealizmu. „Osobiście, nigdy nie uważałem się za poszukiwacza [chercheur] (...) Jak powiedział kiedyś Picasso, ku zaskoczeniu tych wokół niego, «ja nie szukam, ja znajduję» [Je ne cherche pas, je trouve] [09]”. A kilka stron dalej – „wyłożyłem wam krok po kroku działanie tego, co Freud jako pierwszy wyprodukował dla nas jako zjawisko nieświadomego. We śnie, w przejęzyczeniu, w błysku dowcipu – co nas uderza najpierw?

W każdym z tych przypadków wyczuć można jakąś przeszkodę. Przeszkoda, awaria, rozdarcie. W wypowiedzianym albo zapisanym zdaniu coś się zaczyna. Te zjawiska przyciągają Freuda, właśnie tam szuka nieświadomego (...) Tym, co się pojawia w tej luce, tym, co jest w niej produkowane, przedstawia się jako znalezisko [trouville]” [10].

[09] J. Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, przeł. A. Scheridan, New York 1998, s. 7. Tamże, s. 25.

[10] A. Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. Martin Warnke przy współpracy Claudii Brink, red. naukowa wydania polskiego i tłum. P. Brożyński i M. Jędrzejczyk, Warszawa 2015.

Psychoanalityk nie szuka, bo nie wie, czego szukać. Wie, czego szukał dopiero, gdy to znajdzie, dopiero, gdy to usłyszy. Nie szuka, ale słucha. Słucha tego, co mówią analizowani, ale przede wszystkim tego jak mówią. Wylapuje powtórzenia, manieryzmy, zająknięcia, zmiany tonacji, kłopoty ze znalezieniem słowa, neologizmy etc. Wszystko, co – zgodnie z zasadami komunikacji – nie ma sensu, co nie na miejscu i nie na czasie. Słowem – to, co w mowie analizowanego surrealistyczne. Właśnie w takich *trouvailles* manifestuje się nieświadome analizowanego. Znakomite ucho do takich surrealistycznych efektów mowy ma David Lynch, czyniący z nich często regułę artykulacyjną swoich postaci – wystarczy przysłuchać się kilku bohaterom serialu „*Twin Peaks*”, jak Dale Cooper, Gordon Cole, „Człowiek Stamtąd”, Pete Martell czy Albert Rosenfield. Tak jak surrealiści, którzy psuli, niszczyli obiekty codziennego użytku, żeby wyzużyć je ich z funkcjonalności, a tym samym przywrócić im ciężar, materialność, zmysłowość, Lynch „psuje” mowę swoich postaci, psuje co, żeby wydobyć zeń jak - formę, zmysłowość, materialność języka mówionego. Podobnie „psują” filmy twórcy *found footage*, którzy w miejsce ciągłego, płynnego, gładkiego montażu wprowadzają cięcia, zerwania i nieciągłości; którzy deformują oryginalny materiał wizualny i dźwiękowy tak, że staje się niemal nieczytelny; którzy eksponują nośnik - materialność taśmy filmowej - kosztem obrazu w kadrze. Jak choćby wspomniany Peter Tscherkassky, w którego filmach cały filmowy dyspozytyw (z taśmą filmową, projektorem, strumieniem światła) ujawnia się w sposób wyjątkowo intensywny - czasem, jak w „*Outer Space*” czy „*Dream Work*”, w momencie swoistej eksplozji/implozji obrazu filmowego.

Dla psychoanalizy lacanowskiej (która, jak twierdzi sam Lacan, jest po prostu wyciągnięciem ostatecznych konsekwencji z Freuda) to co płynne, spójne i gładkie, co logiczne i oparte na następstwie przyczyny i skutku zawsze wymaga wyparcia jakiegoś elementu. Próba jego przywrócenia - jak w filmie Tscherkassky'ego - rozpóinja całą konstrukcję filmową, wprawia ją w drgania, prowadzi na krawędź rozpadu, ale właśnie dzięki temu pozwala ukazać dynamikę nieświadomego, którego nie przejawia się w sposób pozytywny, ale właśnie w cięciach, zerwaniach, niespójnościach.

Trzeba przy tym zauważyć, że model interpretacji psychoanalitycznej podlegał ewolucji, od interpretacji jako pozytywnego, zewnętrznego, mistrzowskiego dyskursu (Freud) do interpretacji jako cięcia, niejako wewnętrznej ingerencji w dyskurs analizowanego (Lacan). To różnica, która, jak sądzę, przekłada się na różne strategie pracy z *found footage* (czy szerzej - dowolnym materiałem wizualnym).

Podejście, które, upraszczając, nazwę „freudowskim”, dominuje w tradycyjnej pracy z archiwami. Materiał znaleziony zostaje tutaj umieszczony w zewnętrznej, dyskursywnej ramie, czy to w formie równoległego wykładu, przeplatane go z fragmentami filmów, czy komentarza z offu, który spaja kolejne obrazy (jak ma to na przykład miejsce w złożonym w ogromnej większości z materiału znalezionego cyklu filmowym Marka Cousinsa „Odyseja filmowa”, 2011). W tym drugim przypadku fragmenty *found footage* bywają często redukowane do roli ilustracyjnej i podporządkowane ogólnej logice wyводу.

Prekursorem podejścia „lacanowskiego” byłby z kolei niemiecki teoretyk i historyk sztuki Aby Warburg. W latach 1924-1929 Warburg zestawiał swoje rewolucyjne opus magnum, „Atlas Mnemosyne”, który do dziś stanowi wyzwanie dla historii sztuki. Każda z kilkudziesięciu plansz „Atlasu” to konstelacja obrazów, z różnych epok i porządków, od reprodukcji kanonicznych dzieł sztuki po wycinki z codziennej prasy i ilustracje z katalogów. W ten sposób stworzył Warburg atlas kultury wizualnej, w którym przeszłość nakłada się z teraźniejszością, atlas wizualnych analogii i napięć, różnic i powtórzeń, kondensacji i przemieszczeń. Ale radykalizm projektu Warburga nie wynika jedynie z odrzucenia hierarchii i „reżimów montażowych” obowiązujących w tradycyjnych ujęciach kultury wizualnej, a określających co, z czym i na jakich warunkach wolno zestawiać i porównywać. Poza krótkim wstępem do „Atlasu”, zebrane w nim obrazy obywają się bowiem bez zewnętrznego dyskursu, bez pisanego czy mówionego komentarza, który dostarczałby ogólnej,



Peter Tscherkassky, *Dream Work* from the series *CinemaScope Trilogy*, sixpackfilm, 2001
dzięki uprzejmości artysty

Peter Tscherkassky, *Dream Work* z serii *CinemaScope Trilogy*, sixpackfilm, 2001
courtesy of the artist

porządkującej narracji, uczył jak je czytać, objaśniał kryteria poszczególnych zestawień. Innymi słowy, w „Atlasie” obrazy są zdane na siebie – same się analizują, same krytykują i podważają. Główną strategią badawczą Warburga jest montaż, co czyni z „Atlasu” pionierskie, proto-filmowe przedsięwzięcie. Na swoich kilkudziesięciu drewnianych ekranach Warburg eksperymentował z montażem z podobną pasją, co współczesny mu Siergiej Eisenstein - zestawiał różne plany, szukał rytmów wizualnych, prowokował dialektyczne spięcia.

Podsumowując, istnieją intrygujące, metodologiczne analogie między dwoma rodzajami interpretacji materiału wizualnego – z jednej strony, zewnętrznym wobec obrazów, dyskursywnym komentarzem, podawanym w formie tekstu lub nagrania z offu; z drugiej, precyzyjnymi interwencjami montażowymi w znaleziony materiał – a dwoma konkurencyjnymi modelami interpretacji w psychoanalizie. W bodaj najpopularniejszym modelu (który rozpowszechnił się również w innych szkołach szeroko pojętej psychoterapii) analityk słucha tego, co mówi analizowany, a następnie wygłasza interpretację, wykładając analizowanemu właściwe znaczenie jego słów („mówisz parasol, ale naprawdę chodzi ci o fallusa”). Wypowiedź analityka działa tym samym jak swoisty „komentarz z offu”, wsparty autorytetem psychoanalizy jako „podmiotu założonej wiedzy” i autorytetem samej psychoanalizy (dodatkowo, w klasycznym, psychoanalitycznym układzie przestrzennym analityk siedzi „poza kadrem” – za plecami analizowanego, poza jego polem widzenia). Lacan skrytykował taki model, dowodząc, że za bardzo wzmacnia pozycję analityka, a samego analizowanego czyni biernym. W alternatywnym modelu Lacana analityk ogranicza się do krótkich, precyzyjnych interwencji w strumień mowy analizowanego – przerywanie, powtarzanie, zmiany intonacji, zderzanie słów, tworzenie neologizmów. Innymi słowy, jest jak montażysta, który pracuje wyłącznie na materiale znalezionym/ zasłyszonym, który tnie, spowalnia, przyspiesza, powiela i zapętla. Zmieniając układ i relacje między znaczącymi, analityk otwiera to, co mówi analizowany na reinterpretację, ale sam jej nie wygłasza – sugeruje kluczowe, symptomatyczne punkty, wokół których mogłaby krążyć, pozwalając, by to sam analizowany ją sformułował. A innymi słowy - tak jak twórca *found footage*, analityk robi cięcia w innych miejscach niż analizowany (montażysta materiału wyjściowego). Każde cięcie ma jednak bardzo precyzyjny charakter - rozcina strumień znaczących (czy to wizualnych, czy akustycznych) w takim miejscu, który jest szczególnie symptomatyczny i zmusza analizowanego do próby ponownego zszycia, do nowej sklejki montażowej, na nowych zasadach i na własną odpowiedzialność.

Found footage as film psychoanalysis Kuba Mikurda

My initial observation will be the following: found footage practices, the tools found footage artists use and the goals they set are similar to the practices, tools and objectives of psychoanalysis, mainly in its Freudian and Lacanian versions. In the following essay, I want to look at selected examples of found footage films where such similarities are especially visible. Understanding that the human sciences often differ from too easily formulated analogies, I would like to ask a question: do the similarities between found footage practices and psychoanalysis have a purely contingent and superficial dimension, or do we really encounter a deeper kinship here, one which could allow us to rethink the titled found footage theory as film's own kind of psychoanalysis? [01]

Let us first remind ourselves what "film psychoanalysis" is, i.e. what psychoanalytically directed film work interpretation can be. It seems there are four such interpretative models. In the first model, a film is the starting point for psychoanalysis of the author — a film or several films provide analytical material on the basis of which a researcher can ascertain an author's mental construction and dynamics (such as in interpretations of Hitchcock films which concentrate on the construction of female characters, and on this basis come to conclusions about his relationship with his mother). This model was first begun by Freud (Leonardo da Vinci's Childhood Memory)[02] and was continued by Marie Bonaparte (her study of Edgar Allan Poe)[03]. It quickly turned out though that psychoanalysis on the basis of artistic output alone is burdened by a huge interpretative risk and by necessity is highly selective, especially in the case of film, where unlike painting or literature the question of authorship is a matter of discussion. The second model is psychoanalytical interpretation of characters' actions and motivations — within this model, the most popular one, it is the characters, fictitious or authentic characters, who find themselves on the couch.

But in order to achieve this, we have to ascribe some realistic psychological construction to them. Such a model fails in the case of films which abandon realistic convention, such as in anti-psychological cinema, i.e. in films where the

[01] Fragments of this essay were published before in: K. Mikurda, *Krytyczne déjà vu - o filmach Bogny Burskiej*, in: A. Grzonkowska (ed.) *Filmy. Bogna Burska*, Gdańsk 2014.

[02] S. Freud, *Leonardo da Vinci's Childhood*, in: *Beyond the Pleasure principle*.

[03] M. Bonaparte, *Edgar Poe avec un avant-propos de Freud*, Paris 1933.

characters represent types, allegories, personifications of individual states, features etc. Freud used this model too — his psychoanalytical interpretation of the myth of King Oedipus is one of them. Texts by the foremost purveyor of "film psychoanalysis", Slavoj Žižek [04], are also examples of film character psychoanalysis. Let us observe though how in such a model the medium takes a back seat with respect to anecdote or characters — it doesn't really matter whether the story takes place on a book's pages, or in a radio play, comic book or a movie. The third model focuses on the spectator and the mechanisms which engage him, which hook him to the screen. It looks at the mechanisms of identification with a character and the risk of ideological

manipulation inscribed in a film's perceptual situation (such as in psychoanalytical film theory in the 1960s and 1970s [05]). The last, fourth model is a psychoanalysis of the film itself, which sees open, disclosed matters in a film as manifestations of its own unconscious — without identifying this with the author's subconscious. It is not the human (the author, the character or the spectator) who finds himself on the couch, but the film itself, which for many, renders the psychoanalytical categories used in such a context purely metaphorical. However, it is exactly this kind of psychoanalysis which I connect strongly to found footage practice.

What is the film's unconscious? One answer comes from Walter Benjamin, who was one of the first to write on the unconscious in the context of visual perception. Benjamin remarks that the camera, as a non-human, mechanical eye, always registers something more than the artists would have intended. As he writes: "Evidently a different nature opens itself to the camera than opens to the naked eye—if only because an unconsciously penetrated space is substituted for a space consciously explored by man. (...) The camera introduces us to unconscious optics as does psychoanalysis to unconscious impulses". [06] In other words, the camera always registers a certain surplus of image over what it is necessary to tell a story or construct new meanings, more than the human eye, watching a film at the traditional pace of 24 frames per second, is capable of perceiving. Just like the photographer in Antonioni's *Blowup* (1966), while registering what seems to be a certain situation, story and meaning, registers something else that exceeds the story and undermines that meaning. Only thanks to the treatment of the registered visual material can the viewer perceive this surplus, to look at it closely, to try to ascertain its relation to what he saw and

[04] See eg. S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, transl. G. Jankowicz et. al, Kraków 2007 and films by Sophie Fiennes *Pervert's Guide to Cinema* (2006) and *Pervert's Guide to Ideology* (2012). [05] See publications by Christian Metz, Jeana-Louis Baudry, Jeana-Pierre Oudart, Laura Mulvey, Peter Wollen, Colin McCabe and others.

[06] W. Benjamin, *Work of Art in the Era of Reproducibility And ther Wrtings on Media*, Harvard University Press, 2003.

understood when he watched the very same material as projected by its creators at the 24 stills per second speed. Artists, male and female, dealing with found footage, who, by using contemporary digital tools gain special access to images, often analyse their 'optical unconscious', which although written into the film images, reveals itself only after proper treatment of the found material, thanks to pausing, slowing down, repetition, blow-up etc. "In the course of this process, hitherto unexpected meanings can be found hidden in the sequence, as it were, deferred to a point of time in the future when the critic's desire may unearth them", writes Laura Mulvey, who analysed eg. Douglas Sirk films or Marilyn Monroe's dancing in *Gentlemen Prefer Blondes* (1953). "In this context, textual analysis ceases to be a restricted academic practice and returns, perhaps, to its origins as a work of cinephilia, of love of the cinema." [07]

In this way, found footage artists work like analysts — of film this time — who instead of listening to the speech stream, gaze into the image stream. An analyst assumes that aside from the more or less literal message, aside from the storytelling, aside what makes sense, the patient's speech always registers something more, some surplus, of which the analysand is not aware, and cannot hear it, but which is something key to him, more key than the content he spells out. The work of the unconscious expresses itself in that form. The analyst, by purposeful manipulating the patient's speech lets him hear it. That is why both the analyst's interpretation and found footage type of work often have the effect of the uncanny (in the way Freud described it)[08]. We see/hear something we know well, but we realise that in what we know well there is and always has been something else; something that at first appears to us as alien, external, secondary, as something that is "not us", but is also more us than what at first glance (and note) appears to be ours, familiar and tamed. Lacan coined the term "extimity" for something that is mostly on the surface, and yet it is also the most hidden. Just as to anybody familiar with the situation of hearing one's own voice from a recording: our voice seems strange, distorted, not ours, different from the voice we know, which we consider ours. But in fact this strange distorted voice is the one heard by others, is the voice that to the others is "us". In this sense, the analyst works as a registering machine, which plays his own voice to the analysand, eliciting some "uncanny" tones out of it.

An "uncanniness effect" understood in this way is obtained in such found footage films as those by Martin Arnold (such as *pièce touchée*, 1989 or *passage à l'acte*,

[07] See L. Mulvey, *Delaying Cinema*, in: Ibidem, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, 2006.

[08] See S. Freud, *The Uncanny*, London, 2003.

1993), Douglas Gordon (24 hours Psycho, 1993), Peter Tscherkassky (openly referring to psychoanalysis in *Outer Space*, 1999 or *Dream Work*, 2001), Bartek Materka (6,22, 2012 based on Blowup) or the previously mentioned Laura Mulvey's film involving Marilyn Monroe (*Untitled*, 2000). In all of those cases, well-known film material is rendered "uncanny" or "strange" via a radical slow motion mode (Gordon, Materka, Mulvey), looping (Arnold), or overlapping of one material layer over the other (Materka, Tscherkassky). The result of such treatment is at the same time intellectual (slowing down allows one to catch certain previously unnoticed elements, while looping elicits certain characteristic, seemingly marginal gestures, etc) and affective.

A Benjaminian "optical unconscious" can be paralleled with a Lacanian explanation of the unconscious as something which doesn't work, as what manifests itself in all ruptures, clashes, glitches, loops of what makes sense, of what is logical, causal and effectual. In one of his seminars, Lacan described this form of unconscious in categories borrowed from the surreal dictionary: "I have never regarded myself as a researcher [chercheur]. As Picasso once said to the shocked surprise of those around him — I do not seek, I find [Je ne cherche pas, je trouve]" [09]. And several pages later: "I have spelt out to you point by point the functioning of what was first produced by Freud as the phenomenon of the unconscious. In the dream, in parapraxis, in the flash of wit — what is it that strikes one first? It is the sense of impediment to be found in all of them. Impediment, failure, split. In a spoken or written sentence something stumbles. Freud is attracted to such phenomena, and it is there that he seeks the unconscious (...) What occurs, what is produced in this gap is presented as the discovery [trouvaille]." [10]

The psychoanalyst does not look, because he does not yet know what he is looking for. He only knows this when he finds it, when he hears it.

He listens to what the analysand is talking about, but first and foremost how they are saying it. He notices repetitions, mannerisms, slips of the tongue, changes in tone, trouble finding certain words, neologisms etc. All of which, according to the rules of communication, has no sense, is out of place and out of time. In any case — what in the analysed's speech is surreal. In such trouvailles the unconscious of the analysed manifests itself. David Lynch is a director with a magnificent ear for such surreal effects, who makes it a rule for many characters in expressing themselves. It is enough to listen to several characters from „Twin Peaks“, such as Dale Cooper,

[09] J. Lacan, *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trans. A. Scheridan, New York 1998, p. 7.

[10] Ibiemd, s. 25.

Gordon Cole, “The Man From Another Place”, Pete Martell or Albert Rosenfield. Just like the surrealists who broke and destroyed objects of everyday use to render them dysfunctional and at the same time to bring back their weight, materiality and sensuality, Lynch “breaks” the speech of his characters: he breaks the “what” to render the “how” — form, sensuality, the materiality of spoken language. Similarly, found footage artists “break” films; in place of continual, fluid, smooth montage, they introduce breaks, ruptures and discontinuities; they deform original audiovisual material to the extent that it becomes unreadable; they expose the carrier — the materiality of filmtape by the cost of the image in the frame. Like artists such as Peter Tscherkassky, in whose films all the film gear (filmtape, projector, lightstream) reveals itself in an especially intense way, sometimes, just like in *Outer Space* or *Dream Work*, in a moment of some kind of explosion/implosion of the film image. For Lacanian psychoanalysis (which, as Lacan claimed, is simply making final conclusions on Freud) everything fluid, coherent and smooth, everything logical and based on cause and effect, always involves repression of some element. Trying to bring it back, just like in Tscherkassky’s film, renders the whole film’s construction incoherent, sets tremors though it, leads it to the edge of dissolution, but precisely in this way, it enables the rendition of unconscious dynamics, which doesn’t show up in any positive way, but only in ruptures, breaks and incoherence.

One has to notice also that various models of psychoanalytical interpretation evolved, from interpretation as a positive, external, masterly discourse (Freud) towards interpreting it as a rupture, a somewhat external interference into the analysand’s own discourse (Lacan). Such difference translates itself in various found footage working strategies (or any visual material in a wider sense).

Traditional work on archives is dominated by a certain simplified form of the “Freudian” approach. Found material is put in an external, discursive frame, either in the form of a parallel lecture, interspersed with film fragments and a voiceover commentary, which welds subsequent images together (such the enormous amount of found material out of which Mark Cousins made his cycle *Film Odyssey*, 2011). In another case, found footage fragments are often reduced to an illustrative role and subordinated to the general narrative line.

The Lacanian approach was in turn first purveyed by the German theoretician and historian Aby Warburg. Between 1924—1929 Warburg juxtaposed his revolutionary magnum opus, *The Mnemosyne Atlas* [11], which until today is challenging art history. Each of the Atlas’s several dozen pages is a constellation of images from different eras and orders, from canonical artwork reproductions to everyday press

[11] A. Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. ed. Marfred Warnke and Claudia Brink, Berlin 2000.

cutouts and catalogue illustrations. In this way, Warburg created a visual culture atlas where the past overlaps with the present; it is a study on visual analogies and tensions, differences and repetitions, condensation and displacements. But Warburg’s project’s radicalism doesn’t stem only from its rejection of hierarchies and “the regimes of montage” compulsory in traditional takes on visual culture, dictating what, with what, and on what conditions it can be associated and compared. Aside from a short introduction to the Atlas, the images collected there are perfectly fine on their own without any external discourse, written or spoken commentary, any general ordering narrative instructing us how to read them or explaining the criteria for particular juxtapositions. In other words, in the Atlas images exist on their own; they analyse, criticise and undermine themselves. Warburg’s main strategy is montage, which is what makes his Atlas a pioneering, proto-filmic endeavour. On its several dozen screens, Warburg experimented with montage with a similar passion as his contemporary, Sergey Eisenstein. He juxtaposed various perspectives with each other, looking for visual rhythms and provoking dialectical tensions.

To sum up, there are intriguing methodological analogies between two types of visual material interpretation. On one hand, there is the one external to the image, discursive commentary, served in a textual or voiceover form; on the other hand, there are also precise montage interventions into found material — and two competing interpretative models within psychoanalysis. In the most popular model (popularised by other schools of psychotherapy) the analyst listens to what the analysed is saying and then produces an interpretation, explaining to the analysed the proper meaning of his words (“you talk about an umbrella, but you really mean the phallus”). In this way, the analyst’s statement acts as a “voiceover commentary”, supported by the analyst’s authority as a subject of assumed knowledge, and the psychoanalysis’ own authority (in addition, in a classical, psychoanalytical spatial arrangement the analyst always sits “outside the frame”, behind the analysed, out of his eye’s reach). Lacan criticised this model, claiming that it strengthens the analyst’s position and makes the analysand more passive. In the Lacanian alternative model, the analyst limits himself to short, precise interventions into the analysand’s speech stream — interferences, repetitions, changes in tone, word clashes, neologisms. In other words, he acts like an editor, who works only on found/overheard material, which he then cuts, slows down, speeds up, copy-pastes and loops. By changing the arrangement and relationship between the signifiers, the analyst opens up what the analysand says to reinterpretation, but he is not the one pronouncing it. He suggests some key, symptomatic points around which it could circulate, allowing the analysand to do one himself. In other words, just like the found footage artist, the analyst makes cuts in different places than the analysand (as an editor of the exit material).

Each cut is nonetheless very precise — he cuts the stream of signifiers (visual or acoustic) in places that are especially symptomatic and pushes the analysand to stitch it anew, a new montage splice, based on new rules and at his own risk.



Archiwum Post-Materiałów: Badania Terenowe i Projekty Kuratorskie w Przestrzeniach Poprzemysłowych Inês Moreira

„Upór-w-popadaniu w zapomnienie to szczególna cecha architektury. Budynki starzeją się pozostając w tym samym miejscu. (...) Niekiedy odkrywa się je na nowo, ponownie docenia i rewitalizuje. Najczęściej jednak czeka je nieuchronna rozbiórka. A kiedy budynek cicho i stopniowo popada w zapomnienie ludzie żyjący w pobliżu są zmuszeni pogodzić się z jego losem.” [01]

Stephen Cairns i Jane M. Jacobs

Buildings Must Die – a perverse view of architecture
[Budynki muszą umrzeć – perwersyjnie o architekturze]

Cykle życia budynków i założeń architektonicznych często obejmują dekady lub nawet stulecia: od pierwszych szkiców i ceremonii wybudowania kamienia węgielnego, poprzez późniejsze remonty i ekspansje, aż do zaniedbań, wyburzeń i zniszczeń, zarówno z przyczyn ludzkich, jak i naturalnych. Utrata pełnionej funkcji, co często zdarza się w przypadku budynków przemysłowych i usługowych, także odgrywa istotną rolę. Nie mówi się o tym często, ale istnieje wiele etapów integralności i spójności budynków, jak również procesowi przyczyn ich destrukcji. Czasami pozostałości budynku to amalgamat ruin, elementów jego fizycznej struktury oraz zapożyczeń.

W swoich badaniach naukowych i działalności kuratorskiej skupiam się na architekturze w różnych stadiach „rozkładu”, czy to po strawieniu przez pożar, porzuceniu z powodu utraty funkcji, czy też w wyniku rozbiórki. Przestrzenie i założenia postindustrialne są szczególnie interesujące w tym kontekście i niosą ze sobą pytania wykraczające poza kwestie ściśle architektoniczne. Istotne okazują się aspekty techniczno-kulturowe, społeczne i ekonomiczne: od pamięci zbiorowej do inwestycji

[01] S. Cairns, J. M. Jacobs, *Buildings Must Die – a perverse view of architecture*, Cambridge, Londyn, The MIT Press, 2014. s. 111.



Konrad Pustola, *Wolfram*, 2012
Konrad Pustola, *Wolfram*, 2012

w nieruchomości, od zbierania (czy też czasami kradzieży) złomu do nieformalnych zasiedleń przez squattersów i artystów miejskich.

Te (na pozór) puste struktury architektoniczne stają się „domem” dla wielu palących kwestii, w tym potrzeb i praktyk przestrzennych sztuki współczesnej.

Wykorzystanie opuszczonych przestrzeni poprzemysłowych i recykling materiałów, z których zostały zbudowane zmieniło paradygmat uprzestrzennienia i wystawiana sztuki współczesnej.

Jak uczy nas praktyka kuratorska, różnorodne konteksty i ramy mają moc ukazywania poszczególnych obiektów w odmienny sposób. Kuratorzy często poszukują nowych strategii ujawniania warstw i znaczeń, które nie są na pierwszy rzut oka widoczne w danym obiekcie, za pomocą kontekstu wystawienniczego. Fragmentaryczne ruiny budynków, czy też, jak wskazują na to Cairns i Jacobs (2014), ich „upór-w-popadaniu w zapomnienie”[02], rzadko stanowią istotny kontekst wystawienniczy. W ujęciu funkcjonalnym nacisk kładziony jest na wykorzystanie i „potencjał” budynku, w ujęciu historycznym liczy się oryginalny projekt, kwestie autorstwa i języki, a w ujęciu ekonomicznym istotne są potencjalne dochody z najmu budynków. Dogłębna eksploracja ruin nie jest powszechna.

Termin *found footage* kojarzy się z istniejącymi realnymi obrazami (zdjęciami czy też filmami) zawłaszczonymi przez artystów lub filmowców w celu stworzenia rzeczywistości trzeciego rzędu – nie istniejącej wcześniej, ani nie zawartej w danym dokumencie, ale zupełnie nowej (sztuki, filmu) – powstałej na skutek interpretacji i manipulacji (sztuki, filmu). Rozszerzając zawężone rozumienie materiału filmowego w sztuce i filmie, Bogna Burska, *spiritus movens* tej wystawy[03], zaproponowała, aby podchodzić do *found footage* jako strategii twórczej w sztuce współczesnej. Píše ona: „Praca dokumentalistów, archiwistów i artystów wykorzystujących archiwa, ready-mades, kolaż, montage i sampling, cytowanie, zawłaszczanie, czy też koncepcje site specific i field recording to nic innego jak praca „z”, „w stosunku do” i „nad” *found footage*”[04]. Odnosząc się do poszerzenia pojęcia *found footage*, chciałabym dodać, że „znaleziony” materiał/materiały filmowy znajduje się też

[02] Ibidem.

[03] Bogna Burska była organizatorką *Strategie found footage w sztuce współczesnej - Sympozjum* na Wydziale Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 16 kwietnia 2015 r. Koncepcja i organizacja: Bogna Burska. Goście: Caspar Stracke/Gabriela Monroy, Joanna Krakowska/Michał Januszaniec, Kuba Mikurda, Jakub Woynarowski, Ines Moreira. Prowadzenie dyskusji: Aneta Szyłak.

[04] Tekst Bogny Burskiej został odczytany i rozpowszechniony w ramach wstępu podczas *Strategie found footage w sztuce współczesnej - Sympozjum* na Wydziale Rzeźby i Intermediów Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku 16 kwietnia 2015 r.

w niezinstytucjonalizowanych lokalizacjach (niekiedy w odległych miejscach) i tylko czeka, aby go „wykorzystać”.

Badania terenowe i nowe pola badawcze

Podejście do badań kuratorskich nad przestrzenią architektoniczną i postindustrialną, które rozwijam, traktując ruiny przestrzeni postindustrialnych jako *found footage*, ściśle łączy się z ideą *found footage* jako strategii twórczej w sztuce współczesnej. Jako naukowiec, często badam zasoby instytucjonalne. Pragnę jednak poszerzyć to pole badawcze o eksperymentalne praktyki gromadzenia, organizowania, konserwacji, wystawiania i archiwizacji, które powstały w wyniku moich prac badawczych. Te łańcuchy działań mogą ustanowić wielowymiarowe relacje ze strategiami *found footage*, nawet jeśli mowa jest tutaj o „post-materiałach”.

Proponowane podejście do przestrzeni poprzemysłowych skupia się na wielości stanów, które można wyróżnić w dzisiejszych warunkach. Obecnie odrzuca się ideę cyklu życia budynku i traktuje go jako produkt gotowy, w pierwotnej postaci lub na skutek renowacji, nie uwzględniając innych stanów jego istnienia, takich jak zaniedbanie, porzucenie lub rozbiórka. Badanie ruin kwestionuje takie podejście, pokazując, że potrzebujemy nowych strategii (i dyscyplin). Pracę z przestrzenią postindustrialną należy traktować jako badania terenowe.

Moja praktyka kuratorska jest trybem badań w/nad/poprzez przestrzeń [05], w której praca w terenie jest podejściem generatywnym, umożliwiającym wielowarstwowy kontakt i niespodziewane odkrycia. Praca w terenie odgrywa istotną rolę. Badacz ma możliwość poznania konkretnej lokalizacji i pogłębienia wiedzy, która jest niedostępna w biurze, archiwum lub muzeum. Prace terenowe są często zaskakujące i prowadzą do nieoczekiwanych odkryć, dostarczając nowych pytań i wskazówek do badań. Dla Profesor Irit Rogoff praca w terenie odnosi się do modelu zapożyczonego z antropologii. Jego istotą jest podwójna pozycja obserwatora i obserwowanego: „przestrzennie w środku” (pola) i „paradygmatycznie na zewnątrz” (obiektu). „Praca w terenie oznacza konwergencję różnych praktyk; dyscypliny i metodologie czysto intelektualne łączą się z formami artystycznymi i innymi praktykami kulturowymi, z których żadna nie może istnieć w dyskretnej ograniczonej izolacji. Zamiast interdyscyplinarności, która tworzy z nazwanych i uznanych dyscyplin praca w terenie tworzy twór intertekstualny. Termin praca w terenie sugeruje, że jeśli skupimy naszą uwagę na czymś nienazwanym, przedmiot badań może stać się nowym polem

[05] I. Moreira, *Performing Building Sites: curating in/on/through space*, Praca doktorska, Goldsmiths College, 2014 [nieopublikowana].



Praca w Lab C&R/IPT, Zdjęcie: Micael Nussbaumer, 2012
Work at Lab C&R / IPT, Photo: Micael Nussbaumer, 2012

badawczym” [06]. Dla Rogoff pole badawcze może nie być wcześniej określone i to praca w terenie może je zdefiniować, otwierając nowe perspektywy badawcze.

Bardzo często pracuję w/nad/poprzez przestrzeń, prowadząc prace terenowe z innymi naukowcami i artystami. Moje własne prace terenowe w przestrzeniach postindustrialnych to świadome szukanie nowego pola badawczego. Badanie ruin i innych pozostałości budynków to badanie cyklu życia architektury, a także badanie materialnej performatywności tych pozostałości, jako materii, procesu i materiału semiotycznego. Wyjazdy i współpraca

z innymi naukowcami prowadzą do osobliwych i nieoczekiwanych miejsc: niektóre są odległe i trudno dostępne, tak jak opuszczone kopalnie, inne mogą być centralnie zlokalizowane w obszarach miejskich (ponieważ miasta rozwijały się wokół fabryk). Niezależnie od lokalizacji, prawda o nich jest ukryta za fasadą. Badania terenowe prowadzą do świadomego dialogu ze współczesnymi praktykami artystycznymi oraz ze współczesnymi strategiami badań kuratorskich, generując interesujące, subiektywne i intensywne sposoby poznawania poprzez eksperymentowanie z polami i historiami. W rezultacie powstają nowe dzieła sztuki, gromadzony jest materiał do dalszych badań i odkrywa się nowe perspektywy interpretacji.

