

Marta WRÓBLEWSKA

Uniwersytet Gdański, Wydział Historyczny

WANNES GOETSCHALCKX – SYZYF DWUDZIESTEGO PIERWSZEGO WIEKU W PANOPTYKONIE PONOWOCZESNOŚCI

Dwa największe wydarzenia artystyczne roku 2017, jakimi są Documenta w Atenach i Kassel oraz Biennale Sztuki w Wenecji, jak zawsze zainicjowały szereg istotnych pytań dotyczących roli sztuki, artysty oraz ich obowiązków wobec świata i społeczeństwa. Francuska kuratorka Christine Macel, przenosząc punkt ciężkości wystaw weneckich na sztukę samą w sobie, oskarżana bywała o eskapizm, przejawiający się w „odwracaniu się plecami od bieżących dyskusji” i „unikaniu najbardziej palących tematów współczesności: populizmu, polityki, tożsamości, rasizmu...”²⁷. Z drugiej zaś strony chwalono Documenta za podnoszenie tematów dotyczących „płaskich struktur, przekraczania granic, zmiany perspektyw” artykułowanych niejednorodnym i często nieharmonijnym wielogłosem, zapewniającym demokratyczny udział grup społecznych zainteresowanych wypowiedzeniem swojego punktu widzenia.²⁸

Z tej polaryzacji opinii krytycznych na temat fundamentalnych zagadnień związanych ze znaczeniem sztuki we współczesnym świecie, polegającym na odgrywaniu roli komentatora bieżących wydarzeń, niejako w opozycji do skądinąd faworyzowanego przez wielu twórców postulatu „sztuki dla sztuki”, wyłania się alternatywna tendencja. Wpisuje się ona w definicję Zygmunta Baumana: „W końcu, sensem sztuki współczesnej jest pobudzenie procesu sensotwórstwa i zapobieganie groźbie jego zahamowania; uwrażliwienie na przyrodzoną polifonię znaczeń i demaskowanie zawilosci wszelkich, prostych na pozór, wykładni.”²⁹ Nazwałabym ją sztuką egzystencjalną, ponieważ w głównym obszarze jej zainteresowań leży istnienie człowieka w otaczającej go rzeczywistości. Tym człowiekiem jest często sam

artysta, prezentujący siebie niejednokrotnie jako bohatera absurda. Nie politykuje przesadnie, ani nie wytwarza dzieł sztuki według reguł piękna, dobra i mądrości. Za to przygląda się z bardzo bliska zwykłym przedmiotom, wymyśla struktury logiczne, buduje konstrukcje, w których próbuje odnaleźć własne miejsce. Miejsce to zaś wydaje się znajdować tu i teraz, na obszarze niewielkiej, kameralnej, jakże osobistej i spersonalizowanej przestrzeni, która tworzy mikrokosmos dla jego działań i interwencji, stanowiących parabolę świata.³⁰

Tworząc w tych lekkich oparach absurdu, usiłując przeanalizować i zrozumieć zawiłą i nigdy do końca nie zgłębnioną rzeczywistość, artysta przybliża się do postaci współczesnego Syzyfa, o którym mit zrewidował Albert Camus w latach czterdziestych ubiegłego wieku.³¹ Szukając współczesnych przykładów praktyki artystycznej, ilustrujących wyżej opisane założenia, przedstawiam Państwu: Wannesa Goetschalckxa - „Oburzającego prześmiewcę standardów sztuki, bezwstydnego obrazoburcę, belgijskiego idiotę, (...) kolejnego oszusta w długiej kolejce szarlatańców (...)”³² W tej ironicznej konwencji publicysta luksemburskiego tygodnika *d’Lëtzebuenger Land* przedstawił belgijskiego artystę podczas realizacji performance zatytułowanego *Toothpick (Wykalaczka)* w 2011 roku. Artysta przez trzy miesiące własnoręcznie, używając wyłącznie tradycyjnych narzędzi, przekształcił czternastometrową topolę w tytułową wykalaczkę. Guy Rewenig upatruje w tym działaniu z jednej strony rozbijająco archaicznego w swym wyrazie, krytycznego komentarza odnoszącego się do wszechobecnej nadprodukcji i postawy konsumpcyjnej, gdzie to, co niewykorzystane, nieskon-

sumowane, bezrefleksyjne łąduje w koszu na śmieci. Z drugiej zaś strony, określa ten performance jako rodzaj holdu składanego pięknu i sile drzewa, będącego parabolą natury, z którą artysta w drodze bezpośredniego fizycznego kontaktu zmagał się przez trzy miesiące.

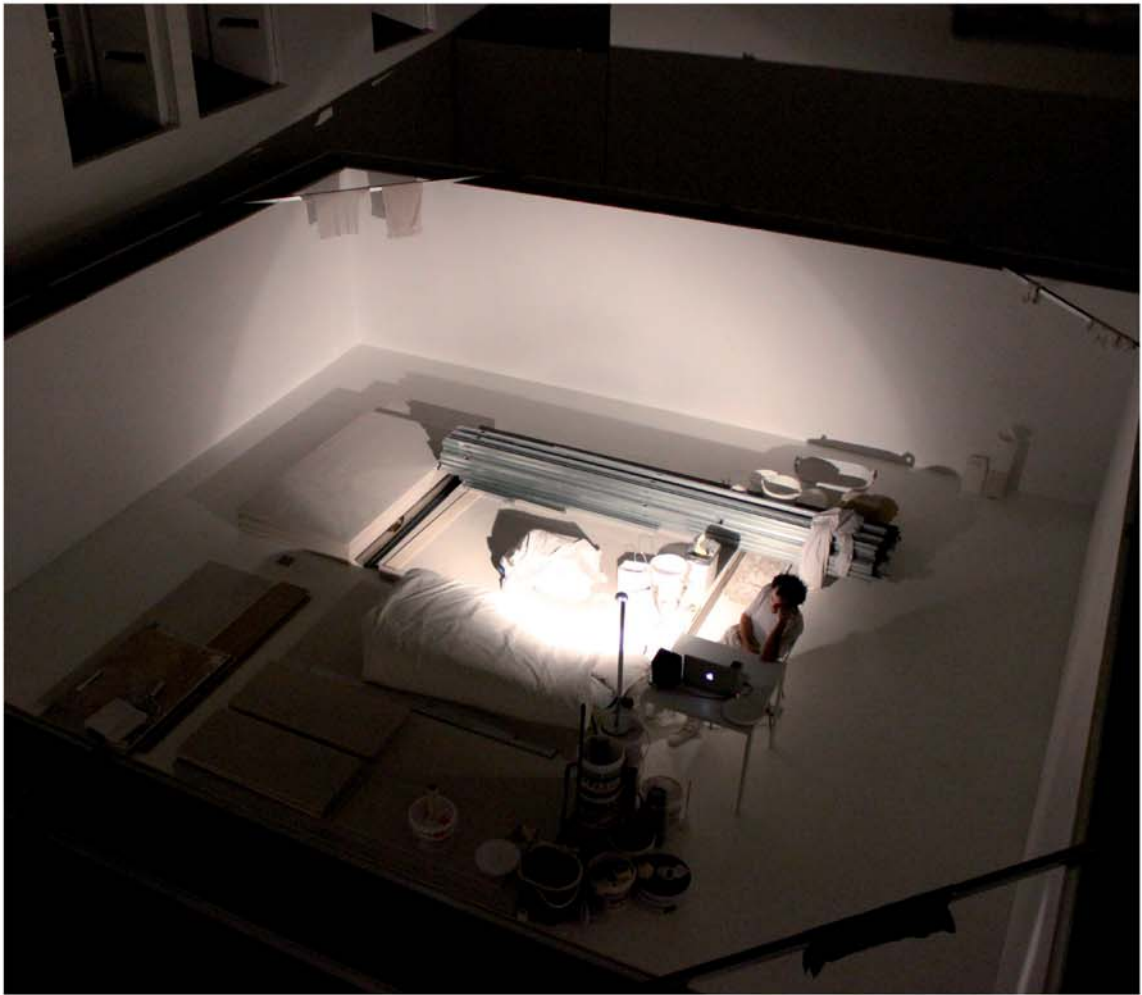
Praca *Toothpick* przywodzi na myśl twórczość fińskiego artysty Antti Laitinena. Jego instalacja pt. *Forest Square (Kwartal lasu)*, prezentowana w pawilonie Alvaro Aalto na Biennale w Wenecji w 2013 roku, w bardzo podobny sposób podejmowała kwestie omówione powyżej. Artysta „usunął” kwadratowy obszar lasu mierzący dziesięć na dziesięć metrów, a następnie w ogromnej hali, odpowiadającej rozmiarami temu terenowi, w toku mozolnego procesu przypominającego produkcję w dużych fabrykach, rozłożył wykarczowany las na czynniki pierwsze.³³ Szyszki do szyszek. Kora do kory. Liście do liści, itd. Ostatecznie powstała mozaika z kolorystycznie skomponowanych elementów, jakie z dzikiej i swobodnej natury, w drodze interwencji człowieka, przekształciły się w dekoracyjną układankę, która oprawiona w zmniejszonej skali w estetyczną ramkę, zapewne świetnie sprzedawałaby się w sieci sklepów IKEA.