Jedną z pierwszych prac, o których chciałbym wspomnieć, jest praca osiadłego w Brukseli portugalskiego artysty wizualnego Eduardo Matosa. Skupia się ona na historii życia zwykłych ludzi i odkrywanej na nowo materialności dawnych kompleksów budowlanych. Matos bada fikcyjne gesty archeologiczne i tworzy niecodzienne narracje w budynkach, które eksploruje poprzez prace terenowe. W rezultacie powstają kolekcje znalezionych przedmiotów, materiałów, obrazów i fragmentów, które są wykorzystywane powtórnie lub sprofilowane w prace rzeźbiarskie artysty. Niektóre z nowych „falszywych” dzieł są wykonane z zebranego błota, kawałków drewna i innych materiałów zebranych podczas badań terenowych. W projekcie Salgueiros - Nowe miasta (2005/7) [07] Matos wykorzystuje *found footage* z rozległego nieużytku w mieście Porto, gdzie wstrzymano budowę stadionu piłkarskiego i pozostawiono go na pastwę losu. Prace terenowe ujawniły zarysy i pozostałości tego niezwykłego miejsca. To, co znalezione, fikcyjne i zebrane połączyło się w nowej rzeźbiarskiej strukturze, oferując nowe odczytania Salgueiros. *Found footage*, próbki, fotografie, rysunki i modele, eksponowane są na blatach i w szufladach

[06] I. Rogoff, *Field work in Visual Culture*. Artykuł udostępniony podczas seminarium *Curatorial Knowledge*, strony nienumerowane (2004).

[07] G.Leal, *Salão Olímpico 2003/06*, [w:] Maia José (red.). *Salão Olímpico 2003/06*. Porto i Guimarães, Museum de Arte Contemporânea Serralves, Centro Cultural Vila Flor, 2007. Dokumentacja projektu: <http://edsalgueiros.blogspot.pt/> (strona odwiedzona 2-09-2016).



Micael Nussbaumer, Przędzalnia w Tomar (Real Fábrica de Fiação de Tomar), 2012
Micael Nussbaumer, Tomar Spinning Mill (Real Fábrica de Fiação de Tomar), 2012

ręcznie wyprodukowanych przez Matosa gablot. Poszczególne materialne fragmenty tworzą intrygującą historię.

Kolejną pracą istotną w kontekście badań terenowych generujących wiedzę i nowe pola badawcze, która odnosi się także do przestrzeni postindustrialnych, jest dzieło mieszkającej w Rotterdamie hiszpańskiej artystki/architektki Lary Almarcegui. Almarcegui odwiedza tereny przemysłowe, nieużytki i niezabudowane działki w różnych miastach, aby mapować, słuchać i masowo zbierać materiały i substancje, które są następnie eksponowane w salach wystawowych – jak na przykład góry znalezionych materiałów budowlanych/rozbiórkowych pokazane w Budynku Secesji w Wiedniu (2010) [08] lub w hiszpańskim pawilonie na Biennale w Wenecji (2013). Instalacjom towarzyszą starannie opracowane serie małych publikacji na temat konkretnych miejsc, w których artystka pracuje. Jednym z nich jest obszar poddany transformacji przed Igrzyskami w Londynie. Został on opisany na podstawie zarówno przeprowadzanych badań terenowych, jak i przekazów archiwalnych. Przekazy ustne, wiedza merytoryczna i dane techniczne zostały zebrane w intrygujących tekstach (2009) [09]. Znalezione materiały i pokłady informacji powiązanych z nimi opowieści ukazane są w kontekście instalacyjnym/empirycznym, jak i systematycznym, odnosząc się tym samym do procesów i przyczyn porzucenia danych miejsc.

Bardziej rozproszony *found footage*, jako odniesienie do aktualnie realizowanego projektu, to metoda badawcza zastosowana przez holenderskiego kuratora Arne Hendricksa. Dała ona początek zbiorowi praktyk badań terenowych pokazujących potencjał stworzenia bazy danych materialnych fragmentów, którą można się dzielić z innymi artystami. Na potrzeby wystawy „Materiality” w 90BHall w Gdańsku (Alternativa 2012) [10], której byłam współkuratorką razem z Anetą Szyłak i Leire Vergara, Hendricks odwiedził stocznię, analizując proces relacji pomiędzy danym miejscem, a eksplorującym go „zbieraczem”. Zebrana przez Hendricksa kolekcja znalezionych materiałów/obiektów oraz intrygujące obrazy dziejczy przyrody na opuszczonych działkach były konkretnym produktywnym wkładem w badania pozostałych artystów (i kuratorów). Zbieranie i udostępnianie *found footage*, nieformalnie, stało się częścią wspólnej wyobraźni wystawy i bodźcem do angażowania się w pracę w terenie, nawet podczas pracy w pomieszczeniu w okresie zimowym. Nie nadając nowego znaczenia zebranych materiałom/przedmiotom,

[08] L. Almarcegui, *Projects 1995–2010*, Berlin, Archive Books, Latitudes. 2011.

[09] L. Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 Empty Spaces Await the London Olympics*, Londyn, Barbican, 2009.

[10] K. Gutfrański, A. Hendriks, I. Moreira, A. Szyłak, L. Vergara (red.), *Materialność*, Gdańsk, Instytut Sztuki Wyspa, 2012.

ani nie stanowiąc odrębnego zamkniętego projektu, kolekcja Hendricksa nadała nowe znaczenie (i nowe życie) polu badawczemu, nasycając je fizycznie i materialnie przeszłymi obecnościami.

„Archiwum Post-Materiałów”

„Archiwum post-materialów” zrodziło się z rzeczywistych spotkań z przemysłowymi przestrzeniami i ruinami, które zaistniały podczas artystycznych prac terenowych w ramach różnych projektów kuratorskich. Obejmuje ono interdyscyplinarną pracę laboratoryjną. W tych miejscach budynki zniknęły, stając się kupą gruzu, złomu i nierozpoznawalnych budowli, gotowych stać się czymś innym, czy to nowymi budynkami, czy pamiątkami z przeszłości. Niektórzy twierdzą, że już stały się częścią nowej ery antropocenu.

„Post-Materiały” to materiały, które utraciły swoje funkcyjne, ilościowe i konstruktywne cechy. Są w nich jednakże zakodowane procesy technologiczno-kulturowe, które sprawiły, że stały się przestarzałe. Miliony istniejących fragmentów to świadectwa dawnych konstrukcji, poważnych przekształceń krajobrazu i różnorodnych surowców, które ukształtowały rozwój przemysłu. „Post-Materiały” to często materiały konstrukcyjne lub pozostałości budynków. Są one często pozbawione swojej pierwotnej funkcji. Dla nas są one dowodem rzeczywistych procesów rozkładu i zniszczenia, które są zwykle wypierane zarówno z dziedziny wiedzy budowlanej, jak i wiedzy konserwatorskiej. Wypadki i przypadkowa materialność są niejednoznaczne i zazwyczaj wykraczają poza historię budynków architektonicznych i przemysłowych. „Pewnego razu wypadek spowodował stopienie dużego budynku przemysłowego...” – niewielu chce słuchać historii o takim początku. Niemniej jednak niektóre przypadkowe lokalizacje (i nagromadzenia materiałów) stały się lokalizacjami ikonicznymi dla nowego romantyzmu w fotografii.

Przed wejściem do każdego „budynku” nie wiemy, czego się spodziewać lub co możemy tam znaleźć, ponieważ plany, modele i istniejące dokumenty nie ujawniają procesów starzenia się, ani stopni demontażu konstrukcji. Może się też zdarzyć sytuacja odwrotna: fragmenty materiałów budowlanych, stare przedmiotów i pozostałości przypadkowych przestrzeni łączą się w apokaliptyczne krajobrazy, które nie odnoszą się już do wcześniejszego stanu budowy. W obu przypadkach dokumentacja i badania mają fundamentalne znaczenie dla zrozumienia zanikających struktur.

„Archiwum Post-Materiałów” stanowi rozszerzenie prac naukowych o charakterze kuratorskim i ma w zamyśle przypominać bibliotekę naukową poświęconą „budynkom i ich pozostałościom”, w której dociekliwość badań autorów



Metalowe odłamki z Borralha, *Archiwum Post-Materiałów*, fot. Ricardo Triães, 2012
Metal pieces from Borralha, *The Archive of Post-Materials*, Photo: Ricardo Triães, 2012



współgra z fragmentarycznym stanem zbioru *found footage*. Archiwum składa się z kilku miejsc. W każdej lokalizacji gromadzone są rozproszone fragmenty w odniesieniu do konkretnej perspektywy ich interpretacji. Znalezione fragmenty różnorodnych materiałów nie mają wartości. Pozwala to na prowadzenie eksperymentów w procesie twórczej konserwacji, dla których inspirację stanowią sztuka eksperymentalna i procesy kuratorskie. Gromadzenie fragmentów i późniejsze prace nad nimi rozwijają się dzięki poszerzaniu pola badawczego o wiedzę z zakresu sztuki wizualnej, historii, konserwacji, co pozwala na tworzenie wielowarstwowych narracji i odkrywanie cyklu życia architektury przemysłowej.

Przędzalnia w Tomar [Real Fábrica de Fiação de Tomar (FFT)] – studium przypadku

Przędzalnię w Tomar [Real Fábrica de Fiação de Tomar (FFT)][11] zamknięto w 1994 roku po ponad 200 latach działalności. Była to pierwsza i największa tego typu fabryka w Portugalii. Leży ona na obrzeżach średniowiecznego centrum miasta i jest ściśle definiowana przez elementy „przecinające” krajobraz: sztuczny kanał wodny i staw, liczne budynki (fabryka, biura, domy, magazyny) oraz gigantyczny dymiący komin, który stanowił punkt orientacyjny dla dawnego miasta templariuszy, którym fabryka zawdzięcza swój logotyp. Zewnętrzne ściany fabryki otaczają budynki robotnicze i puste pola.

Obecnie fabryka jest opuszczona, a jej budynki reprezentują różne stopnie degradacji. Przez bramę wchodzimy pomiędzy budynki oplecione bluszczem, dawne hangary pozbawione dachów (metalowe więzary skradziono), które zamieniły się w otwarte konstrukcje, oraz biura wypełnione papierami i odpadkami. Widać też ogromne ilości gruzu – pozostałości po wyburzeniu betonowych ścian, dachów i innych konstrukcji. Zalegają one na całej działce, nawet w ukrytym kanale wodnym, blokując jego betonowe koryto. Całe założenie popada w ruinę. Jak stwierdziliśmy podczas kilku wizyt (i jak można wywnioskować z odgłosów wybuchów w okolicy), w procesie postępującej degradacji brakuje jakiegokolwiek logiki. Dobrze poznałam to miejsce dzięki pracom Micaela Nussbaumera, młodego artysty, z którym podjęłam współpracę. Aby nadać treść i kontekst jego już istniejącym, ale i planowanym dziełom, wspólnie odwiedziliśmy fabrykę. Przędzalnia powinna być czymś więcej niż zwykłym zasobem dla obiektów „przemysłowych”.

[11] M. Silva, *História de uma Fábrica: a Real Fábrica de Fiação de Tomar*. Santarém. Edição da Junta Distrital, Guimarães, 1976.

Zależało nam na zrozumieniu istoty miejsca i stworzeniu nowej dokumentacji wizualnej na temat jej stanu, a w drugiej kolejności na zebraniu materiałów na potrzeby nowych instalacji (*projekt o Registador* [Rejestrator])[12].

Podczas pracy w terenie znalazłam inspirację dla organizacji „Archiwum Post-Materiałów”. Na odwrocie wielu uszkodzonych materiałów budowlanych widniały logotypy różnych branż i firm. Na podstawie tych pozostałości udało się nam ustalić nazwy i lokalizacje fabryk, które wyprodukowały materiały budowlane (płytki, tynki, elektro-ceramikę itp.), maszyny i części, oraz dostarczały do Tomar bawełnę i inne surowce. Udało nam się zidentyfikować wszystko oprócz producentów części metalowych, które padły łupem zbieraczy złomu. Zebrane fragmenty pozwoliły nam ustalić sieć powiązań fabryki w Tomar z innymi fabrykami (producentami sprzętu, dostawcami bawełny itp.), pokazując relacje w systemie produkcji (przed rewolucją praktycznie nie było importu, z wyjątkiem maszyn i surowców). Zaplanowaliśmy sesję zbierania pozostałości, w której uczestniczyli specjaliści w zakresie kultury materialnej i archeolodzy.

Prace nad fragmentami zebranymi zarówno w Tomar, jak i Borralha powierzono Laboratorium Konserwacji i Restauracji Politechniki w Tomar [Lab C&R/IPT], które wytworzyło nowe podejście do konserwacji, rozszerzając samo pojęcie kultury materialnej (definiowane często zbyt wąsko). Laboratorium C&R/IPT odkryło eksperymentalne podejście laboratoryjne [13]. Jak stwierdza Cláudia Falcão, jedna z pracownic laboratorium: „Kreatywna Konserwacja jako koncepcja narodziła się w 2012 roku w ramach projektu *Buildings & Remnants* (...). Innowacyjność tej koncepcji polega na wykorzystaniu kreatywności w formie prezentacji lub ekspozycji. Głównym celem Kreatywnej Konserwacji jest przywrócenie znaczenia rozproszonym fragmentom pozbawionym wartości artystycznej lub kulturowej, pozornie bez możliwości jej odzyskania i na granicy zatracenia. Ten nowy pogląd na rolę ochrony i konserwacji pozwala na nowe podejście do obszarów i materiałów, które wcześniej nie były podjęte ochroną. Kreatywna Konserwacja pozwala także na stosowanie metod i technik stosowanych powszechnie w innych dziedzinach konserwacji” [14].

[12] Projekt Micaela Nussbaumera był pokazywany w ramach wystawy „Buildings & Remnants” w Guimarães w 2012 r. Inna wersja projektu została zaadaptowana na potrzeby wystawy „The Factory Works” [Há trabalhos na Fábrica] w fabryce w Tomar w 2014 r.

[13] Prace laboratoryjne prowadzone były w ramach warsztatu pod nadzorem Ricardo Triães, Cláudia Falcão i Leonory Loureiro i przy współudziale 10 studentów: Cátia Silva, Elisabete Esteves, Joana Silva, Maria Fernandes, Marli Bettencourt, Raquel Diogo, Sara Leite, Sara Cardoso, Sónia Tavares i Tiago Rovisco.

Termin „kreatywna konserwacja” narodził się podczas praktycznych warsztatów poświęconych znalezionym fragmentom, ich interpretacji i ochronie. Powstał on także w kontekście konceptualizacji procesu ekspozycji zbiorów. Nieszlachetne i (materialnie) bezwartościowe fragmenty miały zyskiwać wartość w procesie lektury i oglądu: „w procesie Kreatywnej Konserwacji, z jednej strony, karty poddano konserwacji – zostały one poddane odpowiedniej obróbce i będzie je można bezpiecznie przechowywać w hermetycznym zamknięciu. Z drugiej strony, bawiąc się estetyką (formatem kart, kolorem, powtórzeniem) i samą przestrzenią wystawy, uzyskaliśmy niespodziewaną i atrakcyjną formę prezentacji, która przyciągnęła uwagę odwiedzającego”[15].

Kolekcja i wdrożone procesy wystawiennicze to osobne koncepcje, połączone jednakże materialnością zebranych fragmentów. Jeśli wewnętrzna spójność kolekcji znalezionych fragmentów w Borralha i Tomar określa badania przeprowadzone w „Archiwum”, ich materialna i techniczna strona to wynik prac Laboratorium C&R/IPT. Laboratorium przyczynia się do zagęszczania znaczeń i funkcji tych niekompletnych, ale potencjalnych *found footage*. Fragmenty obu istniejących budynków są częścią „Archiwum”, gdzie funkcjonują jako pozostałości architektoniczne o różnorodnej specyfice (logotypy, jako zbiór fragmentów materialnych, lub jako karty robotnicze)[16]. Co więcej, zebrane fragmenty wykazują zakładaną i widoczną interwencję, świadcząc o pracach konserwatorskich i restauratorskich, które zwykle są niewidoczne lub, w niektórych przypadkach, jedynie subtelnie sygnalizują swoją obecność. W tym przypadku proces ten był widoczny: „poszukiwaliśmy mniej konwencjonalnego podejścia, które zastosowaliśmy z pewną swobodą. Wykorzystaliśmy na przykład estetykę osiągniętą dzięki pracom konserwatorskim i restauratorskim oraz różnice w wyglądzie przed i po restauracji obiektu” [17].

[14] I. Falcão, *Intervenções*, n.º 15, junho de 2014. <http://www.cr.estt.ipt.pt/i/i15.pdf> (strona odwiedzona 2-09-2016).

[15] Ibidem.

[16] Druga wystawa miała miejsce w Tomar i była okazją do poszerzenia zbiorów „Archiwum”. Ponieważ istniejące fragmenty fabryki były eksponowane w mieście, w innej lokalizacji przemysłowej, zasugerowaliśmy laboratorium C&R/IPT, aby powiększyli swoje zbiory i rozszerzyli procedury laboratoryjne, skupiając się na kartach pracowników.

[17] C. Falcão, *Intervenções*, n.º 1, November de 2012. <http://www.cr.estt.ipt.pt/i/i1.pdf> (strona odwiedzona 2-09-2016).

Tworzenie archiwum zebranych fragmentów

Na przekór pojęciom dziedzictwa, przedmiotowości, terenu i miejsca, znalezione fragmenty podkreślają swoją niekompletność, jednocześnie ucieleśniając powstanie czegoś nieproduktywnego. To fragmenty materialnej historii, dowody performatywnych procesów budowy i niszczenia, a także produkty prac terenowych i konserwacji/interwencji laboratoryjnej. Te interwencje nie mają być neutralne. Stanowią one kolejne warstwy osadzające się na naszych „post-materiałach”.

Jako przedmiot badań „Archiwum post-materiałów” jest niestabilne. Ucieleśnienia ono własne zniszczenie i ostentacyjnie eksponuje procesy konsolidacji i odbudowy. Zebrane fragmenty nie są systematycznymi (choć nieco zniszczonymi) próbkami materiałów budowlanych, ani kojącymi wspomnieniami z przeszłości.

Oddziaływać na nie mogą procesy rozkładu.

Nie wszystkie jego składniki są stałe, tak jak obiekty techniczne, dziedzictwo przemysłowe, czy też zebrane próbki przemian techniczno-kulturowych współczesnego społeczeństwa.

Procesy gromadzenia, konsolidacji, interwencji i zestawiania jako strategia pracy z *found footage*, jak zauważa Burska, oferuje częściowy ogląd rzeczywistości. Nie mamy obrazu całego budynku, ale widoczna jest za to złożoność procesów, które doprowadziły do jego powstania. W rezultacie pracy z *found footage* „nie powstanie mapa wiernie oddającą kształt Imperium, ale zachowana zostanie skala i głębia rzeczywistości” [18]. Pozwalając, by niestabilne fragmenty przemówiły, Archiwum performuje swoją materialność i dekonstruuje potęgę ekonomiczną zawartą w pozostałościach maszyn i architektury przemysłowej. Fragmenty zebrane w Archiwum są prezentowane w dialogu z pracami badawczymi innych artystów wizualnych lub innych naukowców, powstałych w tych samych lokalizacjach i w oparciu o te same źródła. Można się z nimi zapoznać w przestrzeni wystawienniczej.

Połączenie post-materiałów z praktyką badawczą jest decyzją kuratorską mającą na celu rozszerzenie i uzupełnienie odczytań zarówno prac badawczych, jak i samych materiałów. W oczach twórczej dyscypliny projektowej, jak na przykład architektury, niekompletność znaleziona w tych fragmentach może być nieprzyzwoita (i nie do pomyślenia), zaś dla osób skupionych na ochronie zabytków może być nieprzyzwoita i zawstydzająca (chaotyczna). Nie dążąc do koherentności, do uporządkowania, ani do ustabilizowania przytłaczającej rzeczywistości przemysłowej jako takiej,

[18] Bogna Burska, op. cit.

Archiwum eksperymentalnie eksponuje postindustrialną performatywną materialność pozostałości architektonicznych samych w sobie.

Wierzmy, że jest to obiecujący pierwszy krok na drodze do nowych praktyk.

Podziękowania. Projekt udało się zrealizować dzięki życzliwemu wsparciu ze strony następujących osób i instytucji: Pedro Araújo, Sandra Pereira, Ricardo Triães (IPT), Cláudia Falcão (IPT), Leonor Loureiro (IPT), Susana Medina (FEUP), Gonçalo Leite Velho (IPT) oraz Micael Nussbaumer.

Fotograf Konrad Pustoła (1975-2014) był inicjatorem powstania pierwszej kolekcji i pomógł w jej zebraniu – nigdy nie zapomnę o jego wrażliwości i inteligencji.

The Archive of Post-Materials: on fieldwork and on curating a building's remnants

Inês Moreira - Post-Doctoral Researcher [IHA-FCSH-UNL][01]

Obduracy-in-obsolescence is the peculiar condition of architecture. When buildings fall out of time, they often stay in place. (...) On occasion they will be rediscovered, revalued, and perhaps even regenerated. But at other times they eventually meet the more adamant fate of demolition. And, when a building falls out of time incrementally and quietly, those who conduct their everyday lives in its vicinity are obliged to tolerate it. [02]

Stephen Cairns and Jane M. Jacobs
in *Buildings Must Die – a perverse view of architecture*

Architectural buildings and settlements have extended life cycles that very often last for decades or centuries. From the first sketches and the first stone ceremonies, to later renovations and expansions, they may eventually suffer from the processes of dereliction, demolition or destruction, due to both human and natural causes. The loss of function, as in industrial plants and other technical buildings, has progressively become a relevant factor. Though the issue is not commonly addressed, there is a wide variety of states of integrity and coherence of architectural buildings, as well as a range of processes of destruction and their peculiar circumstances. Sometimes all that is left is an amalgamation of remnants and fragments from the physical structure and from appropriations of it.

[01] The research and production of “The Archive of Post-Materials” was made possible through the findings of the exhibition “Buildings & Remnants: an essay-project on post-industrial spaces”, curated by Inês Moreira and Aneta Szylak, a special commission of the Guimarães 2012, European Capital of Culture. Its first stage was published in the book: Moreira, Inês (ed.). “Edifícios & Vestígios: projecto-ensaio sobre espaços pós-industriais” / “Buildings & Remnants: essay-project on post-industrial spaces”. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães + Imprensa Nacional Casa da Moeda, Portugal, 2013. The writing of the present book chapter is included in the Post-Doctoral Research project titled: “Curating and the Revitalization of Buildings – Intervening in Post-Industrial Spaces in Europe in the 21st Century”, funded by Fundação para a Ciência e a Tecnologia and developed at Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

[02] S. Cairns and J. M. Jacobs. *Buildings Must Die – a perverse view of architecture*. Cambridge and London: The MIT Press, 2014. p. 111.

My field of research and intervention through my curatorial practices has revolved around architectural structures in different states of physical integrity, whether in the aftermath of an actual fire, the functional abandonment of built structures, or as the result of demolition processes. Post-industrial spaces and settlements are particularly disquieting, and generate complex questions that can go beyond the strict limits of architecture. In return, they expose its techno-cultural, social, and economic implications: from collective memory to real estate investment, from scrap metal (and some theft) revenue to informal occupation by squatters and urban artists, these (seemingly) empty structures are inhabited by diverse interests and expectations, among them those related to contemporary art's spatial needs and practices. In fact, the use of empty industrial spaces and their materials have changed the paradigm of art's spatialization and display.

As this concerns curatorial approaches, it is known that different depictions and frames reveal different (and differently) objects, and curators may explore and elaborate special strategies to disclose layers and meanings not immediately visible in a given object. Very rarely the fragments and remnants of architecture, or its "obduracy-in-obsolescence" [03], as pointed by Cairns & Jacobs (2014), are considered or addressed as such, i.e., a more functionalist framing focuses on use and "potentiality"; history reveals the original design, authorship and languages, while a closer look at the economy reveals the potential revenue that than be derived from these buildings.

Found footage is associated with real existing images (still or moving) appropriated by artists or filmmakers as raw material for creating a third reality - not a pre-existing one or that of the document, but its interpretation and manipulation as a new piece (of art, of film). Expanding the strict understanding of footage in art and film, Bogna Burska, our conveyor,[04] has suggested approaching found-footage as a strategy for work in contemporary art, and states: "The work of documentarists, archivists and artists devouring the archives, ready-made, collage, ideas of montage and sampling, quotation, appropriation, or even site specific and field recording is nothing but working 'with', 'in relation to', and 'over' the found material." [05] Responding to the widening of the notion of found footage, I would like to add that

[03] S. Cairns, and J. M. Jacobs. *ibidem*.

[04] Bogna Burska is the organizer of the *Symposium Found Footage Strategies in Contemporary Art*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Faculty of Sculpture and Intermedia. April 16th 2015. Concept and organization: Bogna Burska. Guests: Caspar Stracke / Gabriela Monroy, Joanna Krakowska / Michał Januszaniec, Kuba Mikurda, Jakub Woynarowski, Ines Moreira. Moderator: Aneta Szyłak.

some material/footage rests in non-institutionalized locations (some are in distant open air places) willing to be picked and "devoured", as mentioned.

Working through field work, and working the field

The approach to curatorial research on architectural and post-industrial space which I have been developing - and more precisely, responding to found footage - in the remnants of post-industrial spaces, interplays closely with the proffered suggestion of found footage understood as a working method. To my experience as an academic researcher, which very often takes me to the previously mentioned institutional storage sites, I want to add a series of experimental practices of gathering, organizing, preserving, displaying and, eventually, archiving, which were born out of this curatorial research. These chains of actions may establish multidimensional relations to "found footage" methods, even though we refer to them differently, as "post-materials".

The proposed approach to post-industrial spaces covers the multiplicity of states found in present-day conditions: if the lifecycles of buildings, as mentioned, tend to be dismissed, and buildings are mostly considered finished objects - in its original form or by its renovation - non-considering other states of its existence - such as dereliction, abandonment, or demolition - then curating its remnants debunks the processes involved in that condition. And dissimilar strategies (and disciplines) are demanded in order to address it as fieldwork.

Curating, as I propose and practice, is a mode of research in/on/through space [06] in which fieldwork is a generative approach that allows for multilayered contact, and for surprise. Fieldwork plays a relevant role in getting acquainted with specific locations and in deepening knowledge otherwise unreachable from the office, the archive or the museum. Fieldwork happens to be surprising and leads to unexpected findings, bringing new questions and directions to research. For Professor Irit Rogoff field work is a model borrowed from anthropology and set as the dual position of the observer and the observed: spatially on an inside (the field)

[05] Bogna Burska's text was read and distributed in the introduction of the *Symposium Found Footage Strategies in Contemporary Art*, Academy of Fine Arts in Gdańsk, Faculty of Sculpture and Intermedia, April 16th 2015.

[06] I. Moreira, *Performing Building Sites: curating in/on/through space*, PhD Thesis, Goldsmiths College, 2014 [unpublished].

and paradigmatically on the outside (of the object). “Field Work” connotes the convergence of fields of activity; intellectual disciplines and methodologies with forms of artistic and other cultural practices, none of which can exist in discrete bounded isolation. Rather than interdisciplinarity which produces an intertextuality out of named and recognized disciplines, “Field Work” suggests that if we focus our well-furnished attention on an unnamed something, it might constitute itself as a field.” [7] For Rogoff, the field may not pre-given, and fieldwork may produce a field, if not physically and entirely, it can bring new perspectives.

Very often I work in/on/through spaces doing fieldwork endeavors with artists and other researchers. My own fieldwork at post-industrial dismantled sites is a conscious search for a field. Along the search for remnants and other fragments the quest is for a wider notion of architectural life cycles as well as for the material performativity of these remnants, as matter, as process, and as semiotic materials. The visits and collaborations lead to peculiar and unexpected places: some are remote and difficult to access, such as abandoned mine complexes; others may be centrally located in urban areas (as cities grew around factories), but, nonetheless, their bowels are not imaginable by their outer façades. Our incursions establish a conscious dialogue with certain contemporary art practices, and with contemporary approaches to curatorial research, which have been generating interesting subjective and intensive modes of knowing by experimenting with fields and stories, leading to new artworks, to collected substances for further research, and to fields of crossbred interpretation.

One of the first artistic references I would mention, articulating preoccupations with small stories and the found materiality of former built spaces, is the sensitive work of the Portuguese visual artist Eduardo Matos, based in Brussels. Matos explores fictional archaeological gestures and creates odd narratives at sites which he explores through fieldwork, leading to collections of found objects and materials, images and fragments, which are then détourné, or sampled, together with his own sculptural objects. Some of the new “fake” pieces are made of collected mud, wood and other materials from the sites he visits. In “Salgueiros – The New Cities” project (2005/7), [08] Matos displays found footage from/of a vast wasteland area in the city of Porto, where the construction of a football stadium was halted and left to its own (savage) course. Fieldwork exposed the plans, occupations and several remnants,

[07] I. Rogoff, *Field work in Visual Culture*, Paper circulated in Curatorial Knowledge seminar, unnumbered (2004).

[08] G. Leal, *Salão Olímpico 2003/06*, in Maia, José (ed.). *Salão Olímpico 2003/06*. Porto and Guimarães: Museu de Arte Contemporânea Serralves, Centro Cultural Vila Flor, 2007. Documentation on the project: <http://edsalgueiros.blogspot.pt/> (visited 2-09-2016).

bringing the found, the fictional, and the collected into a sculpture together through intriguing new readings of this peculiar site. The found footage is exhibited as samples, photographs, drawings, and models on the surfaces and drawers of Matos’s handmade cabinets, where fragments are material for storytellers producing an intriguing minor story.

A second reference in fieldwork generating knowledge and field, and closer to post-industrial spaces, is the work of the Spanish artist/architect Lara Almarcegui, based in Rotterdam. Almarcegui enters and inhabits brownfields, wastelands and expectant lots in different cities, to map, listen and collect materials and substances that are brought into exhibition rooms, as seen in the massive volume of the “heap installations” of found construction/demolition materials at the Secession in Vienna (2010), [09] or in the Spanish pavilion at the Venice Biennale (2013). A second reflection on these experiences are a carefully edited series printed in small publications on most sites she works on - one of them is the area that was under transformation prior to the London Olympics, described in several instantiations observed and examined in the field, in archives and in oral, factual and technical information provided in intriguing texts about these fields (2009). [10] The found materials and the layered knowledge of related stories are given both installational/experiential and systematic treatments, paralleling abandonment, with some of its processes and causes.

Delivering more fragmentary found footage, as a shared reference to an ongoing project, the research method deployed by Arne Hendricks, a Dutch curator, started a set of fieldwork practices that expose the potential for creating a wide database of material samples to be shared with artists. For the exhibition “Materiality”, in 90BHall, in Gdańsk (Alternativa 2012), [11] to which we were co-curators along with Aneta Szyłak and Leire Vergara, Hendricks visited and observed the shipyard, going through a physical collector’s engagement with the site. His collection of found material/objects, and the images of some intriguing wildlife manifestations at the abandoned plots were a concrete productive contribution to artists’ (and to fellow curators’) research. Collecting and sharing the found footage informally became part of the joint imaginary of the exhibition and a source of stimulus to keep engaged with the field, even when working indoors during winter.

[09] Latitudes. Lara Almarcegui, *Projects 1995–2010*. Berlin, Archive Books, 2011.

[10] L. Almarcegui, *Guide to the Wastelands of the Lea Valley. 12 Empty Spaces Await the London Olympics*. London, Barbican, 2009.

[11] K. Gutfrąński, A. Hendriks, I. Moreira, A. Szyłak, L. Vergara (ed.). *Materiality Reader*, Gdansk, Wyspa Institute of Art, Poland, 2012.

Not re-signifying the materials/objects, nor closed as a project, the collection re-signified (and inhabited) the field, rendering it physically and materially loaded with past presences.

“The Archive of Post-Materials”

“The Archive of Post-Materials” was born from actual encounters with post-industrial spaces and remnants which have occurred through artistic fieldwork experiences in curatorial projects. It is encompassed by multidisciplinary laboratory work. At these places, buildings have disappeared, becoming heaps of debris, scrap and unrecognizable structures, willing to become something else, whether a new buildings or memorials of the past. Some state they have already become part of a new era, the Anthropocene.

Our “Post-Materials” are found materials which have lost their function-quantitative constructive qualities, but which encapsulate the techno-cultural processes that rendered them obsolete. Millions of existing fragments are testimonies of past constructions, of the severe transformation of the landscape and of the many raw materials that shaped industry: partly construction material, partly residues, most often, they are partial and devoid of previous function. To us, they are revealing proof of actual processes of decay and destruction that tend to be dismissed from both the construction and the preservation fields of knowledge. Accidents and wrecked materiality are ambiguous and tend to be left outside the history of architectural and industrial buildings - “Once upon a time, an accident melted a big productive building...”, is not a popular story. Nonetheless, some wrecked locations (and accumulations) became iconic destinations for a new-romanticism in photography.

Prior to the visits to each specific “building” we do not know what to expect or find, as plans, models and existing documents do not reveal the processes of obsolescence nor the degrees of dismantlement. The reverse may occur: visiting scenarios of fragments of construction materials, of objects of past uses and the wreckage of ruined spaces merging in apocalyptic landscapes that no longer refer to their previous built condition. In both cases, documentation and research are fundamental to understanding the disappeared structures.

“The Archive of Post-Materials” is an extension of curatorial research work and parallels a scientific library on the issue of “buildings and remnants”, whose authors’ density and depth resonates with the fragmentary condition of the found collection. It consists of several locations, where, at each site, an operation of gathering dispersed fragments follows a very specific reading perspective. The found fragments of diverse materials have no preciousness, allowing for experimentation through creative pres-

ervation and, I must assume, it owes its self-permission to observation and collaboration with the previously mentioned experimental art and curatorial processes. The gathering of fragments, and the later work on them, are developed through several collaborations and knowledge, from visual art, to history, to preservation, staging multilayered narratives and unfolding industrial architectures’ lifecycle.