W tym przypadku, podobnie jak u Wannesa Goetschalckxa, nie tyle o efekt chodzi, lecz o sam proces. Polega on na mozolnych, na pozór bezsensownych działaniach, wykonywanych osobiście, tradycyjnymi i uciążliwymi metodami, z niemalże bolesną precyzją. Ten proces stanowi drogę do uzyskania odpowiedzi na dręczące pytania. Chyba jedyną właściwą i oczywistą jest stwierdzenie, że wszystko przemija. Zatem działania te, podobnie jak praca Syzyfa i całe jego istnienie, podporządkowane są wysiłkowi, który nigdy się nie skończy. Świadomość ta dotyczy bezcelowości egzystencji ludzkiej i zgody na tę bezcelowość. Podkreśla ją zastosowanie ironii czy hiperbolizacji, jak również autoironii wobec siebie jako artysty i jako człowieka. Jak komentował Günther Grass w rozmowie z profesorem Marią Janion, sztyfowe wtaczanie kamienia codziennie na wierzchołek

góry to „nieustający proces rewizji”, zmierzającej ku stworzeniu względem siebie tak potrzebnego dystansu.³⁴ Ten dystans częstokroć tworzony jest poprzez wyznaczanie przez artystę granic tak fizycznych, jak i mentalnych. Wprowadzenie pojęcia granicy według Derridy, ma służyć głównie dążeniu do jej opanowania. Granicę należy uznać, ogarnąć, ustanowić, odrzucić, by tym skuteczniej ją przekroczyć i oswoić. Podobnie jak w filozofii, tak i w sztuce egzystencjalnej, granica wyznacza początek, a nie koniec. Zaś podniętą do wszczynania dyskursów i działań jest zdiagnozowanie ograniczeń, a następnie budowanie na nich konstruktów, by je niwelować. A zatem można przyznać za Derridą, że równanie „granica – przejście” będzie przyczynkiem do dalszej kreacji w duchu egzystencjalnym, ale także w duchu krytycznym.³⁵ Będzie ona oparta na ceremonialności i proceduralności towarzyszącej podnoszeniu pewnych kwestii i zadawaniu pytań nieoczywistych, to znów zbyt prostych - lecz tylko z pozoru, raczej niż uzyskiwaniu odpowiedzi. Takie poruszanie się po terytorium pogranicznym, używając konceptów składających się na ludzką codzienność, przywodzi na myśl, znów odwołując się do Derridy, obszary marginalne, a zarazem oferujące największe pole do dokonywania odkryć i czerpania inspiracji.³⁶ Ta teoria w pewnym sensie wydaje się być pokrewna opisanemu przez van Gennepa cyklowi obrzędów towarzyszących zmianie dokonującej się w ludzkim życiu. Jednostka poczynając od rytuałów separacji (*rites de séparation*), poprzez okres przejściowy, dochodzi do kluczowego – marginalnego (*rites de marge*), który kończy pewną fazę inicjacji.³⁷ A czymże jest sztuka, jak nie formą rytuału właśnie?

Powyższe rozważania ciekawie ilustrują niektóre z prac Wannesa Goetschalckxa. Podczas czterogodzinnego performance pt. *Concrete (Beton)*, zrealizowanego w 2013 roku w Hadze, artysta usiłował przy pomocy młotów, kolejno niszczonego podczas intensywnego użycia, wydostać się z uwięzi betonowego bloku, którym zalano jego nogi do kolan. Jego walce o oswobodzenie się towarzyszyły krew, pot i łzy. Artysta tracił i na nowo odzyskiwał siły do kon-





Wszystkie zdjęcia z archiwum CSW Łaźnia w Gdańsku.

tynuowania procesu. Absurdalne zmagania z materią, testowanie granic wytrzymałości, tak fizycznej, jak i przeciw psychicznej, przechodzenie kolejnych faz motywacji i zwątpienia, jest kalką rytuałów, które opisuje van Gennep. Należy przejść przez wszystkie stadia danego procesu, aby móc wstąpić na kolejny poziom wtajemniczenia. W dość oczywisty sposób performance ten stanowi także metaforę procesu kreacji twórczej, zmagania się z jednej strony z materią dzieła, a z drugiej z fluktuacją natchnienia dającego podstawy do działań kreatywnych.