Tomar Spinning Mill [Real Fábrica de Fiação de Tomar (FFT)] – a case study

Tomar Spinning Mill [Real Fábrica de Fiação de Tomar (FFT)][12] was closed in 1994 after almost 200 years of cotton weaving. It was the first and largest factory of its kind in Portugal. Sitting on the outskirts of the medieval urban center, it is defined by a strong territorial incision: the artificial water canal and pond, its many buildings (factory, offices, houses, warehouses), the gigantic chimney that stemmed the smoke and punctuates the landscape as a landmark of the past modernization of the Templar city – to which the factory devoted its logotype. Its outer walls are surrounded by workers’ housing and empty fields.

Today the factory is abandoned and presents diverse states of dereliction. Through the open gates we can meander between the houses overgrown with ivy, former deroofted hangars whose stolen metal trusses originated new open air surfaces, partially covered offices packed with papers and debris and vast amounts of rubble resulting from the demolition of concrete walls, roofs and structures that lays on the grounds and above the hidden water canal, overloading its concrete bed... The scenario is devastating, and no particular logic can be seen in the processes that took and keep taking place, as we found during several visits (and which can be heard from eventual explosions in the area). I became acquainted with the location through the work of a young artist, Micael Nussbaumer, who I started a collaboration with and, with whom, to render substance and context to his previous and next work, I visited the factory. The site should be more than a plain resource for “industrial like” objects, and it was relevant to understand and to create new visual documentation of its condition, along with material sampling for new installations (project “o Registador” - the Registrar[13]).

[12] Manuel da Silva, *História de uma Fábrica: a Real Fábrica de Fiação de Tomar*. Santarém: Edição da Junta Distrital, Guimarães, 1976.

[13] Micael Nussbaumer’s project was exhibited at “Buildings & Remnants” exhibition, in Guimarães in 2012, and a different version of the project was adapted to an exhibition in another factory in Tomar, for “The Factory Works” [Há trabalhos na Fábrica], in 2014.

Regarding “The Archive of Post-Materials”, during the fieldwork a material pattern arose before my eyes: in the rear of the many broken materials exposed we could read the logotypes of the many industries that produced and delivered to build and to make FFT work. From the found remnants, we could map the several factories that provided this one construction materials (tiles, plaster, electro-ceramics, etc.), machinery and pieces, cotton and raw materials. All but the metallic pieces and components, which had been scavenged. Collecting these fragments and the logotypes, we would map several factories (and companies) that provided materials for the construction and operation of this one, exhibiting the relations within the system of production (before the revolution there were virtually no imports, except for machines and raw materials). So, a gathering session was scheduled and joined by different specialists in archaeology and in material culture.

The work on the fragments collected at both Tomar and Borralha were entrusted to the collaboration with the Laboratory of Conservation and Restoration of Politécnico de Tomar [Lab C&R / IPT], which led to a new approach to conservation, expanding the very notion of material culture (sometimes too revered). Through it, Lab C&R / IPT found an experimental laboratorial approach,[14] in the words of one of its members, Cláudia Falcão: “Creative conservation as a concept emerged in 2012, within the framework of the project Buildings & Remnants (...) The innovation of this concept resides in the use of creativity in the form of a presentation or exhibition. In a more specific way, Creative conservation’s main goal is to re-establish significance to fragmented objects, remnants without artistic or cultural value, seemingly without possible recovery and on the verge of being discarded. This new view of the role of conservation and restoration allows approaches to areas and materials that previously did not seem to be worthy. It also allows for applying methods and techniques that are common to several conservation domains.” [15]

The newly coined term “creative conservation” was born during practical workshops on found fragments, and their interpretation and stabilization, as well as in the conceptualization of its extension into the exhibition space. Installed as un-precious and (materially) worthless fragments, but exploring reading and aesthetic appeal, “Concerning the concept of creative conservation, on one hand the preservation of the cards was ensured — they were properly treated and later can be stored safely

[14] The laboratory work was run as a workshop coordinated by Ricardo Triães, Cláudia Falcão and Leonor Loureiro with 10 students: Cátia Silva, Elisabete Esteves, Joana Silva, Maria Fernandes, Marli Bettencourt, Raquel Diogo, Sara Leite, Sara Cardoso, Sónia Tavares and Tiago Rovisco.

[15] C. Falcão, *Intervenções*, n.º 15, June 2014. <http://www.cr.estt.ipt.pt/i/i15.pdf> (visited 2-09-2016).

because they are encapsulated. On the other hand, by playing with the aesthetics (format of the cards, colour, repetition) and the exhibition area itself, we achieved an unexpected and appealing form of presentation, which worked as a means to draw the visitor’s attention”.[16]

The material collection, and the processes deployed on it are two different steps, and have two authorships, combined in the same material evidence. If the internal coherence of both recollections of found fragments in Borralha and in Tomar are a feature of the research produced within “The Archive”, its material and technical stabilization owes a debt to the work of Lab C&R / IPT. The laboratory contributes to densifying the many significations and performances of these incomplete, but potential, samples. The fragments of both remaining buildings are part of the Archive, within a specific reading as architectural remnants (the logotypes, in one case, the diversity of material components, in the other, later the workers’ cards [17]). Adding to it, the fragments exhibit the assumed and visible intervention, making evidence of conservation and restoration work that usually tends to become invisible or, in some cases, dares to subtly assume its presence. Here, the process was made visible - “we sought a less conventional approach that has been explored with some freedom, taking advantage, for example, of the aesthetic appearance achieved with the action of conservation and / or restoration and of the contrast between before and after intervention”.[18]

Creating an archive of collected fragments

Defying the concepts of heritage and objecthood, even of terrain and of place, the found fragments perform its incompleteness, while embodying the becoming of something not recognizable as productive. They constitute evidence of the past of those materials, of the performative processes of construction, of destruction; they are also self-reflexive evidence of the fieldwork works and of the preservation/intervention at the laboratory. These steps are not meant to be neutral, as they are layers of our “post-materials”.

As a material, “The Archive of Post-materials” is not stable, it embodies its own destruction and ostentatiously exhibits the processes of its consolidation and restoration. The collected fragments are not systematic samples of several construction

[16] C. Falcão. *Ibidem*.

[17] A second exhibition took place, this time in Tomar, an opportunity to add to the Archive. As the existing fragments of the factory would be exhibited in the city, in another industrial location, we dared the Lab C&R / IPT to enlarge its collection and laboratorial procedures by focusing on the workers’ cards.

[18] C. Falcão, *Intervenções*, n.º 1, November 2012. <http://www.cr.estt.ipt.pt/i/i1.pdf> (visited 2-09-2016).

materials any longer (even though a bit destroyed), nor soothing memoirs of the past. Maybe it will keep rusting and melting, not all of its components are stabilized: no construction technical objects, nor industrial heritage, the collected samples of techno-cultural transformations of contemporary society.

The processes of collection, consolidation, intervention and juxtaposition as a found footage work strategy, as Burska proposes, offers a partial view of reality as it does not offer the building, but, instead, contributes to unfolding, and, at the same time, to interconnecting its complexity - “there won’t be then a map giving away the shape of the Empire, but it will keep its scale and the depth of its reality.”[19] By letting unstable fragments speak, the Archive performs its materiality and enacts the radical dismantlement of past economic potency embodied in the remnants of industrial machinery and architecture. It is relevant to state that the fragments in the Archive are exhibited in dialogue with other research pieces by visual artists, or by other researchers developed at the same locations. And along a library that can be consulted within the exhibition space.

The dialogue of post-materials and research is a curatorial decision aiming to expand and to supplement the reading of both research and materials. To the eyes of a propositive design discipline, as architecture, the incompleteness found in these fragments may be obscene (out-of-scene), for those focused on preserving the past it may be obscene and shaming (out of control). Not aiming to cohere, to put in place nor to stabilize the overwhelming reality of post-industriality as such, the Archive experimentally exposes the post-industrial performative materiality of architectural remnants as such and, we believe, it is a promising capsule that testifies to the becoming of something else.

Acknowledgements - The project was made possible through the kind collaboration of the following people and institutions: Pedro Araújo, Sandra Pereira, Ricardo Triães (IPT), Cláudia Falcão (IPT), Leonor Loureiro (IPT), Susana Medina (FEUP), Gonçalo Leite Velho (IPT) and Micael Nussbaumer. The Polish photographer Konrad Pustola (1975-2014) was an important partner and instigator of the first collection, and is being recalled here for his sensitivity and intelligence.

[19] Bogna Burska, *ibidem*.





TRUDNE WYBORY. Archiwum, Zawłaszczenie Obrazu, Meta-filmy Caspar Stracke

Poniższy tekst powstał na podstawie wykładu, który wygłosiłem wspólnie z moją partnerką i współpracowniczką Gabrielą Monroy podczas sympozjum „Strategie *found footage* w sztuce współczesnej” w Gdańsku. Nasz wykład składał się z czterech części, z których dwie dotyczyły naszej praktyki jako filmowców pracujących z zawłaszczonym materiałem, kolejna poświęcona była pracy kuratorskiej, a ostatnia, osobistej analizie ostatnich zmian paradygmatu w długim ewolucyjnym rozwoju tworzenia filmów *found footage*. Dwie ostatnie części stały się punktem wyjścia dla niniejszego artykułu.

W obliczu rozwoju sztuk wizualnych, których przedmiotem poszukiwań artystycznych i badań jest archiwum, Hal Foster zauważył, że materiał historyczny poza archiwum, w procesie re-kontekstualizacji, wydaje się zmieniać „wykopaliska w placie budowy. (...) Sztuka archiwalna ma charakter zarówno przed-produkcyjny, jak i post-produkcyjny: nie liczy się tyle pochodzenie, ile potencjał niejasności. Artystów archiwalnych często interesują niespełnione początki lub niekompletne projekty, które oferują nowe punkty wyjścia zarówno w sztuce, jak i w historii” [01].

The Living Archive (2011-13)[02] w Arsenal Berlin to najprawdopodobniej jedno z najlepszych archiwów filmowych udostępniające swoje zbiory dla artystów zainteresowanych pracą z materialnym aspektem archiwum. Co ciekawe, archiwum zostało otwarte w czasach nadmiaru materiałów wizualnych i łatwego dostępu do zasobów online o słabej rozdzielczości. Prawdziwe skarby archiwów nie mogą stać się fizycznym materiałem do produkcji artystycznej, ale zawłaszczenie może przyjmować różne formy.

Przykładem może być tłumaczenie treści i kategorii filmowych na formę rzeźbiarską dokonane przez Martina Ebnera. Bogata tradycja Found Footage Cinema,

[01] H. Foster, *An Archival Impulse*, Nr 110, Październik, MIT Press, 2004, s 3-6.

[02] Arsenal, Instytut Sztuki Filmowej i Wideo: *Living Archive – Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, b-booki, Berlin 2013.

w której filmowiec tak, jak zbieracz złomu, łączyłby pojedyncze ujęcia z różnych znalezionych źródeł (i późniejszych odpowiedników YouTube) znacznie się zmieniła pod względem indeksacji i lokalizacji. Upraszczając, chodzi o „powrót trofeów z powrotem do miejsca ich pochodzenia”.

Problem polega jednak na tym, że oryginalne filmy to negatywy przechowywane w archiwach o kontrolowanej temperaturze i wilgotności. Wszystko, co widzimy, w formie zarówno celuloidowej, jak i cyfrowej, jest tylko kopią przechowywanego w odosobnieniu oryginału. Jeśli chodzi o jakość oryginalnego obrazu, jest to w najlepszym przypadku jego przybliżenie [03].

Praca nie tylko ze zbiorem filmów, ale także miejscem, w którym znajduje się kolekcja, wzbogaca projekt o aspekt fizyczny, o coś, czego tak dramatycznie brakuje w kulturze internetowej: o materialność.

Instytut Arsenal w Berlinie zaprosił artystów pracujących z medium filmu do tworzenia projektów w oparciu o przechowywane w archiwum materiały. Oznacza to, że każda interwencja artystyczna ostatecznie bierze swój początek z kolekcji jako całości. Wykopaliska nie uwzględniają kontekstu, z którego pobrano zawłaszczony materiał. Produktem ubocznym ekstrakcji zaś, w prawie wszystkich przypadkach, jest destrukcja: w ramach ściśle ustalonej artystycznej strategii niszczone jest wszystko, aby tylko uzyskać żądany cel, któremu przypisuje się o wiele wyższą wartość. Odzwierciedla to konflikt, który jest widoczny w filmie *found footage* i problem, który ożywa ponownie w kontekście sztuki archiwum: jeśli weźmiemy pod uwagę, że w latach 50. i 60. repozytorium materiału filmowego, który można było wykorzystać jako *found footage* było niezwykle ograniczone (były to czasy kamer na taśmie 16mm), każdy kawałek filmu był cennym artefaktem. Nawet luźne fragmenty taśmy, domowe zwiastuny filmowe, filmy edukacyjne, odrzucone odbitki, fragmenty zniszczone podczas wycinania pożądanej sceny. Domowe widea z lat 80.

i późniejsza globalna ekspansja powszechnej internetowej kultury filmowej wkrótce zrelatywizowały ten problem. Chociaż we współczesnym kontekście koncept zniszczenia może pojawić się ponownie w innej formie – naruszenia praw autorskich i jego prawnych konsekwencji. Innymi słowy, wyzysk finansowy, w innej postaci, jest nadal powszechnym zjawiskiem [04].

Kolekcjoner filmów i archiwista mediów, Rick Prelinger, zwrócił uwagę, że powyższe

[03] Rick Prelinger stwierdził, że widz YouTube działa w stałym „trybie podglądu”: „Wygląd większości map wideo na YouTube pomaga wzmocnić poczucie odporności wśród użytkowników [...] To po prostu oglądanie obrazu filmu”. Rick Prelinger: *The Appearance of the Archive w: The YouTube Reader*, Pelle Snickars i Patrick Vonderau (red.), Sztokholm, 2009.

[04] Można porównać tę sytuację do wizji globalnych finansów zarysowanej przez Saskię Sassen: generowania zysków za pomocą algorytmów.

zjawisko w kontekście YouTube jako globalnego „archiwum medialnego” doprowadziło do nowych form interakcji z wszechobecnymi kolekcjami multimediów: „YouTube promuje ideę, że dostęp do archiwów jest z natury społeczny, że wykracza poza klasyczny paradygmat samotnego badacza prowadzącego swoje badania w odosobnieniu” [05]. Naturalnie w pragnieniu artysty, by pracować z kolekcjami i archiwami, widoczne są też zainteresowania wykraczające poza krąg badań naukowych lub humanistycznych. Większe zainteresowanie mogą budzić źródła, które stanowią historyczne zagadki, a nie prowadzą do formułowania odpowiedzi. Hal Foster podkreśla, że niekompletność i niejasność inspiruje artystów do własnych poszukiwań. Archiwista skupia się na zachowaniu, klasyfikacji, indeksacji, oraz „uporządkowanej” (co czasami budzi wątpliwości) wizji historii. Artysta zaś szuka pozostałości czegoś, czego nie można zidentyfikować, błędów i usterek systemu, które pobudzają go do działania.

Przykładem mogą być praktyki badawcze Julii Metzler i Davida Thorne’a [06], szczególnie w odniesieniu do niejasności, która w jednym z ich starszych dzieł przeciwstawiana jest cenzurze i rządowej klasyfikacji dokumentów. W tym kontekście można też mówić o poetyckiej niekompletności obrazów, odzwierciedlanej przez samo medium w formie niepełnych lub uszkodzonych informacji. Ta fascynacja, połączona z silnym poczuciem liryzmu, czasem nawet przeradza się w „erotyzację rozpadu”, tak, jak na przykład, w pracach Billa Morrisona czy Petera Delpeuta. Konserwacja niekompletnych i niezrozumiałych dokumentów stanowi interesującą paralelę dla przypadkowości kształtowania historii: na ile spekulatywne interpretacje i rekontekstualizacje promują bardziej liberalną interpretację wydarzeń historycznych w danym przedziale czasowym? Na ile to, co historycy nazwaliby zniekształceniem jest w istocie ponownym odczytaniem lub co najmniej dekonstrukcją, która umożliwia ponowną refleksję nad niezbadanymi wątkami historycznymi? Historyk filmu Michael Zyrd wskazuje, że *found footage* jest obdarzony swoją własną historycznością, która rezonuje z historią i pamięcią kulturową. Można przypuszczać, że każdy podtekst wpisany nawet w najmniejszy fragment filmu może mieć ogromny wpływ na interpretacje historyczne, ale tylko nieortodoksyjny kolaż takich fragmentów i ich dystrybucja kanałami kulturowymi może wytworzyć nowe interpretacje i mapy powiązań, które zostaną poddane badaniom historycznym.

[05] R. Prelinger: *ibidem*.

[06] W kontekście nowej artystycznej metodologii istotna jest dawna nazwa tego duetu artystycznego: *Archiwum Spekulacyjne*. W projekcie *It's Not My Memory of it – Three Recollected Documents* (2003) Metzler i Thorne pracowali z odtajnionymi materiałami filmowymi CIA. W ramach projektu artyści przeprowadzili wywiad z byłym agentem. Niemożność przekazania przez agenta konkretnych informacji zestawiono z metodami ich szfrowania.

Praca z archiwami jako całością kolekcji zakładała długoterminowe projekty artystyczne. Ale te ograniczenia w dostępie i sposobie pracy całkowicie zmieniły się dzięki niewyczerpanym zasobom YouTube. To z kolei dało początek nowym projektom badawczo-artystycznym opartym na pojedynczych, indywidualnych i konkretnych tematach, które składały się jednakże z wielu wizualnych fragmentów, począwszy od *Histoire(s) du cinéma* Godarda do takich spekulacyjnych konstelacji, jak film Michaela Robinsona o przyjaźni Elizabeth Taylor i Michaela Jacksona, który opiera się na wspólnocie reprezentacji [07].

Warto zastanowić się, w jaki sposób długość zawłaszczonego materiału filmowego wpływa na jego reinterpretację. Wykorzystywanie całych filmów (np. dzieła Kena Jacobsa czy Anne McGuire) lub praca z nienaruszonymi sekwencjami różni się od tradycji tworzenia kolażu złożonego z pojedynczych scen. Podczas, gdy pełna sekwencja niesie ze sobą wiele oryginalnych treści i interpretacji (a artysta korzystający z materiału wydaje się być po prostu współautorem), kolaż pojedynczych scen pozwala na znacznie bardziej radykalną i indywidualną reinterpretację, a tym samym na stworzenie czegoś naprawdę nowego. Często jednak lekceważy się fakt, że zawłaszczone obrazy zachowują swoją „intencję”, która nawet w najkrótszych fragmentach materiału filmowego ujawnia ich pierwotne zamiary. Każdy ruchomy obraz został stworzony z wyraźnym celem, który przejawia się w jego estetyce; cień autora zawsze pozostaje w dziele. Dokumentalista Hartmut Bitomsky uważa, że jest to podstawowy problem z zawłaszczaniem materiału filmowego: bez względu na to, czy uda nam się zmienić kontekst i wpisać dany fragment w nowe ramy, jakiś aspekt pierwotnej intencji pozostanie w nim rozpoznawalny.

Ale jak ma się powyższa kwestia do czasu projekcji, do szybkiej sekwencji ulotnych obrazów? Jak przejawia się ten problem w kontekście kolażu w tej samej klatce ruchomego obrazu? Percepcja i interpretacja są inne w przypadku kolażu i inne w przypadku sekwencji obrazów liniowych, rozwijających się w czasie. Z naukowego punktu widzenia ludzki aparat poznawczy nie pozwala na jednoczesne postrzeganie dwóch odrębnych obrazów (choć istnieje technologia pozwalająca przezwyciężyć ten problem i została ostatnio zastosowana przez Godarda) [08]. W latach 80.

[07] „Patrząc w przyszłość poza śmierć, *The Hammers Do not Hurt Us* Michaela Robinsona, jedno z najbardziej wyszukanych dzieł found footage, łączy w sobie teledysk Michaela Jacksona *Remember the Time* z rolą Elizabeth Taylor w Kleopatrze [...]. Zmarła gwiazda pop jest wprowadzona w oszałamiające egipskie życie pozagrobowe przez swoją przyjaciółkę” - Genevieve Yue, „Reverse Shot”, Zima 2010.

[08] W najnowszym filmie Godarda *Adieu Au Langauge* (2014), nakręconym w stereoskopowej technologii 3D, lewe oko i oko prawe otrzymują równocześnie różne obrazy w dwóch momentach. Jednak Godard wprowadził tę technikę w ramach radykalnego eksperymentu, mając świadomość, że oko ludzkie nie może oglądać podwójnego obrazu dłużej niż kilka sekund.

i 90. Godard oraz wielu artystów wideo chciało rozwiązać ten problem za pomocą nakładania się obrazów, tracąc w tym procesie połowę ich wyrazu artystycznego. Nie chcąc pokazywać ich po kolei, ani nakładać jeden na drugi, Godard zdecydował się w kilku fragmentach *Histoire(s) du cinéma* na migotanie przenikających się sekwencji (cross-fade). Michael Robinson, Rachel Rose i inni artyści wykorzystują luma-keying i kolaż, podczas gdy Camille Henrot zdecydowała się na nakładanie się cyfrowych ramek, tworząc obraz komputerowego pulpitu i wielu nakładających się na siebie okien. Henrot odniosła się tym samym do bardzo aktualnego problemu niezrozumiałości i zapomnienia – kluczowego elementu post-internetowej estetyki wideo. To, co John Stezaker osiągnął w swoich portretowych kolażach znajduje silne echo we wszechobecnym pragnieniu używania obrazów do komplikowania odczytań innych obrazów.

Wszystko to możemy uznać za część rozszerzającej się teorii obrazu, która nie jest oparta na opisie językowym, a w wielu przypadkach wręcz całkowicie odrzuca wszelkie komentarze ustne lub pisemne. Warto w tym momencie wspomnieć o analizie filmowej Farockiego, którą często nazywano teorią obrazu, dokonywanej wyłącznie za pośrednictwem obrazów. Ale w jaki sposób komentarz obrazowy powinien wyglądać? Jak zbudować oddzielną warstwę obrazu, a jednocześnie nakreślić wyczuwalną współobecność obrazu i odniesienia?

W przeciwieństwie do albumu fotograficznego, zestawienie obok siebie dwóch ruchomych obrazów wydaje się być wymuszone w linearnym filmie: nieodłączny ruch i nieustanna zmiana uniemożliwiają skoncentrowaną, głębszą analizę. Oglądając film widz nieustannie zmagą się z przepływem tylko częściowo zapamiętanego obrazu, zwłaszcza gdy ma on połączyć się z następującym obrazem. Wszystko to dzieje się w ułamku sekundy. Cała scena zamienia się w jeden obraz zastępczy i uchwycona jest w naszej aktywnej pamięci, która, jak twierdzi Deleuze, prowokuje klasyczne „zderzenie” obrazu wirtualnego z rzeczywistym. Obraz wirtualny można szybko przewijać i zatrzymać w dowolnym momencie. A nawet zapomnienie tego obrazu jest aktywną częścią procesu pamięci krótkotrwałej [09]. Podobnie do sposobu, w jaki łączymy długą scenę w jeden obraz zastępczy, w naszych krótkoterminowych wspomnieniach kompresowane są całe sekwencje. Kanadyjski eksperymentalny filmowiec Mike Hoolboom czy też amerykański artysta Jesse MacLean udowodnili, że całe sekwencje (tj. zawierające cztery lub pięć scen) mogą być strategicznie wykorzystywane i ponownie zinterpretowane jako pojedyncze obrazy.

[09] Nietzsche wymyślił termin „twórcze zapomnienie”. Jest to proces pomiędzy pamiętaniem a zapomnieniem lub zapomnianie jako forma ukrytej pamięci. Nietzsche i Freud wskazywali na wartość zapomnienia jako idei (Agacinski, 2000).

Mike Hoolboom, którego znam od końca lat 80., wprowadził mnie, w bardzo niecodzienny sposób, do świata *found footage*. Zaprosił mnie do ambitnej współpracy nad projektem poświęconym życiu naszego wspólnego przyjaciela, artysty filmowego Toma Chomonta, który zmarł na skutek poważnej choroby w Nowym Jorku w 1999 roku. Wpadliśmy na pomysł skonstruowania portretu zaprzyjaźnionego twórcy całkowicie skomponowanego ze „znalezionego” materiału filmowego. Zdecydowaliśmy, że nasz film powinien zawierać sceny z filmów Chomonta, fragmenty naszych innych filmów oraz wszystko, co było dla nas dostępne – jakkolwiek możliwy moment w historii filmu, który wydaje się istotny i który mógłby potencjalnie służyć jako scena w tym gigantycznym patchworkowym projekcie. Po raz pierwszy podczas tego długiego i złożonego procesu roboczego musiałem przezwyciężyć wstępnie zaprogramowaną etyczną ocenę klasyfikacji źródeł filmowych, zadając sobie pytanie o to, jak traktować wszystkie dostępne materiały źródłowe z tym samym szacunkiem (lub bez niego), łącząc w jednym dziele filmy Hollywoodzkie, filmy klasy B, filmy korporacyjne, reklamy telewizyjne, filmy domowe, Hitchcocka, Tarkowskiego, i dzieła Toma. Thomas Elsaesser podkreśla, że „poza estetyką *found footage* można też mówić o etyce zawłaszczenia. Kto przemawia w obrazach przeszłości, a kto ma prawa do ich treści?”[10]

To pytanie powtarzało się zawsze, ilekroć zawilość obrazu innego autora budziła tego rodzaju obawy. Proces nakładania różnych obrazów i powszechne dążenie do jednoczesności odbioru źródeł, w połączeniu z rozwojem technologii wideo (tańsze projektory wideo, łatwy do zaprogramowania odtwarzacz multimedialny) spopularyzował format dużej wieloekranowej instalacji, gdzie ponad 10-12 źródeł jest odtwarzanych jednocześnie. Jednak dopiero uwzględnienie w procesie odbioru wymiaru przestrzennego (a nie tyle czasowego) dało początek równoczesnemu wyświetlaniu sekwencji liniowych i ich zestawianiu z obrazami przeciwnymi. Efektem jest hybryda dwóch różnych gatunków: coś pomiędzy obrazem nieruchomym a filmem.

Douglas Gordon znany jest z tego, że wykorzystuje układ przestrzenny obrazów w bardzo poetycki sposób, unikając architektonicznej sztywności kątów prostych. Ekran nie są już ograniczone do pionu; można je przechylać pod dowolnym kątem. Dzięki temu prostemu rozwiązaniu architektura i przestrzeń „aktywizują się” w nietypowy sposób, co pozwala rozszerzyć temat poprzez zawłaszczenie całego kontekstu (i historii) przestrzeni. Wystawa Anselma Franke i Armina Linke w ramach *Anthropocene Project* w Haus der Kulturen der Welt w Berlinie w 2013 r. jest tego przykładem – modernistyczna architektura budynku z lat 60. przyczyniła się

[10] Thomas Elsaesser o Respite Haruna Farockiego, notatki programowe, Kunsternes Hus, Oslo, Norwegia 2012.

do nowych odczytań tematu pracy. Dzięki rozbiciu wewnętrznego porządku filmu i jego transformacji w układ przestrzenny pomniejsza się rolę montażu.

To widz, przechodząc przez przestrzeń instalacji w swoim własnym tempie i tworząc wysoce indywidualną, linearną sukcesję obrazów, „porządkuje” poszczególne sceny w czasie rzeczywistym. Farocki nazywa ten proces „miękkim montażem”. Ostatecznie doprowadził on do poszerzenia koncepcji filmu i stanowi etap pośredni pomiędzy indywidualnym procesem artystycznym a zbiorowym procesem kuratorskim.

Podczas ośmiu lat kuratorowania *video_dumbo*, wystawy/festiwalu współczesnej sztuki wideo w Nowym Jorku, Gabriela Monroy i ja wielokrotnie doświadczaliśmy tych chwil przejściowych, zarówno podczas procesu porządkowania prac w programie festiwalu, jak i podczas pracy nad instalacjami. Półtoraroczne przygotowanie do poprowadzenia seminarium Flaherty 2014 pomogło nam na nowo zdefiniować praktyki wspólne w pracy kuratora i filmowca. Na potrzeby Flaherty stworzyliśmy tak zwany Film *found footage* trwający siedem dni. Był to proces montażu, w którym łączyliśmy w całość 48 filmów i 12 instalacji wideo w ramach 14 programów, przechodząc od tematu do tematu. Ta forma hybrydowa może być najlepiej opisana terminem „meta-film”. Jeśli mielibyśmy ją nazwać dziełem sztuki, proponuję, by jedyną zasadniczą różnicą w tym konkretnym kontekście była pełna ochrona przedstawionych źródeł.

Artysta może ciąć i wprowadzać zmiany do zapożyczonego materiału, ale kurator z pewnością pozostawi wybrane dzieła sztuki w stanie nienaruszonym. Montaż jest głównym działaniem artystycznym, choć natychmiast staje się problematyczny, jeśli artysta odważy się ingerować w wybrane źródła. Pytanie Elsaessera o to, kto przemawia w tych obrazach może odnosić się do kwestii przeniesienia autorstwa, ale jednocześnie podkreśla różne interpretacje tej samej praktyki: artysta-kurator prezentuje grupę artystów, podczas gdy kurator-artysta próbuje stworzyć Gesamtkunstwerk, złożony z „zawłaszczonego materiału”.

Oprócz tego, co Boris Groys opisał mianem „końca nowego”, opisane powyżej współczesne eksperymenty, nie „zacierają granic między” kompetencjami artysty i kuratora, ale tworzą wspólne praktyki w odmiennych rzeczywistościach. Działania takie generują powstanie nowej metodologii, która ostatecznie przyczynia się do zmiany krytycznego podejścia do artystycznego zawłaszczenia, oferując rozszerzone i nowatorskie podejście do strategii *found footage*.

CHERRY-PICKING IN HANDCUFFS Archive, Image Appropriation, Meta-filmmaking Caspar Stracke

The following text is based on a joint lecture, given with my partner and collaborator Gabriela Monroy during the Found Footage Strategies symposium in Gdańsk. Our lecture comprised four parts of which two addressed our practice as filmmakers working with appropriated material, one collaboratively working as curators, and the final one a personal analysis of recent paradigm changes in the long evolutionary progression of found-footage filmmaking. The latter two parts became the starting point for this article.

In the wake of a new interest in the visual arts in working with the archive as an object of artistic inquiry and research, Hal Foster made a very interesting observation on how historic material, when pulled out of the archives, in its very moment of re-contextualization, seems to turn “excavations sites into construction sites. [...] Archival art is as much Pre-Production as it is Post-Production: concerned less with absolute origins than with obscure traces, these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects, in art and in history alike – that might offer points of departure again.” [01]

Arsenal Berlin’s “The Living Archive (2011-13)” [02] project most likely features one of the best representatives of a film archive that is opening their doors for artists interested in working with the material aspect of an archive - emerging in a time of overabundance and the easy accessibility of online resources, reproduced low-quality. Real archive treasures cannot become physical material for artistic production, but appropriation find its way through various conceptual approaches. Martin Ebner’s translation of content and categories into sculptural form would be a perfect example. The rich tradition of Found Footage Cinema, in which the filmmaker as a scavenger-hunter would combine single shots from different found sources

[01] Hal Foster: “An Archival Impulse” October No.110, MIT Press, 2004, p 3-6.

[02] Arsenal, Institute for Film and Video art: “Living Archive – Archive Work as a Contemporary Artistic and Curatorial Practice”, b-books, Berlin 2013.

(and its subsequent YouTube-generation equivalent) significantly changed in regards to indexicality but also locality. This could be a concern along the lines of ‘bringing the trophies back to their place of origin’. However, the problem is that film originals are negatives, stored in climate-controlled vaults, and everything we see - celluloid or digital - is just a copy of this original stored item. Concerning its image quality, it is at best a close approximation. [03] Working not only with film collections, but also with the locus in which a collection is housed adds physical evidence of something that is so dramatically lacking in internet culture: materiality.

The Arsenal Institute Berlin invited film artists to develop projects in and around their collection, with every artistic intervention pointing back to the collection as a whole. Excavation sites disregard the context out of which a desired detail is removed. And extraction in almost all cases produces, as a side product, a form of destruction – an installed objective, ready to destroy in full force, in order to obtain another substance which is assigned a much higher value. This may reflect the conflict which exists in found footage film, and indeed, a problem which comes alive again in archive politics – if we consider that in the 1950s and 1960s the repository of footage to be “found” was immensely limited in pre-home video days of 16mm prints, each piece was a valuable artifact, even loose ends, home movie trailers, educational films, rejected answer prints. These were equally destroyed when cutting out the desired scene. Home video of the 1980s and the subsequent global expansion in the accessibility of online film culture soon greatly relativized this problem. Although here, the notion of destruction has re-appeared in another form - that of copyright infringement and its legal consequences, in other words, a new form of financial extraction remained in place. [04]

The well-known film collector and media archivist Rick Prelinger has pointed out that part of the phenomenon considering YouTube as the world’s “default media archive” also contributed to a new form of engagement with such ubiquitously accessible collections of media: “You Tube promoted an understanding that archival access is inherently social, that it has passed beyond the classic paradigm of the lone researcher pursuing private studies.”

[03] Rick Prelinger described the YouTube viewer to be placed in permanent “preview mode”: “The low-res appearance of most YouTube videos help foster a sense of immunity among users [...] it’s just watching a picture of a video.” Rick Prelinger: ‘The Appearance of the Archive’ in: The YouTube Reader, Pelle Snickars and Patrick Vonderau, Eds., Stockholm, 2009.

[04] This might be comparable to one of Saskia Sassen’s quintessential interpretations of global high finance: A mere ‘extraction’ of profits through algorithms.

[05] Naturally, the ongoing artist's desire to work with collections and archives in general also contains entirely different objectives than those to be found in scientific or humanistic research. There might be even more of an interest in those sources that create historic riddles rather than clarifications. Hal Foster points out that incompleteness and obscurity sparks many artistic investigations. Beyond an archivist's interest in preservation, classification and indexicality, the "orderly" (and at times questionable) concepts of archiving and preserving history, it might involve leftovers of something which is unidentifiable, errors and systemic glitches which offer nourishing ground for speculative artistic investigations.

Julia Metzler and David Thorn's research practice immediately come to mind, [06] especially in regards to obscurity, which in one of their older works finds a perfect equivalent in censorship and government-controlled document classification. But there is also the poetic incompleteness of imagery, reflected by the medium itself in the form of decay or damaged information. This fascination promoting a strong sense of lyricism at times even turns into "decay eroticism" as works by Bill Morrison or Peter Delpout seem to prove.

The preservation of incomplete and obscured documents draws an interesting parallel to its inherent contingency in shaping history: how much do speculative interpretations and re-contextualization promote a more liberal reading of historical events within a given time bracket. How much is what historians would accuse of distortion rather than understand as a possible re-alignment or at least a deconstruction which enables re-investigation of unquestioned historical threads?

Film historian Michael Zyrd has written about the role of found footage's own historicity and its tremendous resonance with history and cultural memory. We could assume that any subtext inscribed in even the smallest image fragments can have an enormous impact on historic interpretations, yet only an unorthodox collage of such relevant images and its distribution through cultural channels can bring forth uncharted fields of interpretations and co-relations for researchers and historians.

Working with archives as entire collections has promoted long-term investigations amongst artists. But the question of what had been limited in access and in its particular usage has completely changed through the inexhaustible repository of YouTube. This, in turn, may also have led to new interests and research-based work

[05] Rick Prellinger: *ibid.*

[06] Certainly in regards to highlighting a new artistic methodology, it was reflected in the former name of this artist duo: "The Speculative Archive". Metzler and Thorne worked with de-classified CIA Footage, in their piece „It's Not My Memory of it – Three Recollected Documents" (2003) In it, they interviewed a former agent, revealing the impossibility of his contributing concrete information; however, he agreed to talk about methods of encryption and deception related to this classified information.



Martin Ebner, *Film Without Film* (z *The Evil Faerie* Georgea Landowa, film 16mm , 1966

dzięki uprzejmości artysty

Martin Ebner, *Film Without Film* (after: *The Evil Faerie* by George Landow, 16mm Film, 1966

courtesy of the artist



on individual concrete topics, built up out of a plurality of visual fragments, ranging from Godard's "Histoire(s) du Cinema", to such speculative constellations as Michael Robinson's film of encounters between the befriended superstars Elizabeth Taylor and Michael Jackson, told through commonalities on media representation. [07]. It is worth investigating how quantitative differences in appropriated moving image material impacts its re-interpretation. The differences in appropriating entire films (i.e. works by Ken Jacobs or Anne McGuire) or working with intact sequences can be seen in the strong contrast to the tradition of the collage composed out of single scenes. Whereas a complete sequence carries much of the original content and interpretation (in which the appropriation artist merely appears to be a co-author) a collage of single scenes allows for a much more radical and powerful re-interpretation - to assemble something genuinely new.

However, it is often disregarded that appropriated images in general retain a certain "background-radiation" which even in the smallest occurrences reveal some of its original purpose. Any moving image was created with a distinctive purpose which manifests itself in its aesthetic, some sort of agency remains inevitably intact. Documentary filmmaker Hartmut Bitomsky sees this as the fundamental problem with image appropriation per se: no matter how well one succeeds in repurposing the image, when placed in the new context, some aspect of its original intention will always remain recognizable.

But how does this relate to duration, to a rapid sequence of fleeting images? Or, to zoom in even more, to the collage within the same frame of a moving image. Perception and interpretation function very differently than with linear image sequences, which are divided by time.

From a scientific angle, the human cognitive apparatus does not permit the perception of two separate images at the same time (although the technology exists to overcome this problem, and was recently applied by Godard). [08] Earlier in the 1980s and 1990s, Godard, as well as many video artists, wanted to bypass the problem of superimposition, in which both of the two image loses half of its strength. Neither wanting to show them in succession nor to superimpose one onto of the other, God-

[07] "Looking to a future beyond death, Michael Robinson's "These Hammers Don't Hurt Us", one of the filmmaker's most sophisticated found footage concoctions yet, combines Michael Jackson's "Remember the Time" music video with footage of Elizabeth Taylor in „Cleopatra" [...] creating for the late pop star a solemn passage into a bedazzled Egyptian afterlife tenderly ushered by his real-life confidante." - Genevieve Yue, Reverse Shot, Winter 2010.

[08] Godard's latest work „Adieu Au Langage" (2014) which is shot in stereoscopic 3D, features twice a moment in which the left eye and the right eye receive different images. However, Godard only introduced this briefly as a potentiality, being well aware that the human eye cannot tolerate such a radical experiment longer than a few seconds.

ard decided in several passages in Histoire(s) du Cinema in favour of exhaustively flickering rapid cross-fade sequences.

Likewise, Michael Robinson, Rachel Rose and others have been re-introducing luma-keying and a means of collage, while Camille Henrot has featured multiple overlaying of digital frames - a computer desktop view of multiple video-player windows, one covering the other. Henrot provoked an element of obscurity which seems to be hitting the nerve of the Zeitgeist, as it became one of the most implemented elements in post-internet -video aesthetics. What John Stezaker achieved in his obscured portraits collage finds a strong echo in the omnipresent desire to use pictures to obscure other pictures.

All of this we can consider to be part of an expanding image theory which is not based on language, and in many cases, completely defies any additional spoken or written commentary. Farocki's film analysis come to mind, which has often been called a theory on the image which is exclusively mediated through images. But how can an image commentary be featured in a comprehensive way? How to build a separate image layer and yet create a perceptible co-presence of image and reference image?

Unlike the juxtaposition of a large format photography book, a side-by-side comparison of two moving images appears forced in a linear film: Their inherent movement and perpetual change work against a concentrated, deeper analysis. In a moving image, the viewer constantly grapples with the flow of an only partially memorized image, especially when they are intended to enter into a semiotic relationship with the following image. All of this happens in a fraction of a second - an entire scene is summarized into one image placeholder and captured in our active memory which - according to Deleuze - provokes a classic "clash" of the virtual with the actual image. The virtual image possesses the powerful ability to be fast forwarded, rewound and paused. And even forgetting this memory is an active part of the short-term memory process. [09]

Similar to the way we summarize a scene into one image placeholder, entire sequences are compressed in our short term memories as well. Canadian experimental filmmaker Mike Hoolboom or American artist Jesse MacLean have proven to us how entire sequences (i.e. containing four or five scenes) can be strategically used and re-contextualized like single images.

[09] Nietzsche coined the term "creative forgetting", a process between memory and forgetting or forgetting as a form of hidden memory. Joined by Freud they promoted the idea that oblivion has an important value. (Agacinski, 2000).

Mike Hoolboom, whom I happen to have known since the late 1980s, is the one who introduced me - on a very unusual occasion - to found footage filmmaking practice. He invited me into an ambitious collaboration, a project on the life of our common friend, film artist Tom Chomont, who had been diagnosed with a terminal disease in NY in 1999.

We developed the idea to construct a portrait of the befriended filmmaker entirely composed out of found footage - and decided it could (or even should) contain scenes of Chomont's films, other excerpts of both of our films, as well and anything which was available to us at that time - any possible moment in film history that seemed relevant could potentially serve as a scene in a giant patchwork idea.

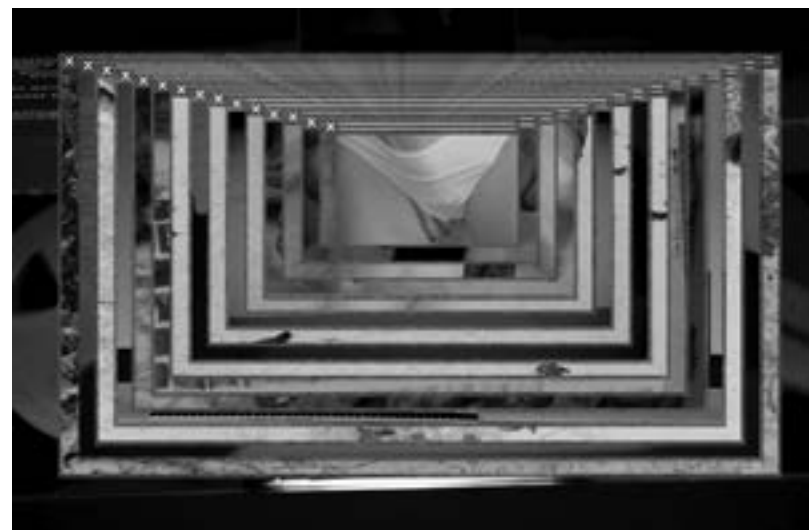
What I confronted for the first time during this long and complex working process, was the need to overcome a sort of preprogrammed ethical judgement on the classification of film sources - learning how to treat all potential source material with the same (dis)respect: Hollywood B-Movies, corporate films, TV commercials, home movies, Hitchcock, Tarkovski, and finally, course Tom's own film oeuvre.

Thomas Elsaesser has pointed out that "besides an aesthetic of 'found footage', one can speak of an ethics of appropriation. Who speaks in the images of the past and who owns their 'evidence?'" [10] This sentence later echoed through many occasions when the image appropriation of an another author would raise this type of concern.

The process of layering different imagery, and the prevalent desire for the simultaneity of such sources, combined with technical advancements in video technology (cheaper video projectors, easily programmable media players), has popularized large multi-screen installations, with more than 10-12 sources of video playing simultaneously. Adding this spatial dimension (favored over the time dimension) enabled the co-presence of linear sequences juxtaposed with simultaneous counter images, which established a hybrid out of two distinctive genres, something between still-image and moving-image perception.

Douglas Gordon is well known for making use of a spatial layout of images in the most poetic way that also escapes the prevalent rigidity of 90° (degree) architectural features. Screens are no longer limited to the vertical but can be tilted at any possible angle. With such a simple gesture, the architecture of a surrounding space finds an unusual activation, sometimes allowing a theme to be expanded, by appropriating the entire context (and history) of the space. Anselm Franke and Armin Linke's exhibition within the "Anthropocene Project" at the Haus der Kulturen der Welt, Berlin in 2013 demonstrated such a phenomenon, just as the modernist 1960's architecture of the building contributed to the theme of the work.

[10] Thomas Elsaesser on Harun Farocki's *Respite*, Program notes Kunsternes Hus, Oslo, Norway 2012.



- ▲ John Stezaker *Untitled (Film Still Collage)* LIV, kolaż 20,3 x 25,8 cm, 2013
dzięki uprzejmości Petzel Gallery
- John Stezaker *Untitled (Film Still Collage)* LIV, collage 20,3 x 25,8 cm, 2013
courtesy of Petzel Gallery
- ▼ Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, kadr wideo, 13 min., France/USA, 2013
dzięki uprzejmości Metro Pictures
- Camille Henrot, *Grosse Fatigue*, video still, 13 min., France/USA, 2013
courtesy of Metro Pictures



When breaking down the idea of the meaningful connections of entire films into a spatial arrangement, the role of sequential editing is eliminated. It is placed in the hands (or rather legs) of the spectator, who traverses these works at his or her own pace, forming a highly individual, linear succession, a form of live editing which Farocki once coined as “soft montage”.

Ultimately we have arrived at a point that manifests itself as an expansion of a filmmaking concept. A transition from that could be defined as the threshold between an individual artistic process and a collective curatorial process.

During eight years of curating the video art festival video_dumbo in New York, co-director Gabriela Monroy and myself experienced many times these transitional moments, both during the process of aligning works in screening programs as well as in curating installation works.

An invitation to curate the 2014 Flaherty Seminar with a year and half of preparation time finally helped us to redefine these overlaps between filmmaking and curating. For the Flaherty, we produced what people during the seminar later called a “Seven-day-long found-footage film”. This involved an editing process in which we assembled 48 films and 12 video installations into 14 programs, segueing from topic to topic.

This hybrid form could be best described by the term “Meta-Filmmaking”. If we call this outcome an artwork, I am proposing that the only fundamental difference in this particular context is the full preservation of the featured sources. As the artist may cut and alter its appropriated material, the curator is certainly expected to leave the selected artworks fully intact. As editing is the main artistic activity, it immediately becomes problematic if one would dare to consider editing within the selected sources. Elsaesser’s question about who speaks in these images may refer to the question of transferred authorship, but it also outlines different interpretations of the same practice: the artist-curator may feature a group of artists, while the curator-artist attempts to create a Gesamtkunstwerk assembled out of “appropriated material”.

Beyond what Boris Groys has attested as “the end of the new”, such contemporary practices are not “blurring lines between” professions; they rather create simultaneities within disparate realities and may have already defined a new methodology which ultimately helps to disband a century-old criticism of artistic appropriation and offers an expanded and different approach to the latter.





Historia sztuki jako projekt ready-made Jakub Woynarowski

Visual storytelling

Chętnie porównuję działalność artystyczną do procesu alchemicznego – przede wszystkim dlatego, że alchemia nie jest kreacją *ex nihilo*, lecz pracą kombinatoryczną, polegającą na rekompozycji gotowych elementów. Najbardziej istotnym komponentem jest tu symboliczne „spoiwo” – niewidzialna struktura pozwalająca włączyć pojedyncze fragmenty w bardziej uniwersalny sens. Bruno Schulz nazywał ten proces „mityzacją rzeczywistości” i stwierdził wprost, że to „co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste” [01]. Zagęszczanie tej architektonicznej struktury połączeń umożliwia konstruowanie spójnej opowieści o świecie, a dzięki temu przyspieszenie procesów komunikacyjnych. Jeśli jednak jest to proces jednokierunkowy, a „sensowna” konstrukcja staje się nieresponsywna, traci swą dynamikę, kostnieje i w efekcie ulega rozpadowi. Dlatego też zastany, statyczny „ład” musi nieustannie podlegać oddziaływaniu dynamizujących go innowacyjnych idei. Innowacja, według łacińskiej etymologii (łac. *innovatio*, „odnowienie”) jest nie tyle demiurgicznym aktem, co wynikiem transmutacji istniejących form. „Ład” – statyczna, harmonijna struktura – współkształtowany jest przez dynamiczny i dysharmonijny chaos. Zgodnie z grecką mitologią to właśnie chaos w sposób paradoksalny spełnia rolę porządkującą: nie posiada wewnętrznych granic, ale sam staje się granicą rozdzielającą żywioły. W związku z tym proces konstrukcji i dekonstrukcji pozostają sprzężone w obrębie jednej „alchemicznej” pętli kompozycji i dekompozycji, sublimacji i desublimacji, logicznej inżynierii i nieprzewidywalnej fragmentacji.

Bliska jest mi wywiedziona z estetyki manierystycznej koncepcja „niezgodnej zgodności” (*discordia concors*), w ramach której pozytywnie wartościuje się umiejętność kreatywnego scalania elementów pozornie odległych, czy też wręcz pozostających w (pozornej) sprzeczności. To model twórczości, ufundowany na zdolności konstruowania „najodleglejszych związków”, na budowaniu „niemożliwych” relacji poprzez sam fakt stwierdzenia ich istnienia. Zdolność syntezy umożliwia zapanowanie nad ogromną ilością danych i – równoważona działaniami analitycznymi – staje się gwarantem postępu. W związku z tym rozmaite formy wizualizacji wiedzy mogą być potraktowane jako pełnoprawne narzędzia naukowe, nie tylko ilustrujące tekst, ale również „produkujące” własne treści.

[01] B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w „Proza”, Kraków 1973, s. 334.

Choć ostatnimi czasy kreatywny visual storytelling rozwija się dosyć bujnie, komunikacja wizualna w świecie nauki, aby zachować swą efektywność, musi opierać się o pewien zbiór skonwencjonalizowanych form, przypominających bazowe struktury językowe. Linia czasu, koło, piramida, drzewo, kłaczce - to tylko niektóre z gotowych matryc, w które wpasować można chaotycznie „pączkującą” masę informacyjną. Zastosowanie konkretnych form wizualizacji, wiąże się z zaakcentowaniem różnego rodzaju relacji między elementami, takich jak np. symetria, hierarchia i logiczne następstwo. Można zastanawiać się, na ile tego rodzaju struktury stanowią jedynie odzwierciedlenie obiektywnie istniejącej „niewidzialnej architektury” świata, a na ile tą „architekturę” wprost kreują, kanalizując w konkretny sposób naszą nieświadomą kreatywność.

Paranoja

Don DeLillo, opisując w „Cosmopolis” struktury globalnych rynków finansowych, mówi wprost o „uduchowionych” danych jako „tchnieniu biosfery”. W tym ujęciu hiperwrażliwa sieć informacyjna przypomina drugą naturę, wymykającą się spod kontroli człowieka, niczym tajemniczy i niebezpieczny żywiol. DeLillo czyni przy tej okazji bezpośrednią analogię między ekonomią a sztuką: „pieniądz zatracił swoją moc narracyjną, tak samo jak dawno temu zatracił ją malarstwo. Rozmawia sam ze sobą. Cyfry są uzasadnieniem samych siebie” [02]. W okiełznaniu tego niepokojącego zjawiska nie pomagają zaawansowane metody przetwarzania informacji, pozwalające dostrzec w kapryśnych wahaniach notowań giełdowych ukryty porządek, oparty m.in. o struktury fraktalne i proporcje złotego podziału.

Można w tym kontekście przywołać też pracę Frederica Jamesona „Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu”, który sięgając do architektonicznych metafor opisuje przestrzeń późnonowoczesnej wyobraźni jako „zawodne reprezentacje sieci komunikacyjno-komputerowej”, konfrontujące nas ze „zniekształconymi figurami czegoś jeszcze potężniejszego i głębszego”. Tym „czymś” jest światowy system kapitalistycznej ekonomii, który zdaniem Jamesona można uznać za źródło „postmodernistycznej” wzniosłości, „przenikniętej czymś w rodzaju <technicznie zaawansowanej paranoi>”. Wehikułem tej paranoi jest oczywiście teoria powszechnego spisku, stanowiąca próbę wyobrażenia sobie „niemożliwej totalności współczesnego światowego systemu” [03].

[02] D. DeLillo, *Cosmopolis*, Warszawa 2012, s. 67.

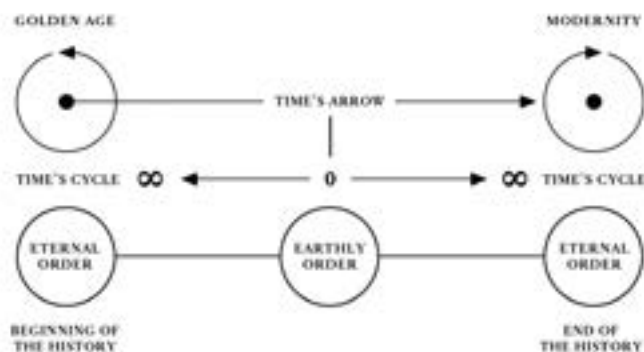
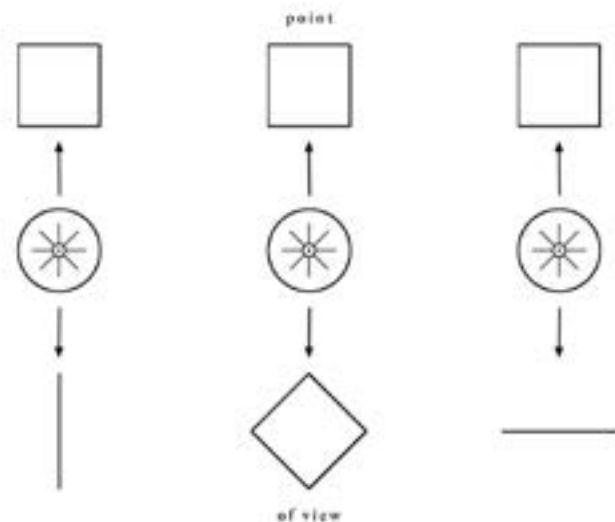
[03] F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, Kraków 2011, s. 3.

Ocieramy się tutaj oczywiście o literacki język metafor i faktycznie w taki właśnie sposób traktuję wykorzystywane przeze mnie „naukowe” formuły, jak na przykład diagramy i atlasy obrazów. Moje poszczególne projekty, zachowujące pozór zamkniętych struktur, w rzeczywistości nieustannie ewoluują i poddawane są kolejnym remiksom. „Chłód” tych rozwiązań może być mylący - wiele z matematycznych „równań” okazuje się poematami wizualnymi.

Przywoływany wcześniej Schulz stwierdził, że „filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa” [04]. Podobną myśl można byłoby zapewne sformułować również w odniesieniu do szeroko pojętej sztuki. Artysta w pewnej mierze jest badaczem, choć oczywiście bliżej mu do kreatywnego eksperymentatora z pionierskich czasów niż do naukowca, przestrzegającego ścisłych procedur.

Dbłość o komfort pracy nakazuje mi jednak umiejscowić swoje praktyki nie w świecie nauki, ale właśnie w polu sztuki ze względu na jego autonomię lub – jak mógłby powiedzieć ktoś złośliwy – jego wyalienowanie z rzeczywistości. Ceną tej limitowanej wolności może być brak realnej mocy sprawczej. Rozważając jednak kwestię „użyteczności sztuki” warto pokusić się o wyrażenie paradoksalnej myśli, że zadaniem twórczości artystycznej jest wyzwolenie człowieka z zadaniowego trybu myślenia. Rozumowanie celowe wynika z logiki, zmierzającej do „domknięcia” wszystkich luk i definiującej rzeczywistość jako przyczynowo-skutkowy system zależności. Próba sformułowania uniwersalnych zasad rodzi konieczność stworzenia nośnej i efektywnej narracji, która – chcąc mówić o tym, co realne – sama ciąży ku fikcji. Sfery takie jak religia, polityka czy ekonomia odznaczają się dużą mocą narracyjną ze względu na swój „totalny” charakter. Sztuka – czy też, szerzej rzecz ujmując, kultura – na przestrzeni wieków wchodziła z nimi w różnego rodzaju fuzje, a jej „zadania” stawały się z reguły odzwierciedleniem powinności wobec mecenasów. Deficyt „mocy narracyjnej” samej sztuki wynika z jej jednostkowego charakteru oraz z tego, że w gruncie rzeczy żeruje na lukach w konstrukcji misternie budowanej poza polem „wolnej twórczości”. Jako wyjątek potwierdzający regułę, współczesna sztuka przypomina karnawał – pozorny atak fikcji w sferze realnego. Artystyczne „laboratorium” funkcjonuje niczym tymczasowa, eksterytorialna enklawa, wyjęta spod jurysdykcji legalnych władz. Można jednak odwrócić tę zasadę i uznać, że to właśnie sztuka – objęta karnawałowym immunitetem – oferuje bezpośrednio doświadczenie rzeczywistości, ujawniając zarazem wirtualność zdroworozsądkowych formuł. W tym sensie sztuka przypomina teologię negatywną – jest apofatyczną teorią rzeczywistości, otwartą na paradoksy, antynomie i jednostkowe „mistycyzmy”.

[04] B. Schulz, op.cit., s.336.



Jakub Woynarowski, *Outopos*, interaktywny diagram (fragment), 2013, dzięki uprzejmości artysty
 Jakub Woynarowski, *Outopos*, interactive diagram (fragment), 2013, courtesy of the artist

Pozostając przy teologicznej metaforyce, warto w tym miejscu zwrócić uwagę na etymologię słowa „religia”. Niektórzy badacze wskazują na łaciński źródłosłów *relegere* – „ponownie odczytywać”; inni z kolei przywołują słowo *religare*, oznaczające tyle, co „ponownie związywać”. W tym ujęciu ponowna „lektura” rzeczywistości, zmierzająca do „związania” tego, co uległo rozluźnieniu lub wręcz rozpadowi, miałaby właśnie charakter religijny.

Hiperracjonalna potrzeba wpisania chaosu w logiczną, celową strukturę, wyzwala „pozaracjonalną” paranoję (z greckiego: *para* - poza; *noos* – rozum, sens). W tej sytuacji racjonalizm potrzebuje irracjonalnego spoiwa, a wiara w powszechny sens nabiera cech religijnego uniesienia. Podobną dynamikę daje się dostrzec w mnogości współczesnych teorii spiskowych. Można wręcz odnieść wrażenie, iż ich siłą napędową nie jest dążenie do odkrycia „prawdy absolutnej”, lecz sam akt „spiskowego teoretyzowania” dostarczający spiskowcom czysto zmysłowej przyjemności. Ten aspekt funkcjonowania ludzkiej świadomości doskonale wyraża angielska fraza *it makes sense*, scalająca w jednym słowie zarówno to, co „sensowne”, jak i to, co „sensualne”.

Outopos

Wydaje się, że myślenie „spiskowe” odzwierciedla w pewien sposób ducha naszych czasów, których istotnym problemem staje się informacyjna klęska urodzaju. Nadmiar niemożliwych do przyswojenia danych - podobnie jak ich niedostatek – rodzi interpretacyjną pustkę, a przecież kultura, bardziej niż natura „nie znosi próżni”. Klęska ziemskiej utopii rodzi transcendentne tęsknoty, przybrane jednak w trywialny, paranoiczny kostium – stąd spiskowe fantazje o tajemniczej „zwierchności”, kontrolującej skomplikowaną maszynę rzeczywistości.

Kluczowe w tym kontekście wydaje mi się pojęcie „utopii”, które - zgodnie z grecką etymologią - oznacza „nie-miejsce” (gr. *ou* – nie, *topos* – miejsce). Takim „nie-miejscem” jest w gruncie rzeczy współczesny Internet – hipertekstowy i dynamicznie zmienny diagram ludzkiej wiedzy, w obrębie którego nieprzerwany strumień informacji kanalizowany bywa właśnie za pośrednictwem emocjonalnych, paranoicznych narracji. Ideę tej współczesnej technologicznej utopii najlepiej opisuje słynny „Simple Net Art Diagram” autorstwa MTA, wskazujący na fakt, iż Internet nie tyle „jest”, co nieustannie „wydarza się” pomiędzy użytkownikami [05].

Internet posiada również wiele cech konceptualnej „sztuki niemożliwej” opisanej w latach 70-tych XX wieku przez teoretyka sztuki Jerzego Ludwińskiego. Ludwiński zaproponował pojęcie „etapu zerowego” jako określenie ostatniego

[05] Zob. też: J. Woynarowski, *Outopos*, <http://bunkier.art.pl/outopos/>, data dostępu: 1.11.2016.

stadium dematerializacji dzieła sztuki, a zarazem potencjalnie pierwszej fazy nowego, hipotetycznego procesu (o wektorze skierowanym nie tyle „na zewnątrz”, co „do wewnątrz” powstałej struktury). Według Ludwińskiego po fazach „przedmiotu”, „przestrzeni”, „czasu” i „wyobraźni” nastąpić miałyby faza „totalna”, a następnie „zerowa”, ujawniająca za pomocą nowych środków przekazu procesy rozgrywane się w ludzkiej świadomości. Jak postulował w eseju „Pałka Bretona i Sztuka Trzecia”: „Nie zaczynać od 0, tylko od tego, co jest. Za to dobrze by było zmierzać do 0, ale go nie osiągnąć. To znaczy dążyć do powolnego wtopienia się w nie-sztukę, czyli w rzeczywistość. [...] I tak stopniowo przestaje istnieć nie-sztuka” [06].

Co znamienne, analizując utopijny proces dematerializacji sztuki Ludwiński nie pisał o „końcu” jej samej, lecz o końcu pewnego jej modelu i wyznaczonych przez niego granic. W podobny sposób rozrasta się utopia Internetu, pochłaniając kolejne obszary rzeczywistości i znosząc tym samym tradycyjną opozycję „realne-wirtualne”. Warto przypomnieć, iż w średniowiecznym języku teologicznym terminu *virtualis* używano w kontekście pojęcia *vis* (siła, władza): „wirtualna” była jakaś całość, która składa się z działających sił, bądź też pewna potencjalność, której istnienie nie jest dla każdego dostępne. Obecnie technologiczna „wirtualność” pozostaje w ścisłym związku z dostępną zmysłom realnością,

a internetowe „nie-miejsce” zaczyna współkształtować „miejsce” którego jest modelem. Próżnia wytwarzana w utopijnym „nie-miejscu” domaga się wypełnienia, podobnie jak w wizji Karela Čapka, który w swojej „Fabryce absolutu” opisał proces „wytrącania się” mistycznej energii w wyniku całkowitego spalania materii. Metafora ta budzi skojarzenia z myślą Karla Poppera, wyrażoną w pracy „Droga do wiedzy: Domysły i refutacje”: „Społeczna teoria spisku... jest konsekwencją braku odniesienia do Boga i wynikającego stąd pytania: „Kto jest na jego miejscu?” [07]. Nieprzypadkowo słowa te stały się mottem jednego z rozdziałów powieści „Wahadło Foucaulta” Umberto Eco, poświęconej demiurgicznej mocy teorii spiskowych. Na kartach książki paranoiczna struktura porównana zostaje z dziełem poetyckim; wykreowany przez bohaterów Plan „jest pełen tajemnic, gdyż pełno w nim sprzeczności”, tymczasem „Ludzie (...) brak spójności postrzegają jako coś pasującego do natury Boga. Rzecz nieprawdopodobna jest najbardziej podobna do cudu” [08].

Choć podjęcie próby rozwiązania zagadki „światowego systemu” może dostarczyć specyficznej satysfakcji, na dłuższą metę „spiskowa” interpretacja rzeczywistości skazuje nas jednak na trwanie w kleszczach destrukcyjnego chaosu z jednej i wy-

[06] J. Ludwiński, *Pałka Bretona i Sztuka Trzecia*, w: *Epoka błękitu*, Kraków 2009, s. 314.

[07] U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, Warszawa 2015, s. 651.

[08] U. Eco, op.cit., s. 571.

obrażonego, opresyjnego porządku z drugiej strony. W swoich działaniach staram się wykorzystać pozytywny aspekt tego typu praktyk, traktując „teorię spiskową” jako medium artystyczne. Po pierwsze, „spiskowanie” w archiwach kultury wizualnej wyzwala kreatywny potencjał spiskowca, znajdującego przyjemność w łączeniu ze sobą pozornie niepowiązanych elementów. Po drugie – istnieje możliwość skonstruowania teorii spiskowej w taki sposób, aby stała się swoistym „zwierciadłem” – narzędziem służącym demistyfikacji różnego rodzaju fantazmatów. Tworzoną w ten sposób „spiskową teorię sztuki” można więc ulokować między „grzeszną przyjemnością”, a realizowanym na chłodno projektem krytycznym, dotyczącym współczesnego artworldu.

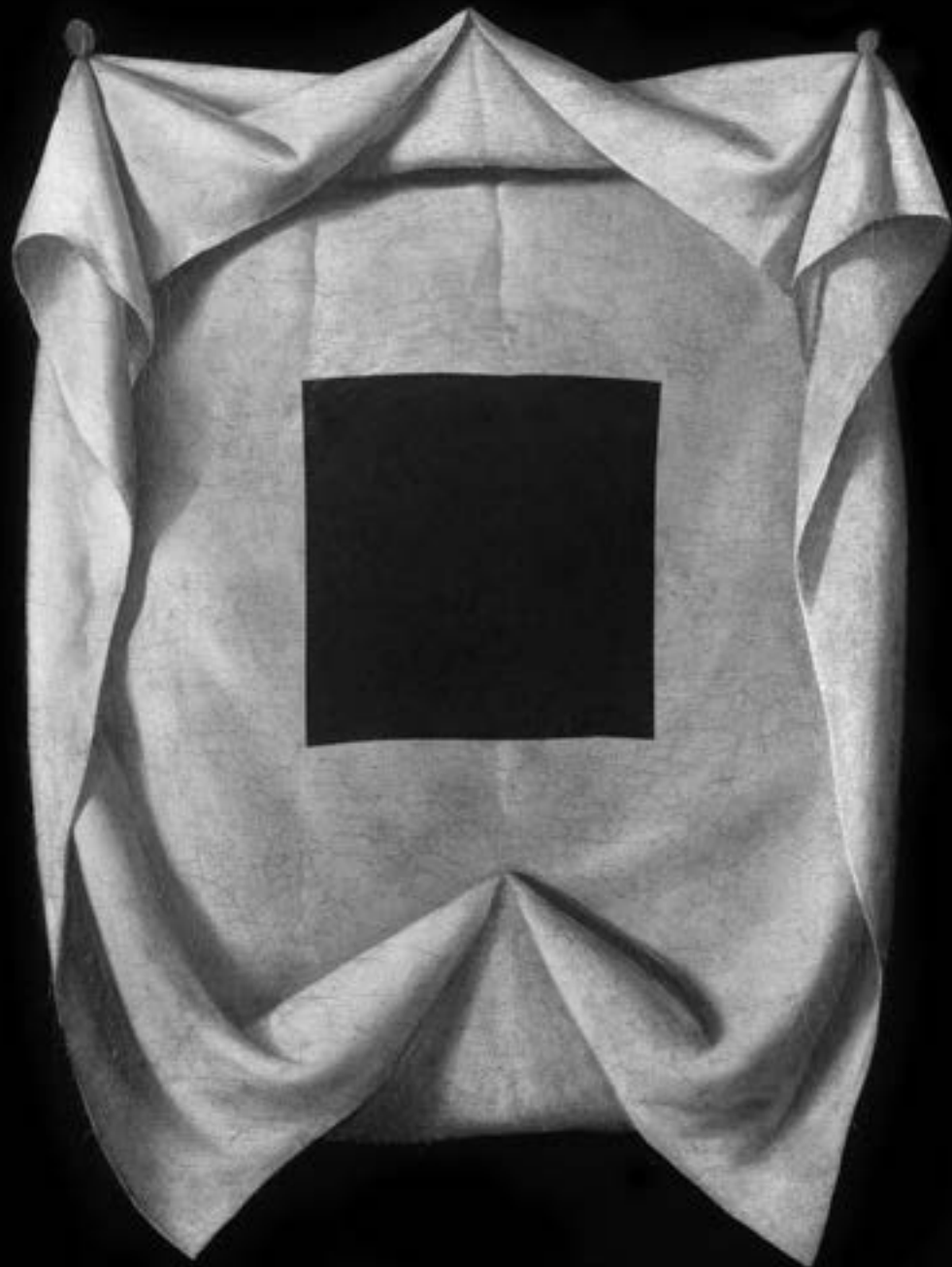
Modernizm hermetyczny

Postawa artysty lub kuratora, poruszającego się w kosmosie „obiektów gotowych” bliska jest w gruncie rzeczy pracy współczesnego fotografa. André Rouillé wskazuje nawet na bezpośrednią paralelę między „chemią” fotografii a symboliczną „alchemią” ready-made. „Zapis chemiczny jest równie niezbędny dla fotografii, jak instytucjonalna rejestracja jest nieodzowna dla readymade. I tak jak fotografia wprowadza paradygmat zapisu do obszaru obrazów, tak samo readymade poszerza ten paradygmat na sztukę współczesną. Z chwilą gdy przedmiot został wybrany i zarejestrowany, w fotografii przekłada się on na obraz, a w przypadku readymade zamienia się w dzieło sztuki” - zauważa francuski badacz [09]. Z paradygmatem zapisu wiąże się paradygmat wyboru; działanie artysty „nie polega już na wytworzeniu, lecz na spotkaniu z przedmiotem, dokonaniu selekcji, na spowodowaniu, aby został on zarejestrowany przez instytucję (muzeum), a także na skierowaniu na ów przedmiot uwagi wielu podmiotów: autorów, krytyków, wydawców, sprzedawców, klientów” [10].