W innych realizacjach artysta wkracza do określonych budynków, wybranych ze względu na ich tajemniczą architekturę, wewnątrz której poddaje się on procesom, o nieco zagadkowej, nieco delirycznej, a czasem nieco opresyjnej naturze. Performance *What is it that... (Co to jest, że...)* został zrealizowany w budynku starego klasztoru. Wybrany pokój zaciemniono, pokrywając jego wnętrze czarną farbą, posypaną dodatkowo pyłem węglowym. Jedynym akcentem odstającym od wszechogarniającej ciemności był rozświetlony białą sześcian, stojący na środku pomieszczenia niczym ołtarz. Stróżka światła przedostającego się przez szparkę w oknie zwracała uwagę widza na białą linię rysującą się na płytach podłogi. Odzwierciedlała ona zarys owego sześcianu po rozłożeniu go na płaszczyźnie. Ten niepozorny rysunek stanowił jednocześnie dyskretną aluzję sugerującą możliwość otwarcia pudła. Nikt bowiem nie wiedział, że w środku kryje ono swojego twórcę.

Z kolei podczas performance *Away from Huys (Z dala od Huys)* artysta chował się kolejno w każdym z pokoi starego budynku Huys van Winckel, przekształconego obecnie w centrum kulturalne. Każda z jego kryjówek była rejestrowana na fotografii i pokazywana w formie slajdu jako część instalacji zaaranżowanej w łazience budynku. Jedyną lokalizacją jakiej brakowało na fotografiach, była kryjówka znajdująca się w samej łazience. Można upatrywać w tym działaniu rodzaju gry, dowcipu, który artysta sprawia widzowi, wciągając go do zabawy w chowanego. Jednocześnie jednak nigdy nie dochodzi do bezpośred-

niej interakcji między twórcą a odbiorcą. Ten ostatni cały czas podąża za wyznaczonymi punktami, ścieżką kontrolowaną przez twórcę. Przybliżył on odbiorcę do swego obszaru, jednak nigdy nie dopuszcza do zredukowania dystansu pozwalającego na współegzystowanie i współdziałanie na równym poziomie.

Ambivalentna jest w tych pracach pozycja zarówno artysty, jak i odbiorcy – ten pierwszy bowiem z jednej strony wyznacza reguły, z drugiej często pozornie sam pada ich ofiarą, ograniczając i obezwładniając siebie samego, jak to miało również miejsce w pracy pt. *1 Kind (1 Rodzaj)*. Seria fotografii o rozmiarach 52x52x52 cm (odpowiadających faktycznym wymiarom instalacji) ukazywała nagiego artystę, dosłownie wciśniętego w sześć kolejnych pudeł, które ledwo mieściły jego ciało ułożone w embrionalnej pozycji. W tej pracy artysta redukuje granice własnego terytorium do minimum. Zakleszczony pomiędzy ścianami sześcianu, powykęcany w konwulsyjnych pozach, uwięziony na własne życzenie, ogranicza swoją egzystencję do ścian niewielkiego kartonu, wyobcowuje się z jakiegokolwiek kontekstu, izoluje. Być może ta opresyjność jest metaforą relacji artysty i instytucji, w której prezentuje swoją twórczość (*cube* czyli sześcian może przywoływać konotacje z pojęciem *white cube* odpowiadającym koncepcji galerii sztuki jako białego, zobiektywizowanego pomieszczenia, „przestrzeni zerowej”, „prześląkniętej świadomością”, „nieskończenie powtarzalnej”).³⁸ Z drugiej strony może to zostać odczytane jako próba wyznaczenia granic własnego terytorium dla nie do końca zrozumiałych, lecz intensywnie zrytualizowanych działań, w których odnajdujemy pierwiastek magiczny, czyniący z artysty swego rodzaju szamana. Wtedy to on pociąga za przysłowiowe sznurki, jako ten, który zbliżył się do wiedzy niwelującej egzystencjalny niepokój, poprzez wprowadzanie rytuałów w pierw rozbijających, a finalnie porządkujących rzeczywistość poddawaną ciągłym zmianom, wytrącającym z poczucia bezpieczeństwa i równowagi.³⁹