Idea *camery* – jako optycznego aparatu, ale również pomieszczenia lub „pudełka” – pozostaje ściśle powiązana z pojęciem ramy-kadru lub ograniczonego w przestrzeni terytorium. Śródziemnomorskie słowo camera nieprzypadkowo pobrzmiewa również w północnych określeniach *Kunstkammer* i *Wunderkammer* (z języka niemieckiego: „gabinet cudów”). W erze nowożytnej camera obscura stała się metaforą samego oka i umysłu jako miejsca, do którego w postaci obrazów docierają zmysłowe wrażenia, formowane następnie w nową całość; kunstkamera ewokuje to doświadczenie w sferze fizycznej.

[09] A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, s. 342.

[10] Ibidem.



Od nowożytnych gabinetów osobliwości, aż po nowoczesny *white cube*, symboliczna „komora” pozostaje elementarnym modułem, organizującym pole sztuki jako alternatywną „przestrzeń wiedzy”, a zarazem – „przestrzeń władzy”. Modernistyczny „biały kubik” może być postrzegany w tym kontekście niemal jako alchemiczna retorta, umożliwiająca destylację rodzących się sensów. Obiekt wyrwany z naturalnego kontekstu i umieszczony w *passé-partout* sterylnej przestrzeni, nagle - na mocy wygenerowanego w ten sposób „efektu UFO” – ujawnia swoją dziwność. Figura *white cube* ewokuje *albedo* (bielenie) – alchemiczną fazę przejściową, pozwalającą na przejście od stadium chaosu (*nigredo* – czernienie) do nowego ładu (*rubedo* – czerwienienie). Opisany proces artystycznej sublimacji koresponduje z psychoanalitycznymi koncepcjami Carla Gustava Junga, który interpretował trzystopniowy model alchemicznego Opus Magnum (zmierającego do wytworzenia kamienia filozoficznego) jako symboliczny opis psychicznego procesu przemiany.

Stosując ezoteryczną metaforykę, można przyjąć również, iż biały sześcian stanowi zarazem „czarną skrzynkę”, skrywającą meandryczne, nieuchwytne mechanizmy związane z produkcją nowych sensów i instytucjonalnego prestiżu. Wizja *white cube'a* akumulującego żywioł *nigredo*, nieoczekiwanie koresponduje z myślą Girolamo Cardano – jednego z czołowych estetyków XVI wieku – zwracającego uwagę, iż „subtelni” twórcy manierystyczni odznaczają się programowym upodobaniem do zjawisk nadzwyczajnych, monstrualnych, nieraz sprawiających przykrość oraz do obszarów rzeczywistości, które są niedostępne, niezdefiniowane, uchwytnie tylko przez sztukę. Cardano zauważa, iż ludziom podoba się to, co znają – to, co opanowali zmysłami. „Opanować” – to słowo polityczne; „subtelność” zakłada eksplorację Nieznanego. „[...] rzeczy rzadkie bardziej lubimy” – pisze Cardano – „bo zawsze sięgamy po to, co zabronione, i pragniemy tego, co nam nie jest dane: różnorodność, zmiana, rzecz nietknięta są tego samego rodzaju co rzadkość. I o rzeczy niedozwolone więcej się troszczymy, bo trudniej je zdobyć” [11]. Manierystyczne kunstkamery były w istocie najpełniejszą historyczną materializacją idei „subtelności”, a dostrzegalna współcześnie muzealna kumulacja „nieprzejrzystości”, zdaje się ujawniać widoczny w praktykach kuratorów nawrót do idei gabinetów sztuki urządzanych wedle indywidualnych preferencji; zwrot ten można postrzegać jako konsekwencję „nowoczesnego” buntu przeciw instytucjonalizacji artystycznego obiegu.

[11] Cyt. za.: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. III, *Estetyka nowożytna*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1967, s. 191

◀ Jakub Woynarowski, *Veraicon*, grafika cyfrowa z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Veraicon*, digital graphic from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist

Tradycyjne wunderkamery budowane były z intencją stworzenia doskonałej metafory „świata w miniaturze”. Jednak pomimo „totalnego” założenia, struktura gabinetu – jako zbioru wyjątków potwierdzających regułę – musiała zawsze pozostać otwarta. Rozwijając tę metaforę, warto zwrócić uwagę, że również inne „przedwystawiennicze” formaty ekspozycji ujawniają podobne napięcia, związane z istnieniem nieusuwalnego „pustego miejsca”, nadającego sens całej strukturze. Ideal ten – na innym poziomie – od dawna realizowały świątynie, pozostawiające wolną przestrzeń dla emanacji boskości, a których aranżacje wewnątrz (wraz z całą ich sferą performatywną) można było traktować jako prototypowe intermedialne ekspozycje sztuki (Hans Belting wprost porównywał barokowe sceny ołtarzowe do instalacji artystycznych). Kolejną zapowiedź strategii współczesnej sztuki możemy odnaleźć w dawnej architekturze ogrodowej, a przede wszystkim w koncepcji „ha-ha” spotykanej w XVIII-wiecznym ogrodzie angielskim. „Ha-ha!” (lub haha) to „negatyw” ogrodzenia, przyjmujący postać rowu, wykopanego w ziemi i niewidocznego aż do momentu, gdy obserwator nie stanął na jego krawędzi. Za pomocą haha symulacja natury zostaje w paradoksalny sposób oddzielona od swojego pierwowzoru. W bardziej uniwersalnym kontekście haha wizualizuje granicę pomiędzy kulturą i naturą, a w związku z tym – między sferą artystyczną i nieartystyczną. Podobny paradoks można zaobserwować w związku z „alchemicznymi” procesami współczesnej sztuki (takimi jak choćby ready-made), która, choć zdaje się nieustannie anektować rzeczywistość, nie może zaistnieć bez umownej granicy, sankcjonującej „immunitet” twórcy i jego kreacji (jest to zapewne granica symbolicznego „modelu sztuki”, o którym pisał Ludwiński).

Instytucjonalna celebrowanie owej niewidzialnej bariery może budzić skojarzenia z ezoterycznym rytuałem. O ile tradycyjny system religijny obudowany jest tkanką tłumaczeń, podkreślających transparentność i dostępność całej struktury, o tyle wiedza tajemna swoją siłą oddziaływania zawdzięcza obecności wielu niedopowiedzeń, elitarności i hermetyczności. Te wszystkie cechy nasuwają skojarzenia z systemem sztuki, który także w dużej mierze pozostaje zamkniętą strukturą, w którą zagłębiamy się, pokonując kolejne szczeble wtajemniczenia. Artworld również operuje własną symboliką, językiem i tradycją. André Rouillé wprost porównuje działanie podmiotów świata sztuki z magiczną grupą, od której zależy skuteczność artysty-magika. Idea „artystycznej sekty” oraz galerii jako wunderkamery, a zarazem swoistej „świątyni”, gromadzącej grupę „wiernych”, legła u podstaw projektu „Quadratum Nigrum”, który od 2010 roku współtworzę wraz z Mateuszem Okońskim i Jakubem Skoczkiem [12]. Poszukując szczelin i pęknięć w historii, sięgamy po klasyczne dzieła awangardy i inspiracje z odległej przeszłości, splatając je w nowe, nierzadko zaskakujące konfiguracje. Budując mit „modernizmu hermetycznego”, wskazujemy



Jakub Woynarowski, *Iconoclastia*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Iconoclastia*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist



na alternatywną genealogię sztuki nowoczesnej, a w szczególności jej bezprzedmiotowych wątków. W działaniach kolektywu wzniosłość łączy się z osobliwością, a programowa powaga jest równoważona elementami lokalnego folkloru, związane go z działalnością hermetycznych zakonów, tajnych bractw oraz koterii.

Hermetyczność (by nie rzec – hermetyzm) oraz nieprzejrzystość wielu procesów zachodzących w świecie sztuki z pewnością przyczynia się do powstawania wokół niego aury tajemnicy, sprzyjającej teoriom spiskowym. Kiedyś prowokacyjnie określiłem historię sztuki mianem „kontrolowanej paranoi”. W podobnym sensie „paranoiczny” może być również projekt kuratorski jako ekspozycja arbitralnie wybranych obiektów, scalonych jedynie za pośrednictwem wystawienniczej narracji. Kurator jawi się w tym kontekście nie tylko jako naukowiec-badacz, ale również artysta ready-made. Myślę że historia sztuki, jako narracja porządkująca „archeologiczne” znaleziska, także może zostać uznana za swoisty „projekt ready-made”.

Narracja o dziejach sztuki wydaje się równie arbitralna, co kapryśnie zmienna – w związku z tym można odnieść wrażenie, że raczej odzwierciedla ona epokę, w której jest formułowana, niż odsłania obiektywną prawdę o przeszłości. Naukowy proces kategoryzacji w swej istocie zawsze jest aktem kontroli, zależnym od obowiązującej ideologii danej epoki. Obraz sztuki konstruowany przez historyków jest z reguły niekompletny i przypomina mapę śledztwa lub równanie z wieloma niewiadomymi. Historyk sztuki jest także „artystą historii”, wykorzystującym kreatywny potencjał nauki. Dążenie do skonstruowania spójnej opowieści o sztuce wymusza na storytellerach konieczność eksponowania lub marginalizowania pewnych zjawisk, a o wpływowym charakterze danej teorii decydują reguły „marketingu narracyjnego”.

Racjonalny, taksonomiczny model ekspozycyjny przywodzi na myśl metody systematyzacji spotykane w XVIII-wiecznych muzeach przyrodniczych.

W Linneuszowskiej „drabinie bytów” na najwyższym szczeblu umieszczano człowieka; w rozwojowej narracji historii sztuki (spisanej przez zwycięzców) w pierwszej połowie wieku XX poczesne miejsce zajmowała awangarda. Czym dla naturalistów pozostaje wciąż systematyka Linneusza, tym dla artystów (jako rzeczników „sztuczności”) jest rozwojowa narracja o sztuce, ufundowana w dużej mierze na opozycji między cykliczną koncepcją „koła czasu”, a linearnym wektorem „strzały czasu”.

[12] Zob. też: *Quadratum Nigrum – A Suprematist Mass*, Contemporary Lynx, 18.09.2015, <http://contemporarylynx.co.uk/quadratum-nigrum-a-suprematist-mass>, data dostępu: 1.11.2016.

Nowy Porządek Wieków

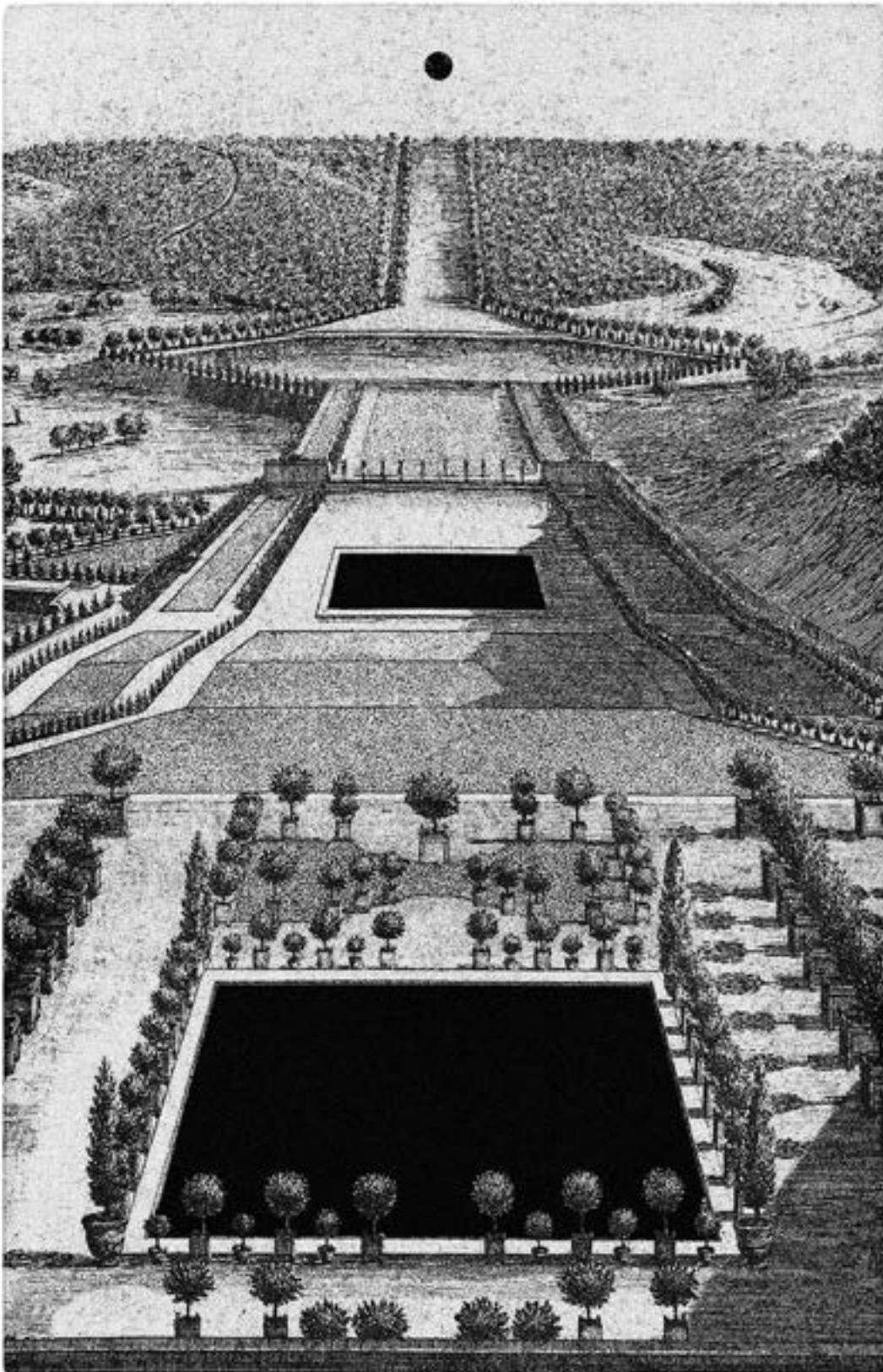
Chęć podważenia tej ugruntowanej sieci relacji pojęć, idei i zjawisk pozwala ukonstytuować w sposób symboliczny „nowy porządek wieków”. Sformułowanie to – ze względu na wywoływanie przez nie bogactwo skojarzeń – posłużyło jako tytuł wielowątkowego projektu artystyczno-badawczego, realizowanego przeze mnie od ponad dekady; konstruowana w jego obrębie spiskowa historia sztuki stała się impulsem do ponownego uporządkowania kanonicznych dzieł sztuki, traktowanych jako symboliczne „obiekty znalezione”. Termin „Nowy Porządek Wieków” ma starożytną genealogię i pochodzi z czwartej „Eklogi” Wergiliusza. Łacińska sentencja *Novus Ordo Seclorum* od XVIII wieku widnieje na rewersie Wielkiej Pieczęci Stanów Zjednoczonych, a od lat 30-tych XX wieku na banknocie jednodolarowym – dając zresztą początek niezliczonym teoriom spiskowym na temat *New World Order*. Rewolucja amerykańska, podobnie jak Rewolucja Francuska, wyrosła z marzeń o początku „nowej ery”, z drugiej jednak strony legitymizowała samą siebie poprzez liczne odwołania do kultury starożytnej.

Warto przypomnieć w tym miejscu oryginalny cytat z dzieła Wergiliusza: „Wielki szereg stuleci rodzi się teraz od nowa [...] wraca królestwo Saturna” [13]. A zatem - „odnowa” jest również „powrotem”. Ta nieco paradoksalna myśl znajduje odzwierciedlenie w symbolice wymienionego w tekście Saturna, będącego m.in. bogiem czasu (podobnie jak grecki Kronos), procesów twórczych i rozkładu, wiecznej odnowy i wyzwolenia. Nieprzypadkowo Saturn wiązany jest ikonograficznie z Uroborošem - wężem gryzącym własny ogon. Obraz ten można także traktować jako alegorię następujących po sobie generacji.

Jeśli uznamy Saturna za patrona rewolucji, nie sposób zapomnieć o słynnej maksymie Dantona, który stwierdził iż „rewolucja, jak Saturn, pożera własne dzieci”. W gruncie rzeczy rewolucja przypomina nieco rzymskie święto Saturnaliów, oparte o rytuał „obrzędowego mordowania króla”. Ze względu na swój ikonoklastyczny potencjał, można uznać Saturnalia za zapowiedź późniejszego karnawału. Badacz symboli, Eduardo Cirlot wskazuje że orgiastyczny karnawał jest „wezwaniami do prachaosu i rozpaczliwym nawoływaniem do «wyjścia z czasu»” [14].

Marzenie o „końcu historii” – jako pozytywnym efekcie rewolucji – jest zatem wyrazem pragnienia „wyjścia z czasu”. Podobne intuicje wyraża zresztą Boris Groys w książce „Stalin jako totalne dzieło sztuki”, interpretując przejście od radzieckiej

[13] Wergiliusz, *Pieśń Sibillińska (Ekloga IV)*, przeł. Z. Kubiak.



awangardy do socrealizmu jako próbę „przeskoczenia postępu”. Mówiąc słowami Groysa: „Kultura czasów stalinowskich miała się nie za utopijną, ale właśnie realną kulturę po końcu historii” [15]. Jeśli zatem historia została definitywnie zakończona, można ją traktować arbitralnie, w sposób całkowicie dowolny. To z kolei otwiera pole do myślenia w kategoriach anachronicznych, czyli – zgodnie z etymologią tego słowa – „niezgodnych w czasie”.

Ci, którzy nie płyną „z nurtem” swojej epoki, pozostają anachroniczni – anachronizm pozwala zdystansować się do współczesności. Stąd moja koncepcja alternatywnej historii sztuki, opartej o swego rodzaju „komparatyzm anachroniczny”, czyli próbę stworzenia zbioru zjawisk artystycznych wymykających się „historycznym” stereotypom. Idea ta akcentuje kulturową ciągłość i w sposób oczywisty podważa interpretację XX-wiecznej Awangardy jako „nowego antyku”, radykalnie zmieniającego bieg historii. To próba wyjścia z zakłętą kręgu wyznaczonego przez dwa opozycyjne, ale uzupełniające się światopoglądy: konserwatywny i progresywny. Trzecią drogą mógłby być tutaj anachroniczny „awangardowy konserwatyzm”.

Termin ten, zaproponowany na gruncie polskim przez artystę Zbigniewa Warpechowskiego, został twórczo zinterpretowany przez filozofa Pawła Rojka, który w swojej książce „Awangardowy konserwatyzm” zwracał uwagę na interesujący paradoks konserwatysty, odtwarzającego „to, co zostało utracone”: „Jeśli konserwatyzm opiera się na dążeniu do zachowania tego, co jest, to awangarda bierze się z pragnienia stworzenia tego, czego nie ma, to dzisiejszy konserwatyzm musi być awangardowy, to znaczy musi więc najpierw wytwarzać to, co będzie chciał potem konserwować” [16].

Warto w tym kontekście zastanowić się nie tylko nad „awangardowym” aspektem konserwatyzmu, ale także – nad „konserwatyzmem” awangardy, zrodzonej w wyniku twórczej adaptacji wzorców z zamierchłej nieraz przeszłości. O związkach między sztuką dawną a nowoczesną świadczy obecność w ich obrębie nie tylko paralelnych motywów czy postaw twórczych, ale często – całych nurtów artystycznych.

[14] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 362.

[15] B. Groys, *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, Warszawa 2010, s. 62.

[16] P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Kraków 2016, s. 9.

◀ Jakub Woynarowski, *Et sic in infinitum*, grafika cyfrowa z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Et sic in infinitum*, digital graphic from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist

Konserwatyzm awangardy

Emblematycznym przykładem może być tu „Czarny kwadrat” Kazimierza Malewicza, który interesuje mnie jako dzieło fundujące, a zarazem podważające ideę artystycznej „nowoczesności”. Odczytuję „Czarny kwadrat” także jako obraz w jakiejś mierze sakralny, swego rodzaju niefiguratywny *vera icon*. *Icona vera* – zgodnie z łacińską etymologią – to dosłownie „obraz prawdy”, stanowiący przykład *acheiropity*, a więc przedstawienia powstałego w sposób nadprzyrodzony, stworzonego „nie ręką ludzką”.

Malewicz nie sygnował swojego najśłynniejszego dzieła, podkreślając iż nie jest ono jego „wynalazkiem”, ale zjawiskiem naturalnym, powstałym w niemalże samorodny sposób. Taka interpretacja wpisuje „Czarny kwadrat” w obszar rozważań z dziedziny teologii ikony, do której nawiązywał sam twórca, eksponując swój obraz w „pięknym rogu” pomieszczenia, w podobny sposób, jak czyniono to z obrazami sakralnymi w tradycji prawosławia. Zwracając się ku archetypom, Malewicz zdaje się podważać stereotypowe wyobrażenia na temat artystycznego indywidualizmu, a co za tym idzie – afirmuje raczej ahistoryczni bezosobowy „kosmos” niż „nowoczesność”, anonsowaną przez genialne jednostki, a więc „uczynioną ludzką ręką”.

Podważenie idei „nowoczesności” jest działaniem w pewnej mierze wyzwalającym i otwiera przed nami perspektywę nieskończoności. W tym miejscu warto przypomnieć, że łacińska formuła *Et sic in infinitum* – w wolnym tłumaczeniu „I tak w nieskończoność” – stanowi cytat z dzieła *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (1617) Roberta Fludda. Z książki tej pochodzi grafika przedstawiająca czarny kwadrat, opisany wzdłuż każdej z krawędzi za pomocą wspomnianej inskrypcji. To zaskakujące przedstawienie – antycypujące „Czarny kwadrat” Malewicza – stanowi próbę wizualizacji pierwotnego chaosu, poprzedzającego proces genezyjski. Ograniczenie nieskończonej materii do formy kwadratu ma charakter umowy – co podkreśla kilkakrotne powtórzenie cytowanej łacińskiej sentencji. Jest jednak niezbędne, by idea „nieskończoności” stała się dostępna naszej wyobraźni.

Przypadek „Czarnego kwadratu” nie jest odosobnionym zjawiskiem, ale raczej wyrazem szerszego trendu. Nie sposób zbagatelizować potężnego wpływu malarstwa ikonowego (odkrytego ponownie na początku XX wieku) na całą rosyjską awangardę, która najwyraźniej przedkładała powrót do średniowiecznych wzorców nad „nowoczesną” niegdyś, importowaną z Zachodu estetykę szkoły petersburskiej. Ten archaiczny rys widać również choćby w wizji Waltera Gropiusa,

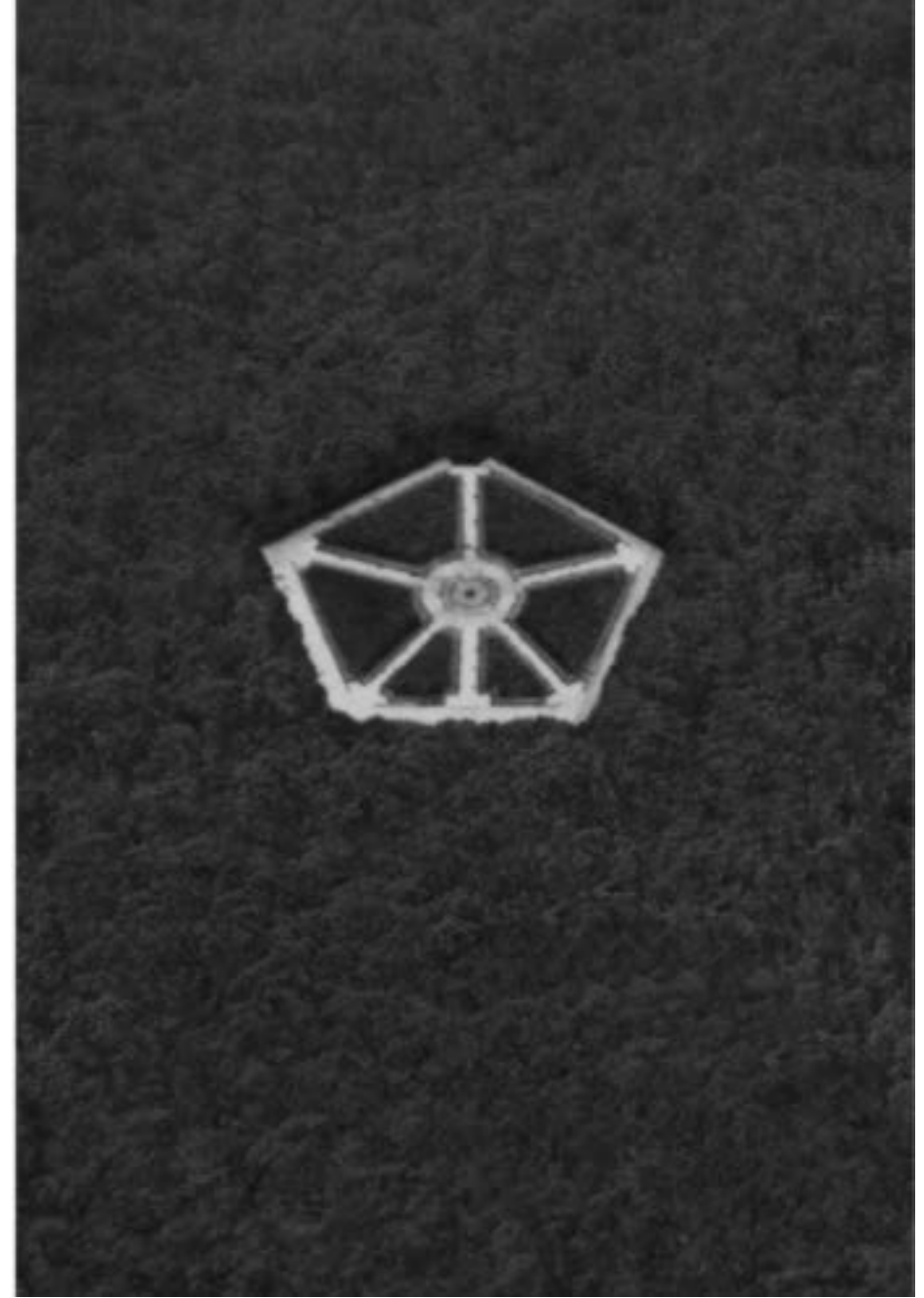
duchowego ojca Bauhausu. Warto – obok rysu awangardowego – dostrzec w jego retoryce także „moment konserwatywny”. Gropius nie tylko sprzeciwiał się idei „postępu za wszelką cenę”: „Idee o znaczeniu kulturowym nie mogą rozprzestrzeniać się ani rozwijać szybciej niż społeczeństwo, któremu mają służyć”. Więcej – wprost nawoływał do odtworzenia instytucji średniowiecznych w swoim manifestie, ozdobionym drzeworytniczym wyobrażeniem gotyckiej katedry, autorstwa Lyonela Feiningera: „Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych odgradzających rzemieślnika od artysty” [17]. Hołdując tej zasadzie, w Bauhausie zarzucono tytuły naukowe i przywrócono nazwy stosowane w średniowiecznych cechach. Doskonaleniu „warsztatu” z kolei służyć miał kurs wstępny, prowadzony przez Johanna Ittena. Metody nauczania stosowane przez Ittena – takie jak medytacja, dieta i ćwiczenia oddechowe – szybko zresztą stały się zaczątkiem swego rodzaju „reguły zakonnej”, przyjmującej jawnie średniowieczne formy.

Jeśli przyjrzymy się źródłom praktyki także innych artystów „kanonicznej” awangardy, napotkamy równie wiele przykładów transhistorycznych korespondencji. Pablo Picasso tuż przed przełomem kubistycznym studiował kubizujący „Szkicownik drezdeński” Albrechta Dürera. Salvador Dalí zapożyczał konkretne rozwiązania formalne (m.in. pejzaże antropomorficzne, anamorfozy, groteskowe kaprysy i arcimboldecki) od artystów manierystycznych, takich jak Giovanni Battista Braccelli, czerpiąc inspiracje także z chrześcijańskiego mistycyzmu św. Jana od Krzyża. Marcel Duchamp przyznawał się do fascynacji twórczością Alphonse’a Allais, jednego z fundatorów XIX-wiecznego, proto-dadaistycznego ruchu Sztuk Niezbornych. Robert Smithson uważnie analizował z kolei dzieła XVI-wiecznych „konstruktywistów norymberskich” (Wenzel Jamnitzer, Hans Lencker, Lorenz Stöer), tworzących futurystyczno-abstrakcyjne krajobrazy w oparciu o elementarne struktury geometryczne. Na szczególną uwagę zasługuje również piętro wy paradoks tak zwanych „architektów rewolucyjnych” (Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux, Jean-Jacques Lequeu), którzy inspiracje dla swojej neoklasykistycznej sztuki czerpali wprost z antyku, a których twórczość – jak dowodził austriacki teoretyk Emil Kaufmann w swojej książce „Od Ledoux do Le Corbusiera” (1933) – stanowiła bezpośrednią zapowiedź XX-wiecznej architektury, zarówno modernistycznej, jak i postmodernistycznej.

[17] cyt. za: G. Naylor, *Bauhaus*, Warszawa 1977, s. 35.



Jakub Woynarowski, *Nigredo*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2013, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Nigredo*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2013, courtesy of the artist

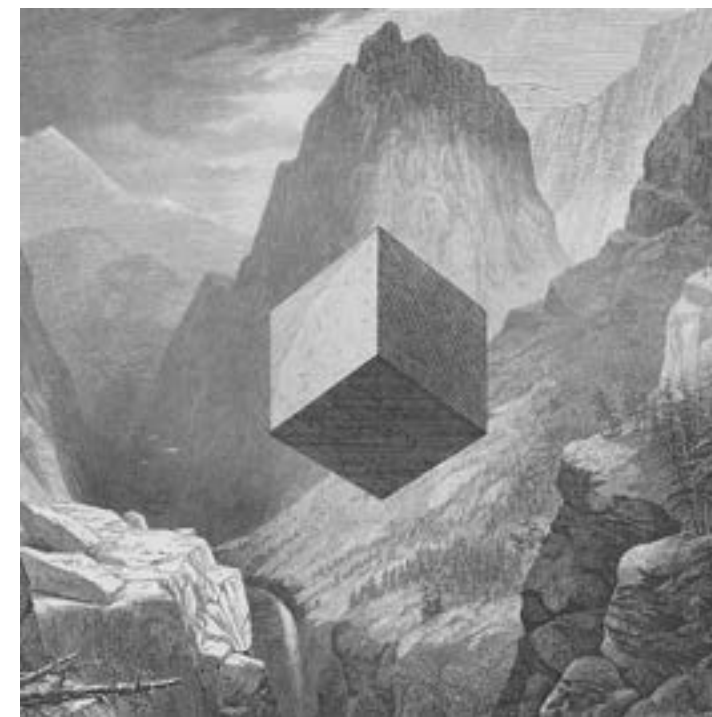


Jakub Woynarowski, *Albedo*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2013, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Albedo*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2013, courtesy of the artist

Co więcej, gdy spojrzymy uważnie w przeszłość, odkryjemy nie tylko pojedynczych twórców czy dzieła, wykraczających poza nasze wyobrażenie na temat „sztuki dawnej”. Odkryjemy całe ruchy i kierunki w sztuce, w swoim czasie niezwykle wpływowe, dziś – zupełnie zapomniane. W związku z tym można zadać pytanie: jak wyglądałaby historia sztuki, gdyby jej symboliczne cezury powiązać z zupełnie innymi pojęciami, niż te „kanoniczne”? Gdyby za najważniejszy kierunek w sztuce nowożytnej uznać konceptyzm, a za sedno sztuki XIX-wiecznej – fumizm?

Paradoksalna archeologia nowoczesności

Źródeł moich poszukiwań w obszarze „alternatywnej historii sztuki” można poszukiwać nie tylko w globalnej narracji na temat genezy artworlду, ale również w lokalnych uwarunkowaniach, związanych z Krakowem – miejscem mojego zamieszkania i sceną działań artystycznych. Warto zauważyć, iż samo określenie „krakowski” zwyczajowo funkcjonuje w ramach rodzimego artworlду jako epitet, kumulujący w sobie wszystko to, co wyparte z dominującej narracji na temat polskiej sztuki współczesnej. Z drugiej strony, w tym co stereotypowo „krakowskie”, wyraża się podświadomość społeczeństwa, aspirującego do nowoczesności – ideału który w tym wypadku często definiowany jest poprzez negację. Kamień niechciany – jako wstydlivy fundament – staje się tu kamieniem węgielnym. Właśnie z tego powodu Kraków okazuje się znakomitym podglebkiem, pozwalającym rozwijać projekt, który określam mianem „paradoksalnej archeologii nowoczesności”. Nieustannie przekonuję się, że miasto w którym mieszkam, ufundowane zostało na sprzecznościach znajdujących wyraz w jego utajonej dynamice. Świetnym przykładem może być „mekka” konserwatystów, postrzegana jako ostoja tradycji: Zamek Królewski na Wawelu, którego komnaty, pozornie emanujące „aurą tradycji” są w istocie modernistyczną hybrydą, stworzoną przez międzywojennego architekta Adolfa Szyszko-Bohusza, który dokonując odnowy zamku po pierwszej wojnie światowej, łączył funkcję konserwatora z ambicjami „szarżującego” modernisty. Szyszko-Bohusz potraktował Wzgórze Wawelskie z Zamkiem Królewskim w podobny sposób jak kurator traktuje dzieła zgromadzone w galerii – czyli jako *ready-mades* – aranżowane w dowolny sposób i włączone w obręb własnej, subiektywnej narracji. Polski architekt-konserwator postanowił opowiedzieć własną wizję historii, arbitralnie wykorzystując pozostałości zamku, zdewastowanego wcześniej przez zaborców. Wawel – traktowany bardziej jako pomnik i grobowiec niż dom mieszkalny (którym de facto był pierwotnie) – stanowił dla Szyszko-Bohusza zbiór „spoliów”, które należało dopiero uformować w nowy komunikat, czytelny w aktualnej sytuacji politycznej kraju.



Jakub Woynarowski, *Faust*, grafika cyfrowa z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2011
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Faust*, digital graphic from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2011
courtesy of the artist



Jeśli mielibyśmy odszukać w wawelskiej architekturze obiekt, który stanowi rodzaj „tekstu kuratorskiego” tej gigantycznej ekspozycji, byłby nim zapewne zlokalizowany w bliskim sąsiedztwie katedry baldachim nad wejściem do krypty marszałka Józefa Piłsudskiego, za którego monumentalną oprawę estetyczną odpowiadał m. in. Adolf Szyszko-Bohusz. W konstrukcji budowli ujawnia się architektoniczna „szczelina”, stanowiąca granicę między dwoma porządkami: historycznym i nowoczesnym. Koncept ten można uznać za wymowną metaforę stanu świadomości polskiego społeczeństwa. Baldachim Szyszko-Bohusza to „diagram władzy”, wizualizujący ambicje ówczesnego politycznego establishmentu. Dolna, historyzująca część budowli stanowi kolaż spoliów – pozostałości po trójce zaborców: cokołu pomnika Bismarcka z Poznania, przetopionych austriackich armat oraz kolumn z warszawskiej cerkwi Aleksandra Newskiego. Część górna – pozbawiony historycznych odniesień prostopadłościan – przynależy do języka form modernistycznych. Jego minimalizm zaburza tylko łacińska sentencja, ta sama która pojawia się także na wawelskiej tablicy upamiętniającej ofiary katastrofy w Smoleńsku, co – swoją drogą – ujawnia do jakiego stopnia dyskurs romantyczny wpływa wciąż na kształt naszego życia publicznego. Tekst inskrypcji – Corpora dormiunt, vigilans animae („Ciała śpią, dusze czuwają”) – można potraktować metaforycznie jako opis relacji między dwoma wirtualnymi bytami: minioną przeszłością i planowaną przyszłością. „Śpiące ciała” to bagaż przeszłości, „czuwające dusze”, to wciąż niezrealizowany potencjał przyszłości. Dochodzi tu jeszcze drugi poziom interpretacji, związany z „postkolonialną” tożsamością drugiej Rzeczypospolitej – oficjalnie narodowego monolitu, a w rzeczywistości hybrydalnego konstruktów, złożonego z politycznych spoliów. Ideę zjednoczenia wyraża tu figura Piłsudskiego, któremu dedykowany jest wawelski projekt – skromny w formie i monumentalny w treści. Na poziomie architektonicznym jego stylowa niezbornosc została jeszcze dodatkowo podkreślona ze względu na zastosowane rozwiązania konstrukcyjne. Modernistyczny prostopadłościan nie spoczywa bezpośrednio na historycznych kolumnach – ze względu na obecność dodatkowego elementu podtrzymującego górna płyta zdaje się lewitować, a powstała „szczelina” nabiera wymiaru symbolicznego. Manieryczna budowla stanowi zatem przykład „niezgodnej zgodności” – figury niemożliwej, absurdalnej bo pozbawionej realnego spoiwa w najbardziej kluczowym punkcie konstrukcji.

Wielowątkowa analiza projektu Szyszko-Bohusza doczekała się rozwinięcia w formie wystawy „Figury niemożliwe”, stworzonej przez mnie wraz z Instytutem Architektury w Pawilonie Polskim podczas 14. Międzynarodowego Biennale Architektury w Wenecji [18]. W przygotowanej na potrzeby wystawy rekonstrukcji baldachimu, opisana „pusta” przestrzeń staje się właściwym centrum budowanej przez nas narracji. Sugestia lewitacji elementu architektonicznego w połączeniu z redukcją kolorystyki całej ekspozycji do skali szarości, wywołuje efekt

odrealnienia i „zamrożenia” w czasie utrwalonej sytuacji. Dominantą staje się tu napięcie między dwoma, wydawałoby się niemożliwymi do pogodzenia „wektorami” estetycznymi: awangardą i ariergardą, „energetyczną” wizją postępu i romantyczną melancholią śmierci. Do pewnego stopnia jest to zresztą projekt site-specific. Sam Pawilon Polonia swoim monumentalnym chłodem przypomina grobowiec, a zespół architektoniczny Giardini – zwłaszcza poza sezonem – jawi się jako gigantyczna nekropolia, do złudzenia przypominająca pobliski cmentarz San Michele. Jednak z drugiej strony budowla pozostaje przykładem modernizacyjnej tendencji w architekturze lat 30-tych. Warto przypomnieć, że jest to dzieło Brenno Del Giudice – jednego z „reakcyjnych” modernistów epoki Mussoliniego. Dlatego też w tym przypadku miejsce ekspozycji można uznać również za jeden z eksponatów i jaki taki sam Pawilon został włączony w oficjalną „legendę”, opisującą zawartość wystawy.

Narracja wystawy została zatem rozpięta pomiędzy dwoma symbolicznymi konstrukcjami architektonicznymi, utrzymanymi w duchu „reakcyjnego” modernizmu: wawelskim baldachimem Adolfa Szyszko-Bohusza i Pawilonem Polonia Brenno del Giudice. Koncepcja obu budowli odsyła do idei „narodu”, a więc pojęcia będącego – z jednej strony – konstruktem stosunkowo „nowoczesnym”, z drugiej – w dobie globalizacji uważanym często za anachronizm. Nawiązując do mojej wcześniejszej wypowiedzi, można powiedzieć że nasza wystawa jest de facto próbą zaprezentowania „grobowca” w „grobowcu” i wskazania na nieoczywisty związek pomiędzy tymi realizacjami architektonicznymi.

W swoich wypowiedziach na temat 14 edycji Biennale Architektury kurator Rem Koolhaas proponował zwrot ku archiwom i odniesienie sformułowanego przez siebie tematu do konkretnych historycznych realizacji. „Archeologiczny” wątek został wyraźnie zaznaczony w tytule edycji Biennale z 2014 roku. Hasło „Fundamentals. Absorbing Modernity 1914 – 2014” kieruje naszą uwagę ku fundamentom pewnej wizji „nowoczesności”, którą można postrzegać już jako zjawisko historyczne, choć wciąż żywo oddziałujące na zbiorową wyobraźnię. Nieubłagane awangarda sprzed stu lat staje się częścią wielowiekowej tradycji. Z perspektywy czasu łatwiej też dostrzec zjawiska, które już w momencie symbolicznych narodzin modernizmu niejako rozsadały go od środka, ujawniając jego bardziej mroczny, reakcyjny aspekt. Każda rewolucja nieuchronnie prowadzi do konsekracji nowych idoli i ukonstytuowania „nowych-starych” mechanizmów opresyjnej kontroli. Nowa, modernistyczna estetyka rodziła się w cieniu wielkiej wojny, by następnie – stając się politycznym narzędziem w rękach autorytarnych władców – stymulować

[18] Zob. też: *Impossible Objects*, red. D. Leśniak-Rychlak, Warszawa 2014.

wybuch kolejnego dramatycznego konfliktu. „Reakcyjny modernizm”, autorytarnych reżimów dwudziestolecia międzywojennego naznaczony był wewnętrznym „pęknięciem” między konserwatywną fantazją o przeszłości a nowoczesnym kostiumem, w który została ona przyobleczona. Widzimy tu rozdźwięk między „modernizmem” – jako nośnikiem idei przemian społecznych – i „modernizacją”, a więc rozwojem technologicznym, omijającym jednak fundamenty zbiorowej świadomości. Proces modernizacji zmilitaryzowanego społeczeństwa można opisać w kategoriach „prędkości”, o której mówił Paul Virillo – w takim ujęciu skok cywilizacyjny połączony jest nierozzerwalnie z ciężeniem ku destrukcji. Tak rozumiana „nowoczesność”, legitymizująca konkretne strategie polityczne, naznaczona jest paradoksalnie silnym popędem ku śmierci. Znakiem rozpoznawczym reakcyjnego modernizmu jest formuła „nowoczesnego monumentu” – grobowca lub pomnika, upamiętniającego oraz idealizującego przeszłość za pomocą pozornie progresywnych rozwiązań formalnych. Co ciekawe, Adolf Loos – jeden z „ojców” nowoczesności – stwierdził, że grób i pomnik to jedyne przykłady architektury, które można postrzegać w kategoriach „dzieła sztuki” ze względu na ich symboliczny wymiar, wykraczający poza wymogi funkcjonalności. Ta myśl stała się mottem projektu, realizowanego w Polskim Pawilonie.

Gonzo curating

Wawel, jako miejsce-symbol i źródło polityczno-religijnych narracji stał się także bezpośrednią inspiracją dla stworzenia Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Wawelski – konceptualnego, duchampowskiego z ducha projektu, który od kilku lat realizuję we współpracy z Anetą Rostkowską. Celem działań podejmowanych przez nas oraz zaproszonych twórców jest próba mentalnej „aneksji” przestrzeni, która z zasady pozostaje niedostępna dla artystycznych eksperymentów.

Jako artyści-kuratorzy projektu „CSW Zamek Wawelski” zaproponowaliśmy zwiędzającym niekonwencjonalne oprowadzanie po Wzgórzu Wawelskim i jego okolicach. Zorganizowana przez nas wycieczka-performance stanowiła próbę przełamania bariery związanej z fizyczną i symboliczną niedostępnością przestrzeni Zamku, postrzeganego nieraz jako swoista twierdza. Celem podejmowanych działań było odkrycie na nowo potencjału tkwiącego w tym najbardziej reprezentacyjnym punkcie tkanki miejskiej Krakowa. Zgromadzone w zamkowej przestrzeni obiekty i związane z nimi niezwykle wydarzenia stały się punktem wyjścia do krytycznej reinterpretacji wątków związanych z historią i tradycją stolicy Małopolski. Naszym zamierzeniem było wyzwolenie „zamkniętych” we Wzgórzu Wawelskim narracji i skonstruowanie w opar-

ciu o nie żyjącego, rozwijającego się hipertekstu, scalającego ukryte w przestrzeni Wzgórza dzieła autorstwa grona współczesnych artystów.

W przypadku „CSW Zamek Wawelski” można powiedzieć, że zastana przestrzeń nie tyle wpłynęła na kształt wystawy, co po prostu – sama stała się wystawą. Dotychczas odporne na sztukę współczesną Wzgórze Wawelskie stało się miejscem para-wystawy, w ramach której zaproszeni artyści przywłaszczyli sobie znajdujące się w przestrzeni Wawelu obiekty, dopisując każdemu z tych ready-mades barwny artystyczny rodowód. Orowadzanie kuratorskie stało się zatem rodzajem performance’u, o cechach quasi-magicznego rytuału, w ramach którego praktyki krytyczno-kuratorskie przypominają improwizacje wykonywane w oparciu o aleatoryczną partyturę. Tą partyturą jest sama przestrzeń, która w wyniku rytualnych działań podlega symbolicznemu zawłaszczeniu.

Założycielski performance z 2012 roku – inaugurujący działalność niekonwencjonalnego Centrum Sztuki Współczesnej – stanowił punkt wyjścia do dalszych para-instytucjonalnych praktyk, obejmujących m.in. współpracę z innymi quasi-instytucjami o podobnym charakterze (m.in. wypożyczenie eksponatu do Yoav Tal Art Collection w Tel Avivie, 2015), „wykłady-jako-wystawy” prezentujące zbiory CSW (m.in. podczas Downtown Contemporary Arts Festival w Kairze, 2016) oraz *lecture performances*, stanowiące integralną część wawelskiej kolekcji („Is it too late now?” Olofa Olssona, 2014). Jako swoisty „program edukacyjny” CSW Zamek Wawelski można potraktować warsztaty *constrained curating* (adresowane zarówno do praktyków, jak i teoretyków sztuki), stawiające sobie za cel stworzenie – w ramach wspólnej improwizacji – hipotetycznego projektu wystawienniczego, obejmującego przestrzeń działań warsztatowych oraz zbiór przedmiotów i osób tymczasowo znajdujących się w jej obrębie.

Działania artystów, współtworzących niematerialną kolekcję dzieł sztuki CSW, konsekwentnie utrwalane są w duchu antydokumentacji. Ideę tę rozwija kuratorka Aneta Rostkowska w tekście „This is Not Documentation!” w publikacji „Father Can’t You See I’m Burning” (2014) [19], opisując antydokumentację jako dokumentację o wyraźnie konstrukcyjnym, twórczym charakterze, niekiedy stanowiącą autonomiczne dzieło sztuki i zrywającą z monotonią klasycznego rekonstrukcyjnego zapisu (na który zazwyczaj składają się „neutralne” zdjęcia i tekst). Antydokumentacja odznacza się otwarciem performatywnym charakterem, inicjując intelektualną grę pomiędzy artystami i kuratorami a publicznością.

Ramę dla wszystkich opisanych (anty)procedur stanowi pojęcie „kuratorstwa *gonzo*” (*gonzo curating*), sformułowane przeze mnie oraz Anetę Rostkowską w manifeście „Stosowane sztuki *gonzo*” z 2012 roku. Łącząc reporterską tradycję *gonzo* z realiami epoki kryzysu ekonomicznego, *gonzo curating* stanowi w swojej istocie wyzwanie stawiane warunkom tworzenia sztuki współczesnej, w szczególności nadmiernemu skostnieniu *artworldu* w zastanych teoretycznych, instytucjonalnych i komercyjnych formach. W tym ujęciu projekt *gonzo* można uznać za próbę znalezienia drogi wyjścia z późnokapitalistycznego „kryzysu wyobraźni”, o którym pisał Max Haiven w książce *Crises of imagination. Crises of power. Capitalism, creativity and the commons* (2014) [20].

Ważnym aspektem „kuratorstwa *gonzo*” jest szeroko pojęta narracyjność, co wyraźnie wpisuje się w aktualny renesans *storytellingu*, będący – być może – reakcją na wcześniejsze, postmodernistyczne praktyki, zmierzające do dekonstrukcji języka. Powszechny, narracyjny zwrot dostrzegalny jest zarówno w obszarze kultury popularnej („nowa fala” seriali telewizyjnych), jak i w praktykach neo-konceptualnych artystów oraz kuratorów, traktujących język jako kreatywne narzędzie pracy. Projekt *gonzo* nie uznaje wyraźnej granicy między fikcją a realnością, zamiast tego proponując spojrzenie na fikcję jako źródło „efektów realności”, w różnorodny sposób wpływających na rzeczywistość. Klasycznym przykładem tego typu praktyk może być arcydzieło Orsona Wellesa „Wojna Światów” (1938) – słuch=rodzaju referencji dostarcza projekt „HAPPSOC I.” (1965) autorstwa Stano Filko and Alexa Mlynářčika, w ramach którego Bratysława została – na okres kilku dni – uznana za „totalne dzieło sztuki”. Pisząc o twórczości Stano Filko, Jan Verwoert pisał wprost o idei „świata jako medium” [21], co z pewnością bliskie jest rebelii *gonzo*, opartej na fundamencie wyobraźni.

Nie należy zapominać, iż obok krytyczno-teoretycznych założeń, istotą *gonzo curating* jest czysto zmysłowa przyjemność, związana z przywróceniem twórcy-odbiorcy utraconego poczucia mocy sprawczej – źródła zarówno quasi-religijnych uniesień, jak i paranoicznych wyładowań „mocy narracyjnej” – owego „wspaniałego, wszechogarniającego uczucia, że cokolwiek robimy, jest dobre; że to my wygrywamy”, o którym w czasach kontrkultury mówił Hunter S. Thompson. Podobną myśl wyraził w tym samym czasie Tadeusz Kantor w „Manifeście Anty-wystawy”: „Należy

[19] *Father Can't You See I'm Burning*, edited by C. P. Bound, Amsterdam 2014.

[20] M. Haiven, *Crises of imagination. Crises of power. Capitalism, creativity and the commons*, London & New York 2014.

[21] J. Verwoert, *World as Medium: On the Work of Stano Filko*, e-flux, Journal #28 - October 2011, <http://www.e-flux.com/journal/28/68020/world-as-medium-on-the-work-of-stano-filko/>, data dostępu: 01.11.2016.

uznać za twórczość / wszystko to, co jeszcze / nie stało się tzw. dziełem sztuki / co jeszcze nie zostało unieruchomione / co zawiera bezpośrednio impulsy życia / co nie jest jeszcze „gotowe” / „urządzone” / „zrealizowane” / notowanie palących problemów / idei / odkryć / plany / projekty / koncepcje / partytury / materiały / poboczne działania / wszystko to pomieszczone z miazgą życia....” I dalej: „WYSTAWA / traci dotychczasową obojętną funkcję / prezentowania i dokumentowania, staje się /

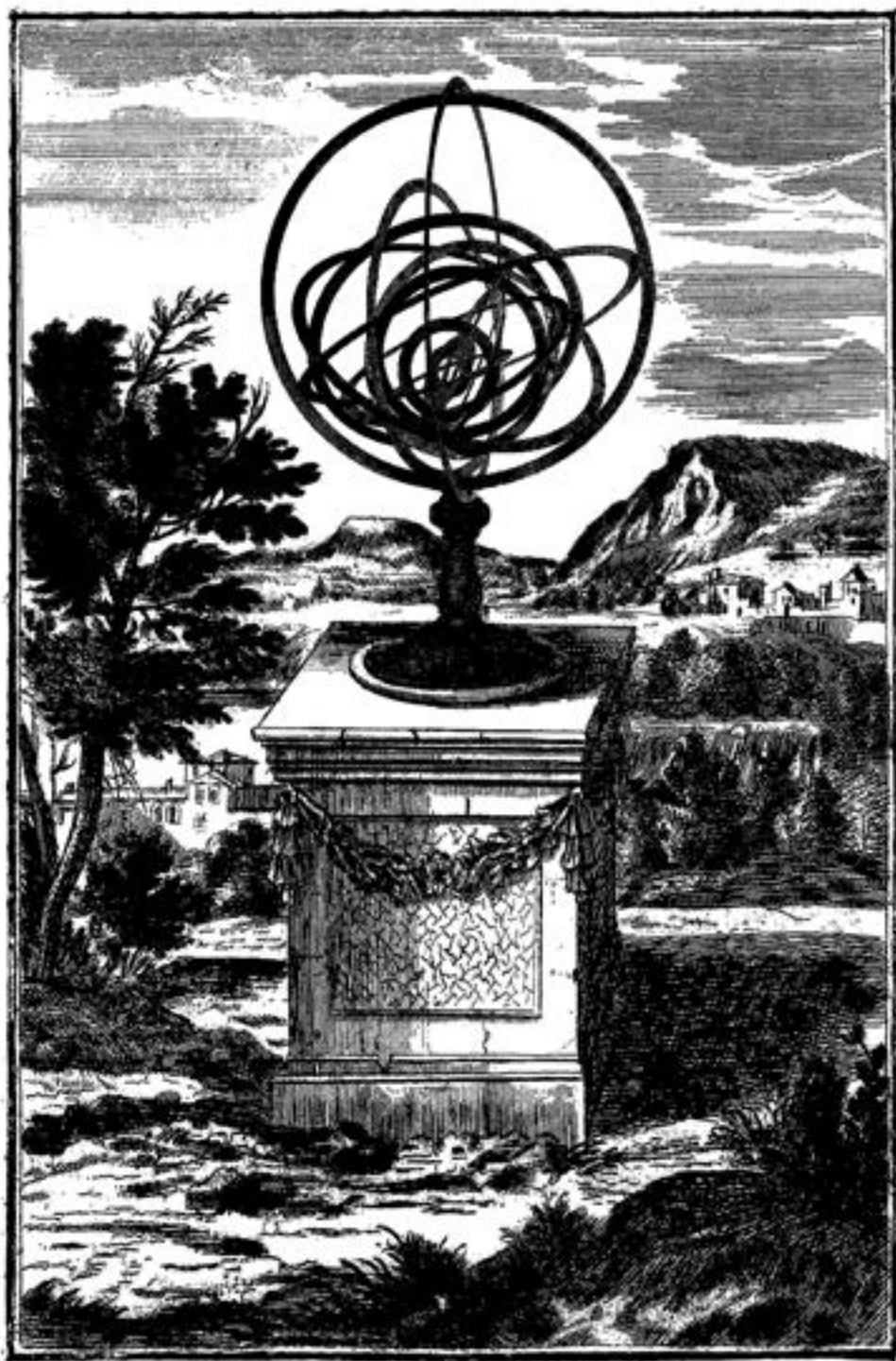
AKTYWNYM OTOCZENIEM, / wplątującym widza w perypetie i zasadzki / odmawiającym mu i nienasycającym / jego racji istnienia / jako spektatora / oglądającego / i zwiedzającego. WYSTAWA / posiada rzeczywistość «gotową», / jest nią moja własna twórczość i przeszłość, / obca i zobiektywizowana / przez zmieszanie / z materią życia” [22].



Jakub Skoczek, Mateusz Okoński, Jakub Woynarowski, *Quadratum Nigrum*, fragment wystawy, 2010, fot. Justyna Gryglewicz, dzięki uprzejmości artysty

Jakub Skoczek, Mateusz Okoński, Jakub Woynarowski, *Quadratum Nigrum*, part of exhibition, 2010, photo: Justyna Gryglewicz, courtesy of the artist

[22] T. Kantor, *Manifest Anty-wystawy*, w: *Tadeusz Kantor, Metamorfozy. Teksty o latach 1934 – 1974*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków, Wrocław 2005, s. 228 – 230.



▲ Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (I)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2012
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (I)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2012
courtesy of the artist

◀ Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Aleksandr Rodczenko)* grafika cyfrowa z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2015
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Aleksandr Rodczenko)*, digital graphic from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2015
courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (II)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2012
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (II)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2012
courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (III)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2012
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (III)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2012
courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (IV)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2012
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (IV)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2012
courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (Hommage à Lorenz Stöer, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2011, dzięki uprzejmości artysty*

Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (Hommage à Lorenz Stöer, photomontage from the series) *Novus Ordo Seclorum*, 2013, courtesy of the artist*



Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Johannes Kepler)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2013, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Johannes Kepler)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2013, courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (V)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum* 2012, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (V)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2012, courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (VI)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2012, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Geometria et Perspectiva (VI)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2012, courtesy of the artist

History of Art as a ready-made Jakub Woynarowski

Visual storytelling

I like to compare artistic endeavours to an alchemic process, mainly because alchemy is not creation ex nihilo, but combinatory work, based on the creative recomposition of ready elements. The most important component here is the symbolic “glue” – the invisible structure that allows individual elements to be combined into a whole with a more universal meaning. Bruno Schulz called this process the mythologisation of reality and claimed that what “has no meaning is not real for us.” [01] Densely concentrated in an “architecture”, these connected elements allow us to construct a coherent narrative of the world, and thereby facilitate communicative processes. Yet if this is a one-way process and the resulting construction of “sense” is not responsive to change, it loses its dynamic power, becomes ossified, and finally, dies out. This is why the static, known order must be constantly stimulated by dynamic, innovative ideas. Innovation, according to its Latin etymology (*innovatio*, i.e. renewal) is not so much a demiurgic act, as a product of the transmutation of preexisting forms. Order – a static, harmonious structure – is likewise shaped by a dynamic, disharmonious chaos. According to Greek mythology, it is chaos that is paradoxically responsible for achieving order: it doesn’t possess internal boundaries, but itself becomes the boundary separating elements. In this way, constructive and deconstructive processes are bound together within a single alchemic loop of composition and decomposition, sublimation and desublimation, logical engineering and unpredictable fragmentation.

I have an affinity for the concept of “discordant concordance” (*discordia concors*) derived from mannerist aesthetics, where we judge positively the capacity to creatively combine seemingly disparate or even (seemingly) contradictory elements. This creative model is founded on our capacity to construct “the most disparate associations” and build “impossible” relationships through the very act of detecting their existence. The ability to synthesise makes it possible to make sense of enormous volumes of data and, when complemented by analytical actions, offers the promise of progressive change. Various means of visually rendering knowledge can thus be seen

[01] B. Schulz, *Mythologization of Reality*, trans. J.M. Bates, <http://www.brunoschulz.org/mythologization.htm> (accessed 12.15.2017).

as bona fide scientific tools that not only illustrate a text, but also “produce” their own meanings.

Although creative visual storytelling has lately been developing vigorously, visual communication, in order to remain effective in the scientific world, must rely on a collection of conventionalised forms resembling basic language structures. Timeline, circle, pyramid, tree, rhizome – these are only a few of the readily available matrixes in which we can fit a chaotically “mushrooming” mass of information. Particular means of visualisation result in the accentuation of different types of relations between elements, such as symmetry, hierarchy and logical consequence. We can thus ask ourselves to what extent such structures mirror an objectively existing “invisible architecture” ordering the world, and to what extent they in fact create one by channelling our unconscious creativity in a specific manner.

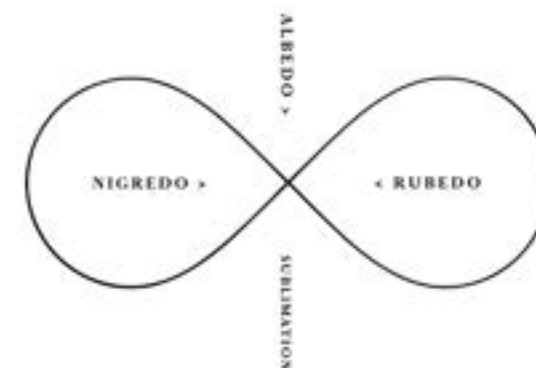
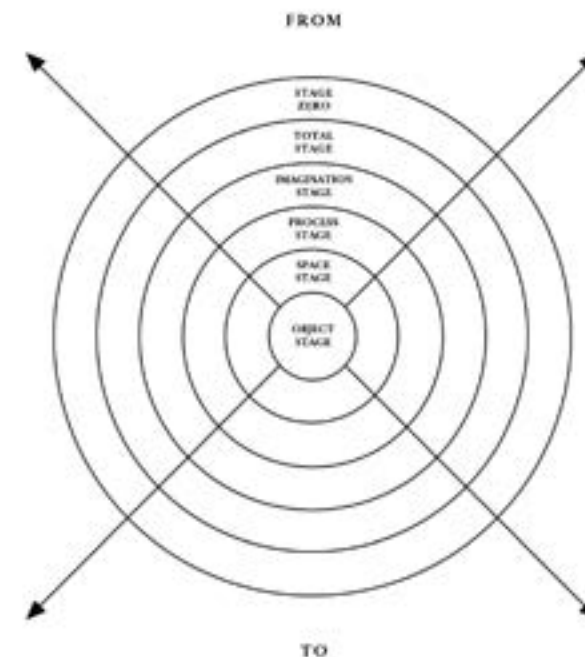
Paranoia

In *Cosmopolis* Don DeLillo talks specifically about the structure of global financial markets, describing data as “soulful” and talking about the “breath” of the biosphere. From this perspective, a hypersensitive informational network resembles a second form of nature, beyond our control, a dangerous and mysterious element. DeLillo here makes a direct analogy between art and the economy: “money has lost its narrative quality the way painting did once upon a time. Money is talking to itself [...] The number justifies itself.” [2] Advanced informational processing methods, which allow us to see a hidden order based on fractal structures in the capricious fluctuations of the stock market and to calculate the ratio of the “golden mean”, do not give us control over them.

In this context, Frederic Jameson’s book *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* is useful. In it the space of the late-modern imagination is described through the metaphor of architecture as “representations of some immense communicational and computer network”, confronting us with “a distorted figuration of something even deeper”. This “something” is the global capitalist economy, which according to Jameson can be seen as the source of a “postmodern sublime”, suffused with a sense of “high tech paranoia”. The vehicle for this paranoia is, of course, the theory of global conspiracy, representing an attempt to comprehend the “impossible totality of the contemporary world system.” [3]

[02] D. DeLillo, *Cosmopolis*, Picador, London, 2003, pp. 77–78.

[03] F. Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of late Capitalism*, Duke University Press, 1991.



Jakub Woynarowski, *Outopos*, interaktywny diagram (fragment), 2013, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Outopos*, interactive diagram(fragment), 2013, courtesy of the artist



We are touching here on the literary language of the metaphor, and this is exactly how I treat “scientific” formulae such as diagrams or image atlases. All of my individual projects, which are seemingly closed structures, are in fact constantly evolving and constantly being remixed. The “coldness” of these solutions can be misleading – many mathematical “equations” prove to be visual poems.

Bruno Schulz, whom I quoted earlier, once wrote that “philosophy is really philology, the creative exploration of the word.” [4] A similar thought can be expressed in relation to any form of art. The artist is to some extent a researcher, though obviously he is closer to being a creative experimenter from the early days of science than a research scientist, strictly following procedures.

It is nonetheless more comfortable to situate my practice within the realm of art, rather than in the world of science, due to its autonomy, or, as somebody might maliciously claim, because of its detachment from reality. The price for this limited freedom is often a lack of any real agency. However, in considering “art’s usefulness”, a paradoxical thought is worth expressing: the aim of artistic production is to liberate humanity from task-oriented thinking. The logic of rational thinking seeks to close all gaps and define reality as a system of interdependence based on cause and effect. Formulating universal rules gives rise to the need to create a powerful and effective narrative, which – in order to speak about what is real – gravitates towards fiction. Religion, politics and the economy are all spheres characterised by enormous narrative force because of their “totalising” nature. Art, or more widely, culture, over the ages has assumed various functions in relation to them, but its “tasks” have as a rule mirrored its duty towards its patrons. Art lacks “narrative force” because it so individualistic and because, in fact, it feeds on gaps in structures carefully constructed outside the realm of “artistic freedom”. As the exception that confirms the rule, contemporary art resembles a carnival, a seeming attack by fiction on the sphere of the real. The artistic “laboratory” is a temporary, extraterritorial enclave, beyond the jurisdiction of the legal authorities. But we could also reverse this principle, and say that it is art, because of its carnivalesque immunity, which offers a direct experience of reality, revealing at the same time the virtuality of common-sense formulae. In this sense, art is like negative theology – an apophatic theory of reality, open to paradoxes, antinomies and individual mysticisms.

Staying in the realm of theological metaphors, it is worth looking at the etymology of the word “religion”. Some scholars insist that it is the Latin word *relegere* – “to read again”. Others cite the word *religare*, meaning something like “to tie again”.

[04] B. Schulz, *op. cit.*

In this sense, “rereading” reality, trying to “tie together” what has become loose or fallen apart, assumes a religious quality.

The hyperrational need to place chaos into a logical, intentional structure, evokes an “extra-rational” paranoia (from the Greek *para* – outside; *noos* – reason, meaning). In this case, rationality needs an irrational glue, and belief in common sense becomes something akin to religious ecstasy. A similar dynamic can be seen in the prevalence of contemporary conspiracy theories. One gets the feeling that the driving force behind them is not a striving for absolute truth, but the very act of “conspiracy theorising”, which brings a purely sensual pleasure to those who engage in it. This aspect of human consciousness is best expressed by the phrase “it makes sense”, which brings together in one word (“sense”) both that which is “sensible” and that which is “sensual”.

Outopos

Conspiracy-minded thinking mirrors a certain spirit of our times, which sees the overabundance of information as a serious problem. This excess of data, impossible to absorb, gives rise to an interpretive void, just as a lack would, and, as we know, nature hates a void.

The failure to create an earthly utopia gives rise to transcendent longings, albeit dressed in trivial, paranoid trappings. This is where conspiratorial fantasies about a mysterious “power” controlling the complicated machinery of our reality derives.

Key in this context is the notion of utopia, which, according to its Greek etymology, means a “non-place” (gr. *ou* – non, *topos* – place). The internet today is such a “non-place” – a hypertextual and dynamically changing diagram of human knowledge in which a steady stream of information is constantly being channelled by means of emotional and paranoid narratives. The idea behind this modern-day technological utopia is best described in Simple Net Art Diagram, authored by MTAA, which highlights the fact that we should not say the internet “is”, but rather that it constantly “happens” through its users. [5] The internet also bears many of the characteristics of conceptual “impossible art”, described in the 1970s by art historian Jerzy Ludwiński, who proposed the idea of the “zero phase” as both the last stage of art’s dematerialisation and potentially the first phase of a new, hypothetical process, directed not so much “outside”, as “inside” this new structure. According to Ludwiński, after the “object”, “space”, “time” and “imagination” phases, there would be a “total” phase, and then a “zero” phase, revealing, via new communicative means,

[05] See also: J. Woynarowski, *Outopos*, <http://bunkier.art.pl/outopos/> (accessed 01.11.2016).



- ▲ Jakub Woynarowski, *Labirynt (Kazimierz Malewicz)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty
- Jakub Woynarowski, *Labirynt (Kazimierz Malewicz)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist
- ▼ Jakub Woynarowski, *Labirynt (Marcel Duchamp)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty
- Jakub Woynarowski, *Labirynt (Marcel Duchamp)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist

processes within human consciousness. As he claimed in his essay “Breton’s Staff and the Third Art”: “We should not begin with a zero but with what is in reach. However, it would be good to head towards a zero point and never to reach it, which means aiming at a gradual immersion into non-art, i.e., into reality (...) And so, gradually non-art ceases to exist.” [6]

It is significant that in analysing this utopian process of dematerialisation, Ludwiński did not write about the “end” of art itself, but only of one of its models and the boundaries it imposed. The utopia of the internet is spreading in a similar manner, devouring further areas of reality, and thereby eliminating the traditional “real-virtual” opposition. It is worth mentioning that in medieval theological language the term virtualis was used in the context of the notion of vis (strength, power): “virtual” meant a certain whole, consisting of several active forces, or a certain potentiality whose existence could not be perceived by everyone. At present, technological “virtuality” is in a close relationship with the reality accessible to the senses, while the internet’s “non-place” is beginning to shape the very “place” of which it itself is a model.

The void being produced in this utopian “non-place” demands to be filled, like Karel Čapek’s vision in “Factory for the Absolute”, where he describes the “precipitation” of a mystical energy as a product of the complete burning of matter.

Such a metaphor brings to mind Karl Popper’s thinking in *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*: “The conspiracy theory of society [...] comes from abandoning God and then asking: ‘Who is in his place?’” [7] These words not coincidentally became the motto for one of the chapters of Umberto Eco’s *Foucault’s Pendulum* about the demiurgic power of conspiracy theories. This paranoid structure is compared to a work of poetry; the Plan created by the characters, “is full of mysteries, for it is so self-contradictory”, while for most people, “incoherence is the closest thing to God. The farfetched is the closest thing to a miracle.” [8]

Although attempts to deal with the mystery of the “global system” can bring us a certain satisfaction, in the long run, a conspiracy interpretation of reality places us in

[06] J. Ludwiński, *Breton’s Staff and the Third Art*, in *Notes from the Future of Art: Selected Writings of Jerzy Ludwiński*, Veenam, Rotterdam, 2007, p. 63.

[07] K. Popper, *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*, Routledge, London, 1963, p. 165-166.

[08] U. Eco, *Foucault’s Pendulum*, Vintage, London, 2001, p. 541.



the grips of both a destructive chaos and an imagined oppressive order. In my work, I try to make use of the positive aspect of these kinds of practices, treating “conspiracy theory” as an artistic medium. Firstly, hunting conspiracies in the archives of visual culture releases the creative potential of those involved; linking together seemingly disparate elements provides them with a certain pleasure. Secondly, conspiracy theories can be constructed in such a way that they become a kind of a “mirror”, tools serving to demystify various phantasms. Created in such a way, a “conspiracy theory of art” could be located somewhere between a guilty pleasure and a coolly executed critical project about the contemporary artworld.

Hermetic modernism

The position of an artist or curator working in the universe of “ready objects” is quite similar to that of a modern-day photographer. André Rouillé even suggests that there is a direct parallel between the “chemistry” of photography and the symbolic “alchemy” of the readymade. “Chemical formulae are just as indispensable to photography as being institutionally registered is to the readymade. And just as photography introduces the paradigm of recording to the realm of images, the readymade in the same way opens up this paradigm to contemporary art. Once the object has been selected and registered, in photography it translates into an image, while in the case of the readymade it translates into a work of art”, observes the French scholar. [9] The paradigm of the record is connected to the paradigm of choice; an artist’s work “is not based on creating something, but on an encounter with an object, in making a selection, and in leading it to being registered by an institution (a museum), and also on focusing onto this object the attention of numerous subjects: authors, critics, publishers, vendors, clients.” [10]

The idea of a “camera” as an optical apparatus, but also as a room or a “box”, is strictly connected with the notion of the frame or a spatially restricted territory. Not accidentally, the Mediterranean word “camera” can also be heard in such northern expressions as “Kunstkammer” and “Wunderkammer” (German for “a cabinet of wonders”). In the modern era, the camera obscura became a metaphor of the eye and the mind, as a place to which sensual impressions are transmitted in the form of images, and then formed into a new whole; the Kunstkammer evokes experience in the physical sphere.

[09] A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Kraków 2007, p. 342.

[10] Ibid.

From modern-era cabinets of wonders, to a modernist white cube, the symbolic “chamber” is the elementary module, organising the field of art as simultaneously an alternative “space of knowledge” and a “space of power”. A modernist “white cube” can be seen in this context as an almost alchemic retort, making the distillation of newly emerging meanings possible. An object taken out of its ordinary context and placed in the *passe-partout* of a sterile space, suddenly, by force of the “UFO effect”, displays its uncanniness. The figure of a white cube resembles albedo (whitening), an intermediate phase in alchemy allowing a transition from chaos (*nigredo* – blackening) towards a new order (*rubedo* – redding). The described process of artistic sublimation corresponds with the psychoanalysis of Carl Gustav Jung, who interpreted the three-stage model of the alchemic *Opus Magnum* (aimed at creating the philosopher’s stone) as a symbolic description of a process of psychological change.

Using such esoteric metaphors, we can also assume that the white cube is at the same time the “black box”, hiding the meandering, imperceptible mechanisms that produce new meanings and institutional prestige. This vision of a white cube accumulating the *nigredo* element, corresponds, surprisingly, with the thought of Girolamo Cardano, one of the leading aestheticians of the sixteenth century. He drew attention to the fact that the “subtle” mannerists distinguished themselves by a programmatic affinity for phenomena that were extraordinary, monstrous, often disturbing and causing dismay, and to those areas of reality that were inaccessible, undefined, and approachable only through art. Cardano observes that people like what they already know, what they have already mastered sensually. “Control” is a political word; “subtlety” assumes the exploration of the Unknown. “[...] rare things are all the more pleasing to us,” writes Cardano, “because we strive for what is forbidden and desire what is not given to us: diversity, change, and untouched things are rarities of the same kind. And we care more for forbidden things because they are more difficult to obtain.” [11] Mannerist *Kunstkameras* were actually the fullest historical fulfilment of the materialisation of this idea of “subtlety”, while the observable accumulation of “nontransparency” in museums today seems to reveal a visible return in curatorial practices of the idea of cabinets of art arranged according to individual preferences. This turn can be seen as a consequence of a “modern” rebellion against the institutionalisation of the art circuit.

Traditional *Wunderkameras* were built with the intention of creating a perfect metaphor of the “world in miniature”. But despite this “totalist” assumption, the cabinet’s structure – as a collection of exceptions proving the rule – had to remain open.

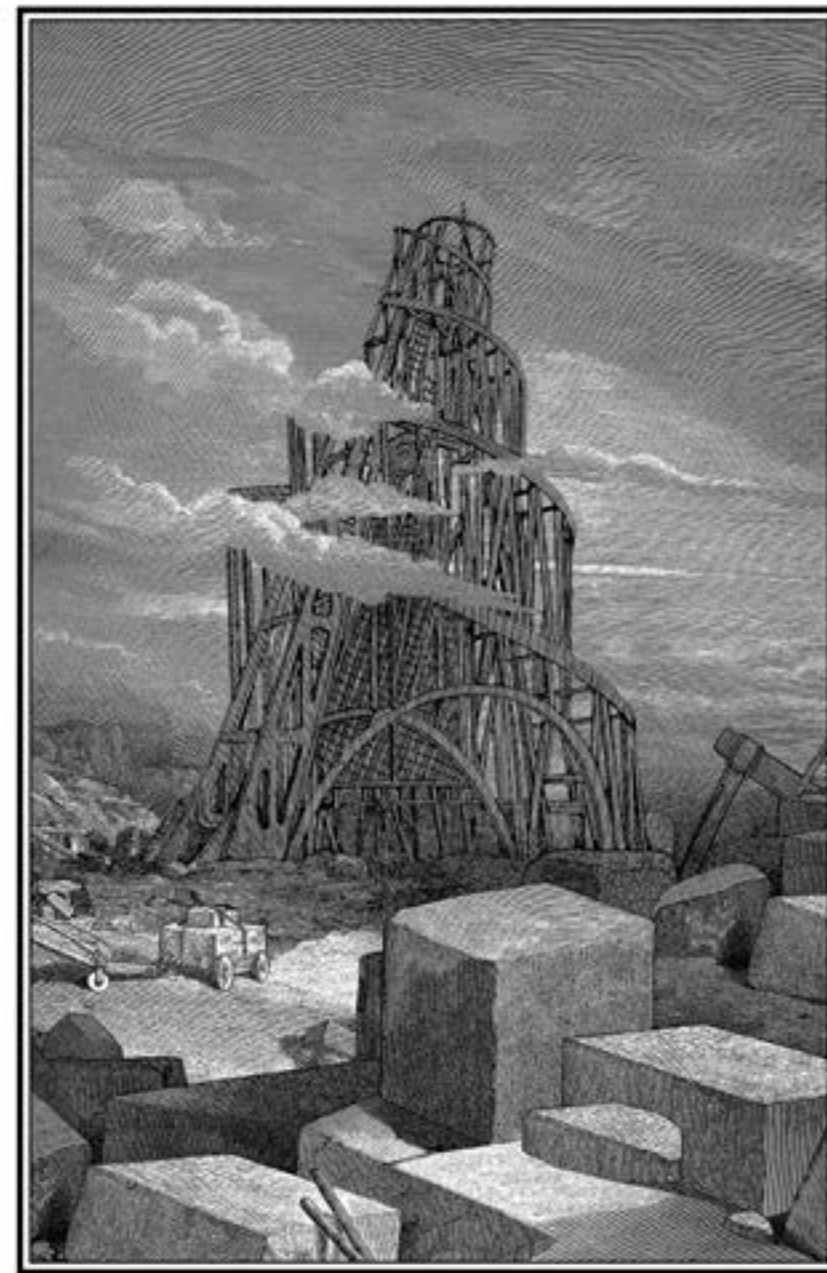
[11] W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics, vol. 3, Modern Aesthetics*, Mouton & PWN, Hague-Warszawa, 1967, p. 161.

Continuing this metaphor, we should notice how other “pre-exhibition” display formats reveal similar tensions, resulting from the existence of a permanently ingrained “empty space” which gives meaning to the whole structure. This ideal has long been realised on another level by churches and temples which set aside a space for the appearance of a divine emanation, and whose interior arrangement (along with the performative sphere) can be treated as a prototypical intermedial art exposition (Hans Belting has made a direct comparison between Baroque altar scenes and art installations). We can find another forerunner of a contemporary art strategy in old garden architecture, and most of all, in the concept of “ha-ha” found in the eighteenth-century English garden. Ha-ha! (or haha) is a “negative” of fencing in the form of a ditch dug in the ground that is invisible up until the moment the observer is standing at its edge. By means of haha, a simulation of nature is paradoxically separated from the original form. In a more universal context, haha stands for the visualisation of the divide between nature and culture, and as a result, between the artistic and non-artistic spheres. A similar paradox can be observed in relation to “alchemic” contemporary art processes (such as readymades), which, despite seeming to constantly annex reality, cannot exist without a certain boundary sanctioning the creators’ “immunity” (this is no doubt the limit of the symbolic model of art defined by Jerzy Ludwiński).

Institutional celebration of this invisible barrier at times resembles an esoteric ritual. While a traditional religious system has the “tissue of translation” wrapped around it, stressing its transparency and the openness of the entire structure, secret knowledge owes its effective power to a variety of understatements and to its elite and hermetic nature. These features suggest an art system which largely remains a closed structure, and which we can enter only by completing subsequent levels of initiation. The artworld also operates according to its own symbols, language and tradition. André Rouillé makes a direct comparison between the actions of those in the artworld and of a magical group upon which the success of the artist-magician depends.

The idea of an “artistic sect” and of the gallery as both a Wunderkammer and a “temple” in which a congregation of the faithful meet, was the foundation of *Quadratum Nigrum* project, which I have carried on with Mateusz Okoński and Jakub Skoczek since 2010. [12] Looking for cracks and ruptures within history, we turned to classic works of the avant-garde and other inspirations from the distant past, weaving

[12] See also: *Quadratum Nigrum – A Suprematist Mass*, Contemporary Lynx, 18.09.2015, <http://contemporarylynx.co.uk/quadratum-nigrum-a-suprematist-mass> (accessed 01.11.2016).



Jakub Woynarowski, *Turris Babel (Vladimir Tatlin)*, grafika cyfrowa z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Turris Babel (Vladimir Tatlin)*, digital graphic from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist



them into new, often surprising configurations. Building on the myth of a “hermetic modernism”, we indicated an alternative genealogy for modern art and especially its non-objective threads. In these collective actions, the sublime combines with curiosity, and a programmatic seriousness is balanced with local folklore related to the hermetic activities of monastic orders, secret brotherhoods and coteries.

Its hermeticism and the opacity of many processes taking place in the artworld certainly contribute to the aura of mystery surrounding it, which breeds conspiracy theories. I once provocatively described art history as “controlled paranoia”. In a similar fashion, a curatorial project can also be “paranoic”, such as an exposition of arbitrarily chosen objects united solely through the narrative imposed by the curator. In this context, the curator is acting both as a scientist-researcher and as a ready-made artist. I think that art history as a narrative ordering such “archaeological” findings can also be seen as a “readymade project”.

Art history’s narrative seems as arbitrary as it is capriciously changeable; we therefore can get the impression that it tends to mirror the era in which it was formulated rather than reveal an objective truth about the past. The scientific process of categorisation, at its core, has always been an act of control, rooted in the reigning ideology of the day. The image of art constructed by historians is frequently incomplete and resembles the mapping out of an investigation or an equation with multiple unknowns. The art historian is also an “artist of history” who makes use of the creative potential of science. Striving to construct a coherent narrative about art requires storytellers to highlight or marginalise certain phenomena, and whether or not a theory becomes influential is largely determined by the principles of “narrative marketing”.

The idea of a rational, taxonomic exposition model brings to mind eighteenth-century nature museums and the methods of systemisation used in them. In Linnaeus’ “ladder of beings”, man was placed at the top; within the developmental narrative of art history (written by the winners) in the first half of the twentieth century, a prominent place was occupied by the avant-garde. Just as Linnaeus’ system remains important for naturalists, for artists (as those dabbling in “artificiality”) what is important is a developmental narrative of art, a great deal of which has been founded on the opposition between the cyclical concept of “the wheel of time” and the linear vector of “the arrow of time”.

A New Order of the Ages

The desire to question this entrenched network of ideas, concepts and phenomena

allows us to symbolically construct a “new order of the ages”. This phrase – because of the rich associations it entails – has served as the title for a multi-faceted artistic and research project I have been carrying out for more than a decade; the conspiracy theory of art constructed as part of it provided the impulse to set up another, alternative canon of art works treated as “found objects”. The term “new order of ages” has an ancient genealogy and comes from the Fourth Eclogue of Virgil. Since the eighteenth century, the Latin phrase *Novus Ordo Seclorum* has been engraved on the reverse of the Great Seal of the United States, and since the 1930s also on the one-dollar bill, which, by the way, also sparked the beginning of countless conspiracy theories about the New World Order. The American Revolution, similarly to the French Revolution, was spurred by dreams of beginning a “new era”, and, at the same time, legitimised itself through numerous references to ancient Roman and Greek culture.

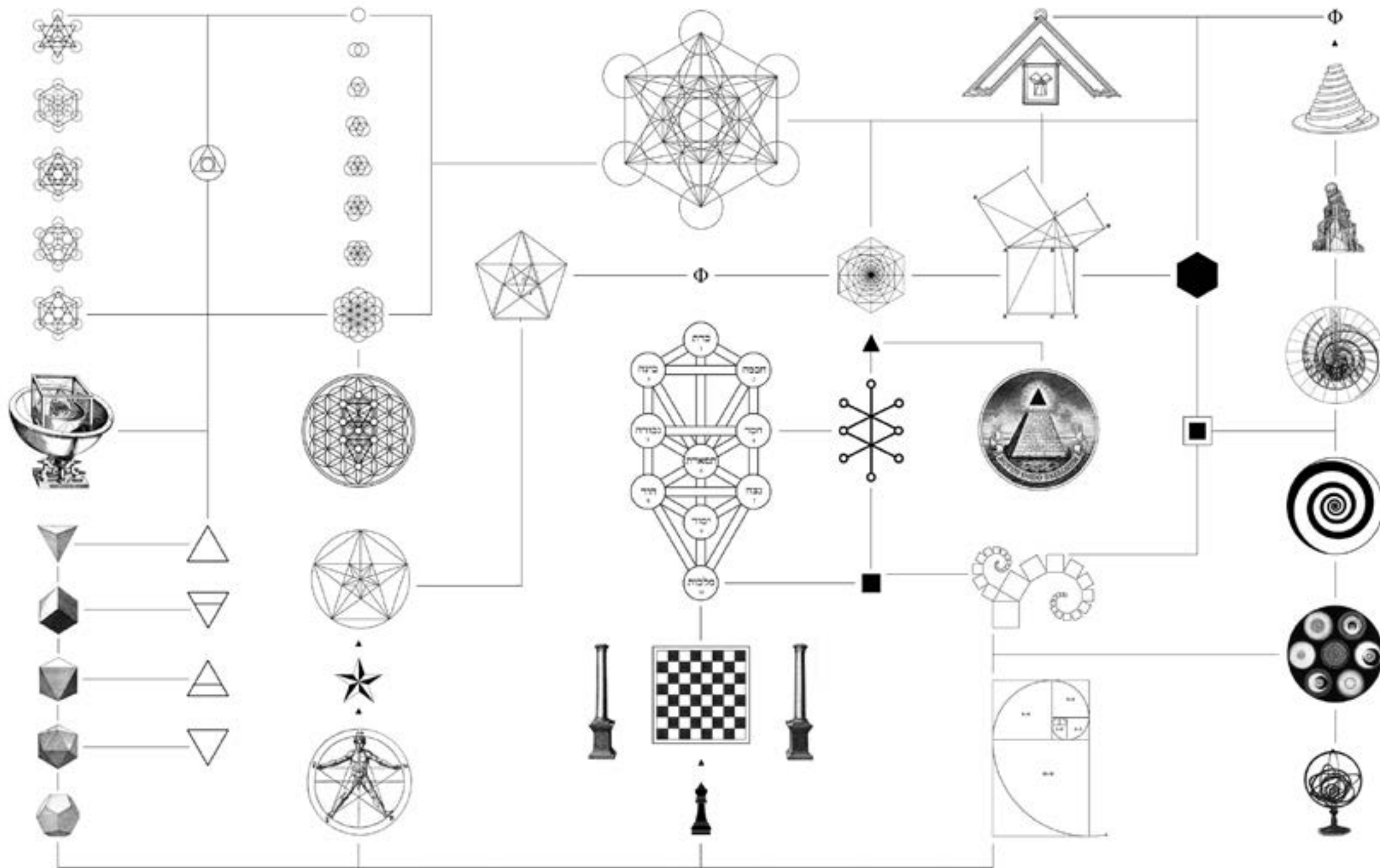
It is worth noting here the original quote by Virgil: “Born is the mighty cycle of the centuries once more [...] the Saturnian reign returns” [13]. Here the cycle’s being born “once more” also signals a “return”. This paradoxical notion is mirrored by the symbolism of Saturn himself, who is, among other things, the god of time (like the Greek Kronos), of creative and dissolution processes, and of eternal renewal and liberation. Not surprisingly, Saturn is often referred to in connection with Uroboros, the snake eating its own tail. This image can be also treated as an allegory of subsequent generations.

If we consider Saturn as the patron of revolution, we cannot forget the famous sentence by Danton, who claimed revolution, like Saturn, devours its own children. Ultimately, revolution resembles the Roman feast of Saturnalia, based the “ritual killing of the king”. Given its iconoclastic potential, we can consider Saturnalia as an forerunner of the later carnival. The scholar of symbols Eduardo Cirlot points out that the orgiastic carnival is “an invocation of a primordial chaos and a desperate quest for the ‘way out of time.’” [14]

Dreaming about the “end of history” as a positive outcome of revolution is thus a manifestation of the desire to find a “way out of time”. A similar intuition is expressed by Boris Groys in his *The Total Art of Stalinism*, where he interprets the transition of the Soviet avant-garde to socialist realism as an attempt to “leap over progress”. To use Groys’ words, in “Stalinist times culture didn’t think of itself as

[13] Virgil, *Eclogue IV*, in: *The Eclogues and the Georgics*, trans. R.C. Trevelyan, Cambridge University Press, Cambridge, 2014, p. 14.

[14] J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Welcome Rain Publishers; 2nd ed. Edition, 2014.



Jakub Woynarowski, *Genesis*, diagram z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty
 Jakub Woynarowski, *Genesis*, diagram from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist

utopian, but as the real culture after the end of history” [15]. Therefore, if history has definitely ended, we can treat it arbitrarily, any way we like. This in turn opens us up to thinking in anachronistic categories, that is, according to the etymology of the word – “disordered in time”.

Those who do not go “with the flow” of their age become anachronistic – anachronism allows one to distance oneself from the present day. Hence, my concept for an alternative history of art, based on a certain “anachronistic comparativism”, i.e., an attempt to create a collection of artistic phenomena that successfully avoids “historical” stereotypes. This idea accentuates cultural continuity and openly questions the interpretation of the twentieth-century avant-garde as a “new ancient” era, radically changing the course of history. It is an effort to break from the vicious circle marked out by two opposing, but counterbalancing worldviews: conservative and progressive. The third way here would be anachronistic: “avant-garde conservatism”.

This term, suggested in a Polish context by artist Zbigniew Warpechowski, was creatively interpreted by the philosopher Paweł Rojek, who in his book *Avant-garde Conservatism* turns his attention to an interesting paradox in the conservative, who recreates “what has been lost”: “If conservatism is based on an attempt to preserve what is, then the avant-garde results from a desire to create what isn’t there; today’s conservatism must then be avant-garde, which means it first needs to create what it will then seek to preserve.” [16]

In this context it is worth considering not only the “avant-garde” aspect of conservatism, but also of the “conservatism” of the avant-garde, born out of the creative adaptation of patterns from an often distant past. The interconnections between old and new art show themselves not only in parallel motives or creative approaches, but also – in entire artistic movements.

The conservatism of the avant-garde

A emblematic example here is Kazimir Malevich’s “Black Square”, which interests me here as a work that is foundational but at the same time undermines the idea of artistic “modernity”. I also read “Black Square” as being to some measure a sacred image, a kind of non-figurative veraicon. An icona vera – according to the Latin etymology, literally “an image of truth” – is an example of acheiropoieton,

[15] B. Groys, *The Total Art of Stalinism*, Verso, London, 2011.

[16] P. Rojek, *Awangardowy konserwatyzm. Idea polska w późnej nowoczesności*, Kraków 2016, p. 9.

a representation which came into existence by supernatural means, and thus it’s not “the work of human hands”.

Malevich did not sign his most famous work, stressing that it was not his “invention”, but a natural phenomenon, which came into being almost by itself. This interpretation inscribes “Black Square” into theological discourse on the status of the icon, which was a point of reference for the artist, who placed his painting in a “beautiful corner”, similar to the way sacred images are displayed in the Orthodox tradition. In terms of archetypes, Malevich seems to question stereotypical beliefs about artistic individualism, and, following from this, affirms an ahistorical and impersonal “cosmos” rather than the “modernity” heralded by some genius minds, and thus, very much “the work of human hands”.

Questioning the idea of “modernity” is to some measure a liberating activity that opens up before us the perspective of infinity. Here it is worth recalling that the Latin phrase *Et sic in infinitum* – in loose translation, “and so on until eternity”, is a quotation from Robert Fludd’s *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (1617). In this book, there is an illustration depicting a black square, which has the aforementioned phrase printed along the edge of each side. It is a surprising image, anticipating Malevich’s “Black Square”, a means of visualising primordial chaos, and anticipating the process of Genesis. Restricting infinite matter to the form of a square is a symbolic action, which is underscored by repeating the Latin quotation several times. It is however indispensable to the idea of “infinity” becoming accessible to our imagination.

The case of “Black Square” is not an isolated phenomenon, but rather an expression of a wider trend. It is impossible to underestimate the powerful influence of icon painting (rediscovered in the early twentieth century) on the Russian avant-garde, which manifestly placed a return to medieval models above the then “modern” aesthetics of the Petersburg school, imported from the West. This archaic thread is visible in the vision of Walter Gropius, the spiritual father of Bauhaus. It is worth noting that, alongside avant-garde features, one can perceive a “conservative moment” in his rhetoric. Gropius was opposed to the idea of “progress at any cost”: “Ideas of cultural import cannot spread and develop faster than the new society itself which they seek to serve”. [17] Moreover, he openly called for the revival of medieval institutions in his manifesto, decorated with a woodcut image of a Gothic cathedral by Lyonel Feininger: “Let us then create a new guild of craftsmen without

[17] W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, Collier Books, New York, 1962, p. 29.



the class divisions that raise an arrogant barrier between craftsman and artist.” In adherence to this principle, Bauhaus rejected academic titles and reinstated terms used in Medieval guilds. The perfection of one’s artisanal skills was the aim of an introductory course conducted by Johannes Itten. The teaching methods applied by Itten, such as meditation, diet and breathing techniques, quickly became a kind of “monastic discipline” that openly incorporated medieval forms.

If we look at the sources of inspiration for the practices of many “canonical” avant-garde artists, we encounter many similar examples of transhistorical correspondences. Just before his cubist breakthrough, Pablo Picasso studied Albrecht Dürer’s proto-cubist Dresden Sketchbook. Salvador Dalí borrowed specific formal solutions (such as anthropomorphic landscapes, anamorphic images, grotesque capriccios and arcimboldeques) from mannerist artists, such as Giovanni Battista Bracelli, and also drew inspiration from the Christian mysticism of St John of the Cross. Marcel Duchamp admitted his fascination with the work of Alphonse Allais, one of the founders of the nineteenth-century proto-dadaist movement of the Incoherent Arts. Robert Smithson, in turn, closely analysed the works of the sixteenth-century “Nuremberg Constructivists” (Wenzel Jamnitzer, Hans Lencker, Lorenz Stöer), who created futurist-abstract landscapes based on elementary geometric structures. Also worthy of attention is the multi-layered paradox of the “revolutionary architects” (Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux, Jean-Jacques Lequeu), who drew inspiration for their neoclassical art directly from antiquity, and whose work, as demonstrated by the Austrian theoretician Emil Kaufmann in his book *From Ledoux to Le Corbusier* (1933), directly anticipated twentieth-century architecture, both modern and post-modern.

Moreover, if we look carefully into the past, we will see not only particular artists or works that go beyond our notions about “historical” art. We will also discover whole movements and directions in art which in their time were extremely influential but are now completely forgotten. We could thus pose the question: what would art history look like if its symbolic caesuras were associated with completely different concepts than that are today “canonical”? If the most important art movement was considered conceptism, and the heart of nineteenth-century art – fumism?

◀ Jakub Woynarowski, *Polonia*, fotomontaż na podstawie zdjęcia Ilyi Rabinovicha (CC BY-SA) oraz winiety pisma *Lech*, proj. Waclaw Lipiński (1939), fragment projektu *Figury niemożliwe*, 2014, dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Polonia*, photomontage based on a photo by Ilya Rabinovich (CC BY-SA) and the masthead of the magazine *Lech*, proj. Waclaw Lipiński (1939), part of the project *Impossible figures*, 2014, courtesy of the artist



The paradoxical archaeology of modernity

Sources for my research into an alternative art history can be found not only within a global narrative about the artworld's genesis, but also within local conditions related to Kraków – the site of my home and my artistic activities. It is worth noting that the word “Cracovian” functions in Poland's artworld as an epithet, embodying all that is denied in the dominant narrative of contemporary Polish art. On the other hand, what is stereotypically “Cracovian” expresses the unconscious of Polish society, aspiring to modernity – an ideal which in this case is usually defined by negation. The unwanted stone, a shameful foundation, here becomes the cornerstone. For these very same reasons, Kraków provides excellent soil for the development of projects that I describe as the “paradoxical archaeology of modernity”. I am constantly reminded that the city I live in was founded on contradictions that are expressed in its hidden dynamics.

A great example of this is the Royal Castle of Wawel, a “Mecca” for conservatives, who see it as an anchor for tradition: its rooms, which seemingly emanate an “aura of tradition”, are in fact a modern hybrid, created by the interwar architect Adolf Szyszko-Bohusz, who while renovating the Castle after World War One, combined the functions of a conservator with the ambitions of a “rampant modernist”. Szyszko-Bohusz treated Wawel Hill in a way similar to how a curator treats the works in a gallery collection – that is, as readymades – arranged freely and placed within one's own, subjective narrative. The Polish architect-conservator decided to express his own vision of history, arbitrarily using remnants of the castle, devastated in the past by the partitioning powers. Wawel, treated by Szyszko-Bohusz more as a monument and a tomb than a dwelling (which it originally was), was for him a collection of “spolia” that now needed to be formed into a new message, one that would be legible in the context of the country's current political situation.

If we sought to find within the Wawel's architecture an object that could act as a form of “curatorial text” within this enormous exhibition, it would almost certainly be the canopy over Marshal Piłsudski's crypt (located just next to the Cathedral), whose monumental design was in part the work of Adolf Szyszko-Bohusz. In the building's construction we see an architectonic “crack”, constituting the boundary between two orders: historical and modern. This concept can be seen as an evocative metaphor for Polish society's state of consciousness. Szyszko-Bohusz's canopy is a “diagramme of power”, visualising the erstwhile political establishment's ambitions. The lower, historicising part of the structure is a “spolia” collage – remnants after the former occupiers: the plinth for a statue of Bismarck from Poznań, melted Austrian

cannons, and columns from the Orthodox Alexander Nevsky Cathedral in Warsaw. The upper part, a perpendicular section without any historical references, refers in form to the language of modernism.

Its minimalism is disturbed only by a Latin phrase, the same one that appears on the Wawel memorial to the victims of the Smolensk catastrophe, which, by the way, reveals the extent to which Romantic discourse continues to influence Polish public life. Its text reads as follows: *Corpora dormiunt, vigilant animae* (Bodies asleep, souls vigilant); it can be seen metaphorically as a description of a relationship between two virtual beings: the past which is gone and the planned future. “Bodies asleep” is the baggage of the past, the “vigilant souls” are the as-yet unrealised potential of the future. There is also another interpretative level, related to the “postcolonial” identity of the Second Polish Republic, officially a national monolith, but in reality a hybrid construct, constituted out of political spolia. The idea of unification is expressed here in the figure of Piłsudski, to whom the Wawel canopy is dedicated – modest in form but monumental in content. On the level of architecture, its stylistic incoherence is additionally underscored by means of the specific solutions used in its construction. The modernist cuboid is not simply based on historical columns – due to the presence of an additional supporting element, the upper part appears to be levitating, and the resulting “fissure” takes on a symbolic meaning. This mannerist building is thus an example of “discordant concordance”, an impossible object, absurd because it lacks “glue”, a real bond, in the most crucial point in its structure.

A multidimensional analysis of Szyszko-Bohusz's project has been provided in the “Impossible Objects” exhibition, which I put together along with the Institute of Architecture in the Polish Pavilion at the 14th International Architecture Biennale in Venice. [18]. In a specially prepared reconstruction of the canopy, the fore-mentioned “empty” space becomes the centre of the narrative we sought to construct. The suggestion that the one of architectonic elements was levitating combined with a reduction in colour throughout the exposition to greyscale, was provoking an effect of unreality and of being “frozen” in time at the moment of the historical incident we had preserved. The dominant impression was a tension between two, seemingly impossible to combine aesthetic vectors: avant-garde and rearguard, an “energetic” vision of progress and a romantic melancholy of death. Up to a point, it is a site-specific project. The Polonia Pavilion itself, with its monumental coolness, resembles a tomb, and the architectural structures of the Giardini della Biennale, especially during the off season, looks like a gigantic necropolis, almost entirely in keeping with the nearby San Michele cemetery.

[18] See also: *Impossible Objects*, ed. D. Leśniak-Rychlak, Warszawa 2014.

Yet, from its other side, the building is nevertheless an example of modernising tendencies in architecture during the 1930s. It is worth recalling that this is the work of Brenno Del Giudice – a reactionary modernist from the Mussolini era. This is why the exposition space in this case can also be considered one of its exhibits, and why the Pavilion itself was included in the official description of the works featured at the exhibition.

The exhibition's narrative has thus been split between two symbolic architectural constructions, each created in the spirit of "reactionary" modernism: the Wawel's canopy by Adolf Szyszko-Bohusz and the Polonia Pavilion by Brenno del Giudice. Both buildings' concepts make reference to the idea of the "nation", that is, a concept that is, on one side, a relatively "new" construct, and, on the other, is often considered anachronistic in the era of globalisation. In reference to what I said earlier, we could say that our exhibition is de facto an attempt to present a "tomb" within a "tomb", and indicate the not obvious relationship between these architectural realisations.

In his statements on the fourteenth edition of the biennial, curator Rem Koolhaas proposed a return to the archives and referred to specific historical realisations in the concepts he formulated. An "archeological" motive was clearly visible in the 2014 Biennial edition's title: "Fundamentals. Absorbing Modernity: 1914–2014". The title directs our attention towards the foundations of a certain vision of "modernity", which can now be seen as a historical event, though it remains vivid in people's imagination. The avant-garde of a century ago is now becoming part of a centuries-long tradition. From the perspective of time, we can also more easily notice phenomena which since the moment of modernism's symbolic birth have been exploding it from within, revealing its darker, reactionary side. Every revolution inevitably leads to the sacralisation of new idols and establishment of "old-new" mechanisms of oppressive control. A new modernist aesthetics was borne in the shadow of the Great War, only to subsequently, while becoming a political tool in the hands of authoritarian rulers, stimulate the eruption of another dramatic conflict.

The "reactionary modernism" of the authoritarian regimes of the interwar period was marked by an internal "rupture" between conservative fantasies about the past and the trappings of modernity in which it was dressed. We can see here a discrepancy between modernism as a vehicle for ideas related to social change and modernisation, and thus as technological progress which lacks a foundation in the mass consciousness. The means by which this militarised society was modernised can be described in terms of categories of "speed", as discussed by Paul Virilio. Seen from this perspective, a civilisational jump inevitably gravitates towards its own destruction.

"Modernity", understood here as concrete legitimising political strategies, is marked by a strong, paradoxical death drive. The hallmark of reactionary modernism is the concept of the "modern monument", a tomb or memorial that pays homage to and idealises the past by means of seemingly progressive formal solutions. Adolf Loos, one of the "fathers" of modernity, claimed that the tomb and the memorial were the only examples of architecture that can be viewed in the categories of an "artwork" due to their symbolic dimension, which exceeds their functional requirements. This thought became the motto of the project we carried out in the Polish Pavilion.

Gonzo curating

As a place-symbol and a source of political and religious narratives, the Wawel became the inspiration for the creation of the Centre for Contemporary Art Wawel Castle – a conceptual, Duchampian project which I have been involved with for the last few years in collaboration with Aneta Rostkowska. Our goals and those of our invited artists' actions is to attempt to mentally annex this space, which as a rule, remains unavailable for artistic experiments.

As artists-curators of the CCA Wawel Castle project, we offered visitors an unconventional guided tours of Wawel Hill and its environs. Our trip-performance was an attempt to break the barrier between the physical and symbolic unavailability of the space of the Castle, seen as a kind of fortress. We also strove to rediscover the potential of this most representative part of Kraków. The structures clustered within the castle's walls and the extraordinary events associated with them became the starting point for a critical reinterpretation of the region's history and traditions. Our plan was to liberate narratives "closed up" inside Wawel Hill and to construct on their basis, a living, growing hypertext, integrating the works of several contemporary artist hidden within the space of the Hill.

In the case of CCA Wawel Castle, we could say that the space we encountered not only influenced the exhibition's shape, but it actually become the exhibition itself. Wawel Hill, which had up until now had remained resistant to contemporary art, now became the site of a meta-exhibition in which invited artists appropriated objects inside the castle, attaching to each of these readymades a colourful artistic genealogy. A curatorial guided tour became a kind of performance with the qualities of a quasi-magical ritual, in which critical and curatorial practices resembled improvisations performed on the basis of an aleatoric score. The score was the space itself, which under the influence of ritualistic actions became symbolically appropriated.

The opening performance in 2012, inaugurating the activity of this unconventional CCA, was the starting point for further para-institutional practices, encompassing, among others things, collaboration between other quasi-institutions of a similar character (such as the lending of one object to the Yoav Tal Art Collection in Tel Aviv, 2015), “lectures-as-exhibitions” presenting the CCA’s collection (e.g., during the Downtown Contemporary Arts Festival in Cairo, 2016), and “lecture performances”, comprising an integral part of the Wawel collection (“Is it too late now?” by Olof Olsson, 2014). The “constrained curating” workshops (addressed to both practitioners and theoreticians of art alike) could also be considered part of the CCA Wawel Castle’s “educational programme”. It was aimed at creating – as a form of mutual improvisation – a hypothetical exhibition project, encompassing the space where the workshop activities were carried out, as well as the objects and people who at that moment were present there.

The actions of the artists helping to create the CCA’s collection of immaterial artworks were constantly being recorded in the spirit of “anti-documentation”. This idea was developed by curator Aneta Rostkowska in her essay “This is Not Documentation!” in the anthology *Father Can’t You See I’m Burning* (2014), [19] describing anti-documentation as documentation with a visibly constructive, creative character, sometimes becoming an autonomous work of art and breaking from the monotony of the classic reconstructive record (often consisting of “neutral” photos and a text). Anti-documentation has an openly performative character, initiating an intellectual game between artists, curators and the public.

A frame for the (anti)procedures described here is the concept of gonzo curating, formulated by myself and Aneta Rostkowska in our manifesto “Applied Arts of Gonzo” from 2012. Combing the tradition of gonzo journalism with the realities of the recent economic crisis, gonzo curating was a way to challenge the conditions of contemporary art-making, in particular, what we see as the petrification of the artworld in its current theoretical, institutional and commercial forms. From this perspective, our gonzo project can be seen as a way of finding a way out of the crisis of the imagination in late capitalism, discussed by Max Haiven in his book *Crises of Imagination. Crises of Power: Capitalism, Creativity and the Commons* (2014) [20]. An important aspect of gonzo curating is the general concept of narrativity, which can easily be seen in the recent Renaissance in storytelling, which itself may be a reaction to earlier postmodern practices aimed at deconstructing language. This broad

[19] *Father Can’t You See I’m Burning*, ed. C. P. Bound, Amsterdam 2014.

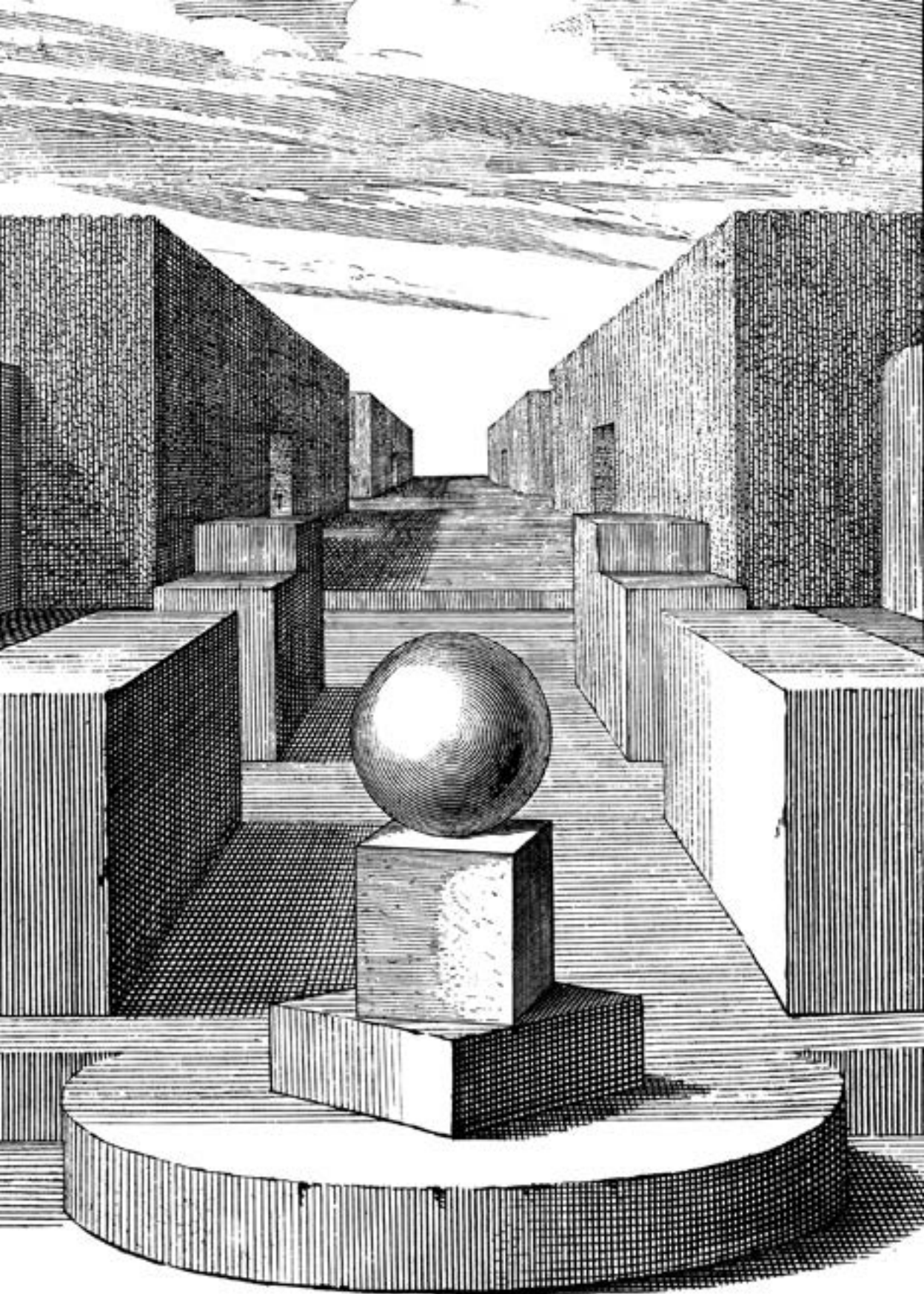
[20] M. Haiven, *Crises of Imagination. Crises of Power: Capitalism, Creativity and the Commons*, London & New York, 2014.

narrative turn is visible both in the realm of popular culture (the “new wave” of television series) and the neo-conceptual practices of artists and curators who treat language as a creative tool. The Gonzo project does not recognise a clear boundary between reality and fiction, and proposes instead looking at fiction as a source of “reality effects”, influencing reality in diverse ways. A classic example of such practices is Orson Welles’ masterpiece *War of the Worlds* (1938) – a radio play that provoked an authentic wave of hysteria among its US audience. Another type of reference is Stano Filko and Alex Mlynářčik’s “HAPPSOC I.” (1965) project, in which, for a few days, the city of Bratislava was considered a total art work. In trying to describe Stano Filko’s work, Jan Verwoert wrote about the idea of “the world as a medium” [21], which is definitely close to a gonzo rebellion rooted in the imagination.

We shouldn’t forget that alongside its critical and theoretical assumptions, the gist of gonzo curating is the purely sensual pleasure resulting from restoring to the creator/addressee lost feelings of empowerment, which can be a source of both quasi-religious rapture as well as paranoid expressions of “narrative forces” – the “fantastic universal sense that whatever we were doing was right, that we were winning”, as Hunter S. Thompson once said during his times in the counter-culture. A similar thought was expressed at roughly the same time by Tadeusz Kantor in his *Anti-Exhibit Manifesto*: “We should consider as creation / everything that as yet / has not become a so-called work of art / has not yet been immobilised / that still contains direct life impulses / that is not yet “ready” / not yet “organised” / not yet “realised” / jotting down burning questions / ideas / discoveries / plans / projects / concepts / scores / materials / side actions / everything mixed with the pulp of life...”. And further on: “THE EXHIBITION / loses its former indifferent function / of presenting and documenting, and becomes / an ACTIVE SETTING / engaging the viewer in adventures and traps / that deny and fail to satisfy / his being as the spectator / watching and exploring. THE EXHIBIT / consists of a “ready-made” reality / this is my own work and past / foreign and objectified / by mixing it with the subject / matter of life” [22].

[21] J. Verwoert, *World as Medium: On the Work of Stano Filko*, e-flux, Journal No. 28 – October 2011, <http://www.e-flux.com/journal/28/68020/world-as-medium-on-the-work-of-stano-filko/> (accessed 01.11.2016).

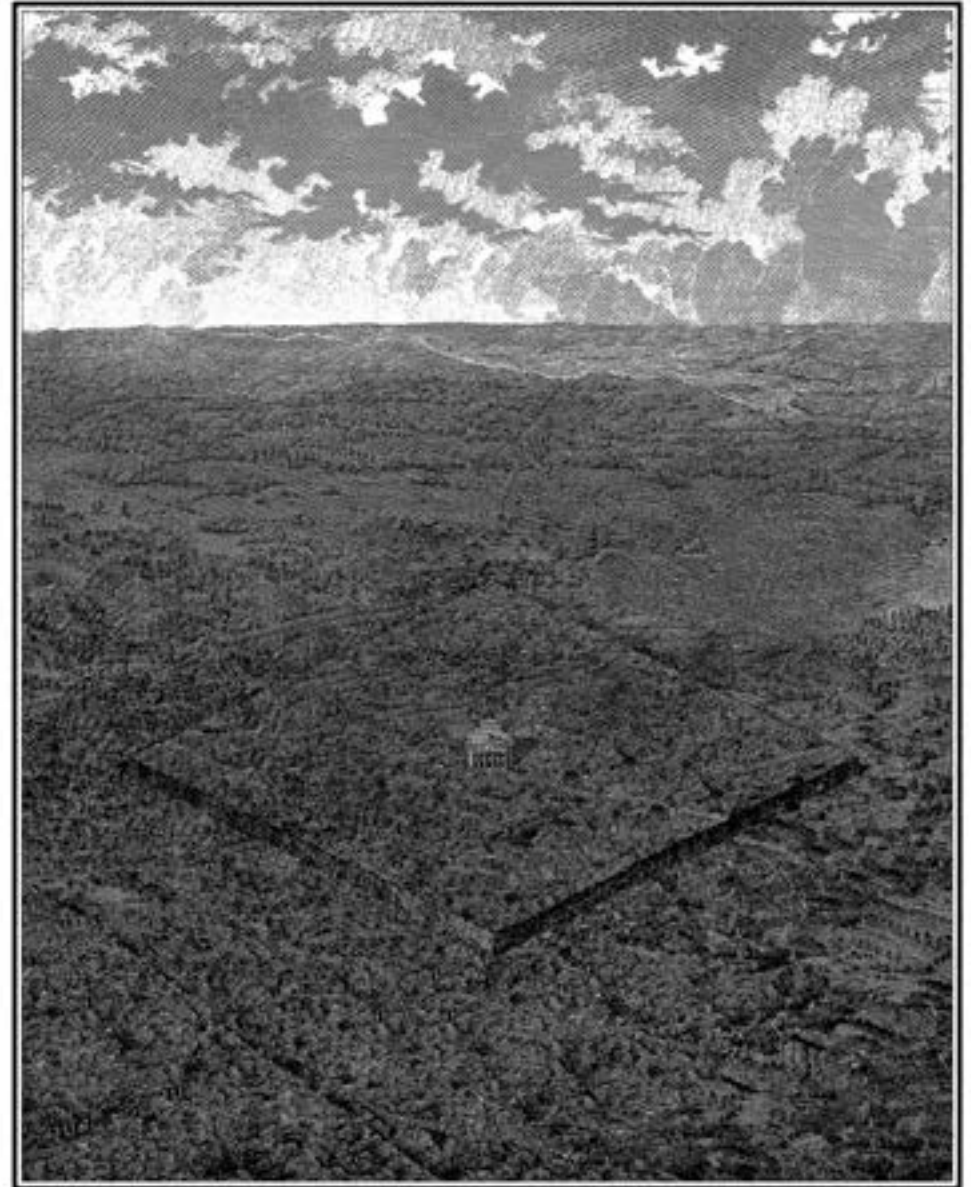
[22] T. Kantor, *Manifest Anty-wystawy*, in Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, ed. K. Pleśniarowicz, Kraków, Wrocław 2005, pp. 228–230.



- ◀ Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Johann Wolfgang Goethe)*, grafika cyfrowa z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2014, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Johann Wolfgang Goethe)*, digital graphic from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2014, courtesy of the artist
- ▲ Jakub Woynarowski, *Novus Ordo Seclorum*, grafika cyfrowa, 2014, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Novus Ordo Seclorum*, digital graphic, 2014, courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Étienne-Louis Boullée)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2012, dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Geometria Sacra (Étienne-Louis Boullée)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2012, courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Ha-ha*, grafika cyfrowa z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2015
dzięki uprzejmości artysty
Jakub Woynarowski, *Ha-ha*, digital graphic from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2015
courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Turris Babel (Lutetia)*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2016
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Turris Babel (Lutetia)*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2016
courtesy of the artist



Jakub Woynarowski, *Rubedo*, fotomontaż z cyklu *Novus Ordo Seclorum*, 2013
dzięki uprzejmości artysty

Jakub Woynarowski, *Rubedo*, photomontage from the series *Novus Ordo Seclorum*, 2013
courtesy of the artist

Caspar Stracke niemiecki artysta interdyscyplinarny, twórca filmów i kurator. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku i Helsinkach. W swej pracy zajmuje się architekturą, urbanistyką, archeologią mediów i społecznymi aspektami kina. Filmy, wideo oraz instalacje Stracke'go pokazywano na całym świecie na licznych wystawach, retrospektywach i festiwalach od Południowej i Północnej Ameryki, przez Europę po Azję. Były wystawiane w MoMA, Whitney Museum i New Museum w Nowym Jorku, w Yerba Buena Art Centre w San Francisco; Museum Filmu we Frankfurcie, Reina Sofia w Madrycie, Centrum Pompidou w Paryżu, ZKM w Karlsruhe i wielu innych. Otrzymał stypendium Rockefeller Media Art, jest członkiem nowojorskiej organizacji THE THING. Od 2012 Caspar Stracke jest profesorem na Wydziale Sztuki Współczesnej i Ruchomego Obrazu Fińskiej Akademii Sztuk Pięknych w Helsinkach.

Gabriela Monroy meksykańska artystka wizualna i kuratorka. Mieszka i pracuje w Nowym Jorku i Helsinkach. W 2001 roku otrzymała dyplom magisterski w dziedzinie filmu i wideo na Wydziale Sztuk Chicagowskiego Instytutu Sztuki. Przyznano jej stypendium Mexico's National Foundation for Culture and Arts Fellowship for Young Emerging Artists, NYFA/Deutsche Bank America's Foundation Fellowship w dziedzinie sztuki cyfrowej i elektronicznej i MacDowell Colony's National Endowment for the Arts. Jej wideo-instalacje wybrano jako część wystawy na X Narodowym Biennale Fotografii w Meksyku. Brała udział w wystawach w Meksyku, Europie, Korei i Stanach Zjednoczonych, a jej prace znajdują się w kolekcjach IBBA i Narodowym Meksykańskim Instytucie Sztuk Pięknych.

Od 2002 roku **Monroy i Stracke** pracują wspólnie pod nazwą MOSTRA. W 2004 zdobyli nagrodę NYSCA w zakresie Produkcji Filmowej i Medialnej, a w bieżącym roku otrzymali stypendium pobytowe EMARE w FACT w Liverpoolu. Od 2005 roku, Monroy i Stracke są dyrektorami międzynarodowego, corocznego festiwalu współczesnej sztuki ruchomego obrazu „video_dumbo” w Nowym Jorku. W minionym roku Monroy i Stracke zostali wybrani jako kuratorzy LX Seminarium Filmowego im. Roberta Flaherty pt. „Turning The Inside Out” („Przenicowanie”).

Joanna Krakowska historyczka teatru współczesnego, redaktorka, tłumaczka i eseistka; doktor habilitowana, pracuje w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Zastępczyni redaktora naczelnego czasopisma „Dialog”. Autorka monografii „Mikołajska”. Teatr i PRL” (2011); współautorka książek: „Soc i Sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne” (2009) oraz „Soc, Sex i Historia” (2014); współredaktorka amerykańskiej antologii „(A)pollonia. Twenty First Century Polish Drama and Texts for the Stage” (2014). Starszy Wykładowca Fulbrighta w Graduate Centre, CUNY w 2013-2014.

Michał Januszaniec studiował w Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego i na Wydziale Montażu PWSFTViT, montażysta i współautor filmów found footage, autor wizualizacji do spektakli i filmów dokumentalnych. Pracuje w Pracowni Dokumentacji Teatru Instytutu Teatralnego w Warszawie.

Kuba Mikurda krytyk filmowy, teoretyk filmu. Redaktor „Linii Filmowej” w Wydawnictwie Korporacja Ha!art. Prezes Stowarzyszenia Film 1,2 i współzałożyciel think-tanku „Restart”. Redaktor książki poświęconych twórczości Terry'ego Gilliana, Braci Quay (z Adrianą Prodeus), Tsai Ming-Lianga (z Pauliną Kwiatkowską) oraz surrealizmowi w kinie polskim (z Kamilą Wielebską). Współautor (z Jakubem Woynarowskim) eseju wizualnego „Corpus Delicti” - katalogu przedmiotów z filmów Waleriana Borowczyka. Autor przekładu „Realne spojrzenie. Teoria kina po Lacanie Todda McGowana” oraz fragmentów „Lacrimae rerum”. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch Slavova Žižka. Ukończył psychologię, filozofię i produkcję filmową. Doktor filmoznawstwa, wykładał kulturę wizualną, kulturę popularną i psychoanalizę na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie (2010-2012). Obecnie wykładowca Łódzkiej Szkoły Filmowej.

Jakub Woynarowski absolwent i wykładowca ASP w Krakowie. Interdyscyplinarny artysta, designer i niezależny kurator. Twórca projektów z pogranicza teorii i praktyki wizualnej. Współautor książek „Wunderkamera. Kino Terry'ego Gilliana” i „Corpus Delicti”. Autor komiksów „The Story of Gardens” (2010), „Nietoty” i „Martwy sezon” (2014). Redaktor serii „Literatura wizualna” Ha!artu. Autor projektu artystycznego wystawy w Pawilonie Polskim na 14. Biennale Architektury w Wenecji. Laureat Paszportu „Polityki” za rok 2014 w kategorii sztuk wizualnych.

Inés Moreira architektka, badaczka i kuratorka. W 2014 uzyskała doktorat w Goldsmiths College Uniwersytetu Londyńskiego z zakresu badań epistemologicznych, dotyczących zagadnienia kuratorstwa architektonicznego, przestrzeni i miejsc wystawienniczych. Jej projekty kuratorskie dotyczą takich przestrzeni jak: hale poprzemysłowe, spalone budynki historyczne, niszczone konstrukcje architektoniczne, czy opuszczone muzea. W swojej praktyce zgłębia wiedzę dotyczącą styku sztuki, architektury, nauk technicznych i humanistycznych. Była kuratorką i autorką programu architektonicznego w ramach Europejskiej Stolicy Kultury - Guimarães 2012, gdzie współpracowała przy projektach „Budynki i Pozostałości” oraz „Stać się mniejszym: architektura i krytyczne praktyki przestrzenne Iberoameryki”. Jest absolwentką Wydziału Architektury Uniwersytetu w Porto i Uniwersytetu UPC w Barcelonie. Inés Moreira pracuje jako profesor gościnny na Akademii Sztuk Pięknych Uniwersytetu w Porto.

Bogna Burska ur. 1974 w Warszawie. Artystka wizualna i dramatopisarka. Uzyskała dyplom (2001) w Gościnnej Pracowni prof. Leona Tarasewicza na ASP w Warszawie. Doktor habilitowana, adiunkt w Katedrze Intermediów na Wydziale Rzeźby i Intermediów gdańskiej ASP. Współzałożycielka Warszawskiego Aktywu Artystów (WAA). Mieszka i pracuje w Warszawie i Gdańsku. Jej pierwsze obrazy, były malowane palcami na płótnie, ścianie i szkle. Przez wiele lat zajmowała się krwią jako tworzywem wizualnym, traktowała krew jak farbę i materię fotograficzną, ślad ciała. Artystka aranżowała również wnętrza poprzez drobne, niepokojące interwencje („Arachne“, 2003). Komponowała mozaikowe układy kolorowych fotografii, w których zestawiała uszkodzone fragmenty ciał kwiatami („Życie jest piękne“, „Algorytm“, 2002). W pracach wideo wykorzystywała sekwencje z popularnych filmów oraz telewizyjnych relacji, wchodząc w polemikę z kanonami estetyki i przyzwyczajeniami zakorzenionymi w wizualnej warstwie kultury. Seria filmów found footage, „Gra z przemieszczającymi się zwierciadłami“ (2006-2008) i inne prace w tej technice („Tysiąc śmierci“ 2010-2011, „Bitwa pod Grunwaldem“, 2011) ukazują mechanizmy powstawania i obrazowania współczesnych narracji kulturowych. Autorka pierwszego polskiego tekstu dramatycznego o środowisku zajmującym się sztuką współczesną „Gniazdo. Sztuka o tym jak użyć rzeczy w sposób nieodpowiedni i potem ich jeszcze nie zmarnować“ („Dialog“ 2013.9) i innych tekstów dramatycznych. Wraz z Magdą Mosiewicz finalistka Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej 2017 za tekst „Koniec przemocy“ („Dialog“ 2017.1). Wystawia w kraju i za granicą.

Caspar Stracke is an interdisciplinary artist, filmmaker and curator from Germany, living and working in New York City and Helsinki. His work deals with architecture, urbanism, media archeology and the social aspects of cinema. Stracke's films, videos and installation works have been shown internationally in numerous exhibitions, retrospectives and festivals throughout North and South America, Europe and Asia. Stracke's work has been shown at MoMA, the Whitney Museum and the New Museum in New York City, the Yerba Buena Art Center in San Francisco; the Filmmuseum in Frankfurt, Germany, the Reina Sofia in Madrid, Spain, the Centre Pompidou in Paris, France and the ZKM in Karlsruhe, Germany, among others. He is the recipient of a Rockefeller Media Art fellowship and an active member of THE THING, a NY-based nexus for contemporary art and net culture. Since 2012 Caspar Stracke has been a professor for Contemporary Art and Moving Image at the Finnish Academy of Fine Arts in Helsinki.

Gabriela Monroy is a Mexican visual artist and film curator living and working between Helsinki and New York. In 2001 she received a Master's Degree in Film and Video from the School of the Art Institute of Chicago. The same year she was awarded Mexico's National Foundation for Culture and Arts Fellowship for Young Emerging Artists. Her video installation work was selected as part of the 10th National Biennial of Photography of Mexico. In 2009 she was selected as one of The MacDowell Colony's National Endowment for the Arts fellowship recipients. In 2011 she was awarded the NYFA/ Deutsche Bank America's Foundation Fellowship in Digital and Electronic Arts. She has participated in exhibitions in Mexico, Europe, Korea and the US, and her work is part of the collection of Mexico's National Institute of Fine Arts (INBA).

Monroy and Stracke have worked together since 2002 under the name MOSTRA. In 2004 they were awarded a NYSCA Film and Media Production Grant for their Interactive video installation for cinema space, and this year they received an EMARE residency at FACT (Liverpool). Since 2005, they have been the directors of video_dumbo, an annual festival/exhibition of international contemporary moving image art in New York City. This past year Monroy and Stracke were selected as the curators of the 60th Robert Flaherty Film Seminar "Turning The Inside Out", in which they presented 12 international artists working within the framework of expanded forms in documentary. Joanna Krakowska is a historian of contemporary theatre, editor, translator and essayist.

Joanna Krakowska is a historian of contemporary theatre, editor, translator and essayist. She is the author of the monograph "Mikołajska". "Theatre and Communist Poland" (2011); co-author of two books, "Soc & Sex. Theatrical and Non-theatrical Diagnoses" (2009) and "Soc, Sex & History" (2014); and co-editor of the American anthology "(A)pollonia. Twenty First Century Polish Drama and Texts for the Stage" (2014). She was a Fulbright Senior Scholar at the Graduate Centre, CUNY in 2013-2014. Joanna Krakowska is currently an associate professor at the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences in Warsaw and a deputy editor of "Dialog" magazine.

Michał Januszaniec studied in the Institute of Applied Social Sciences at the University of Warsaw and the Faculty of Film Editing at the Łódź Film School. He is a film editor, co-author of found footage films, and a designer of visualisations for spectacles and documentary films. He currently works in the Theatre Documentation Department at the Theatre Institute in Warsaw.

Kuba Mikurda PhD – film critic and theoretician. Editor of *Linia Filmowa* (Film Line) at the *Korporacja Ha!art Publishers*. Chairman of the Film 1,2 Association and co-founder of the “Restart” think-tank. He has edited books devoted to the works of Terry Gilliam, the Quay Brothers (with Adriana Prodeus), Tsai Ming-Liang (with Paulina Kwiatkowska), and surrealism in Polish cinema (with Kamila Wielebska). He published the visual essay *Corpus Delicti*, a catalogue of objects from Walerian Borowczyk’s films, together with Jakub Woynarowski. He has also translated “The Real Gaze”. *Film Theory After Lacan* by Todd McGowan, as well as fragments of Slavoj Žižek’s “*Lacrimae rerum*”. Kieślowski, Hitchcock, Tarkovsky, Lynch. He holds degrees in psychology, philosophy and film production. He has lectured on visual and popular culture and psychoanalysis at the Jagiellonian University in Kraków (2010–2012). Currently, he teaches classes at the Łódź Film School.

Jakub Woynarowski Graduated from the Academy of Fine Arts in Kraków. An interdisciplinary artist, designer and independent curator. A creator of projects on the border between visual theory and practice. Co-author of the following books: “*Wunderkamera. Kino Terry’ego Gilliana*” and “*Corpus Delicti*”. Author of the comic-books „*The Story of Gardens*” (2010), “*Nietory*” and “*Martwy sezon*” (2014). Editor of the “*Literatura wizualna*” series at *Ha!art Publishers*. Author of the artistic project for an exhibition in the Polish Pavilion at the 14th Biennale of Architecture in Venice. Laureate of the *Paszport “Polityki”* Award for 2014 in the category of visual arts. Jakub Woynarowski currently teaches in the Academy of Fine Arts in Kraków.

Inês Moreira is an architect, researcher and curator. She obtained her PhD in 2014 based on her epistemological and process-oriented research on the issues of curating architecture, space and exhibition display, presented in her dissertation *Performing Building Sites, curating in/on/through space* at Goldsmiths College, University of London. Her curatorial projects approach specific spaces (such as post-industrial hangars, burnt-out historical buildings, minor architecture, and abandoned museums) exploring knowledge-oriented research/production at the intersection of art, architecture, techno-science and the humanities. She was curator and architecture programmer at *Guimarães 2012*, European Capital of Culture, where she co-curated “*Buildings & Remnants*” and “*Becoming Minor: Architectures and Critical Spatial Practices in Ibero-America*”. She graduated from the Faculty of Architecture at the University of Porto in 2001 and earned an MA in the Theory of Architecture and Urban Culture from UPC-Barcelona in 2003. Inês Moreira is currently a visiting professor at the Fine Art Academy at the University of Porto.

Bogna Burska visual artist and playwright (born in 1974 in Warsaw). She earned her degree in 2001 in the Guest Studio of prof. Leon Tarasewicz at the Academy of Fine Arts in Warsaw. Habilitated assistant professor in the Department of Intermedia in the Faculty of Sculpture and Intermedia at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Co-founder of the Warsaw Activist Artists (WAA). She lives and works in Warsaw and Gdańsk. Her first paintings were finger painted on canvas, walls and glass. For many years, she dealt with blood as a visual material, treating blood like paint and photographic material, a trace of the body. The artist also arranged interiors through small, disturbing interventions (“*Arachne*”, 2003). She composed mosaic arrangements of color photographs in which she combined damaged fragments of the body with flowers (“*Life is beautiful, Algorithm*” 2002). In her video works, she used sequences from popular films and television accounts, engaging into a polemic with the canons of aesthetics and habits rooted in the visual layer of culture. Her found footage series plays with moving mirrors (2006-2008), and other works made using this technique (“*Thousand of death*” 2010/2011, “*Battle of Grunwald*” 2011) show the mechanisms used to create and depict contemporary cultural narratives. Author of the first Polish dramatic text about the people in the contemporary art group “*Gniazdo*”. The play is about how to use things in the wrong way and then not waste them (“*Dialogue*” 2013), and other dramatic texts. A joint finalist together with Magda Mosiewicz for the Gdynia Drama Prize in 2017 for the text “*End of Violence*” (“*Dialogue*” 2017). She exhibits her work in Poland and abroad.

Publikacja wydana z okazji konferencji “Strategie found footage w sztuce współczesnej”
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku / 16.04.2015

Published on the occasion of the conference “Found footage strategies in contemporary art practice”.
Academy of Fine Arts in Gdansk / 16.04.2015

Publikacja sfinansowana z przyznanej przez MNiSW dotacji podmiotowej
na finansowanie podstawowej działalności statutowej.

Teksty / **Texts:** dr Kuba Mikurda, dr Jakub Wojnarowski,
dr hab. Joanna Krakowska, prof. Caspar Stracke, dr Ines Moreira

Wstęp / **Introduction:** dr hab. Bogna Burska

Recenzje / **Reviews:** dr hab. Elżbieta Jabłońska, dr hab. Zofia Wollny

Redakcja naukowa / **Scientific editor:** dr hab. Bogna Burska

Tłumaczenia / **Translated by:** Thomas Anessi, Małgorzata Olsza, Agata Pyzik

Korekta / **Proof-reading:** Thomas Anessi, Anna Włodarska

Projekt graficzny / **Graphic design:** Maciek Salamon

Druk / **Print:** Normex Gdańsk

Nakład / **Print run:** 300

ISBN 978-83-65366-52-8

© Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku 2017 / **Academy of Fine Arts in Gdansk 2017**



AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU





AKADEMIA
SZTUK
PIĘKNYCH
W GDAŃSKU

2017

ISBN 978-83-65366-52-8