Te marginesy egzystencji, wdrażane i praktykowane przez artystę, prowadzą nas z kolei do teorii Foucaul-

ta, zgodnie z którą jednostki wybitne, indywidualne to te, które pozostają właśnie na obrzeżach norm: „W systemie dyscyplinarnym dziecko jest bardziej zindywidualizowane niż dorosły, człowiek chory bardziej niż zdrowy, szaleniec i przestępca bardziej niż normalny i praworządny.”⁴⁰ Twierdzenia francuskiego filozofa mogłyby stanowić dobry asumpt do dalszych rozważań nad naturą autorefleksji twórczej, a także roli artysty jako sprawcy, jednocześnie noszącego status „obcego”, wyobcowanego. W wielu społecznościach obcego traktuje się jako istotę świętą, obdarzoną wielkim potencjałem magiczno-religijnym i nadnaturalnymi zdolnościami czynienia zła lub dobra.⁴¹ W wielu społecznościach także osoby odstające od normy stają się obiektem działań zmierzających do ich znormalizowania, zdyscyplinowania. To przywodzi nas w końcu do pracy, jaką Wannes Goetschalckx wykonał dla Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia podczas miesięcznej rezydencji w Gdańsku na początku 2017 roku. W ramach akcji pt. *Stuck (Uwięziony)* artysta zbudował w przestrzeni galerii labiryntową konstrukcję. Konstrukcję, trzeba podkreślić, opresyjną mimo swojej białej, czystej i minimalistycznej z pozoru formy (o opresyjności świadczy z resztą sam tytuł pracy). Cały mozolny proces obudowywania się kolejnymi ściankami działowymi wewnątrz galerii sztuki artysta fotografował i rejestrował na bieżąco kamerami. Ponadto, performance pozostawał cały czas dostępny dla widzów, którzy byli zaproszeni do odwiedzania galerii w celu obserwowania artysty ze specjalnych stanowisk. Odnosi się wrażenie, że zanim indywidualność artystyczna osiągnie kolejny pułap poznania, twórca pragnie poddać się dobrowolnie rytuałowi przejścia przez system uprzedmiotowienia, ujarznienia, poprzez podleganie regularnej, zaplanowanej obserwacji i kontroli, którą sam inicjuje. Nie sposób także w tej koncepcji performatywnego działania nie dostrzec echa benthamowskiego panoptikonu, będącego z jednej strony maszyną do tresowania oraz sprawowania władzy i kontroli nad jednostką, a z drugiej strony sposobem zapewnienia jej porządku i bezpieczeństwa. Mamy tu sytuację, w której panoptikon jawi się jako „rękojmia ładu”,

gdzie nadzór doprowadzony jest do granicy wytrzymałości jednostki.⁴² A jednocześnie następuje przewrotne odwrócenie ról – to wszak sam artysta dobrowolnie poddał się nadzorowi, zabudował się w labiryncie pod stałym okiem widza. Zaś nadzorującym, obserwującym, a więc trzymającym władzę jest odbiorca sztuki. Ale czy na pewno?

Tu znów mamy do czynienia z dwoma aspektami. Pierwszy to procesualność. Artysta czyni z procesu budowania instalacji rytuał sam w sobie. Performance trwa, dopóki trwa proces konstrukcji. Po jego ukończeniu, instalacja zostaje zniszczona, proces może zostać rozpoczęty od nowa. Tu znów przychodzi na myśl postać Syzyfa. Artysta podejmuje wysiłek, którego zakończeniem będzie zniszczenie efektu całomiesięcznej pracy. Kamień spada spod wierzchołka. Syzyf będzie musiał wepchnąć go tam na nowo. Według interpretacji Camusa, Syzyf jest zwycięzcą, bo wie, że nazajutrz ponownie podejmie trud skazany na niepowodzenie i godzi się z tym: Ponadto cały czas trzeba pamiętać, że performance odbywa się w przestrzeni galerii sztuki, która z jednej strony ogranicza i zamyka sztukę w białym sześcianie, z drugiej jednak to artysta jest w niej siłą sprawczą i kontrolującą zachodzące procesy. Jednocześnie *Stuck* to performance o charakterze rytualizowanym. Odpowiada to funkcji współczesnych instytucji kultury stanowiących nowy świecki odpowiednik miejsc dla rytuałów religijnych, kontemplacji, o czym pisała Maria Popczyk, cytując między innymi Gombricha czy Giddensa. Ten ostatni z resztą, jak twierdzi Popczyk, zauważa zanik rytuału u człowieka nowoczesnego, co pozbawia go odniesienia do mocy kosmicznych i zdarzeń magicznych, które zawdzięcza kulturowaniu tradycji i rytuałów.⁴³ Interwencje artystyczne stanowią w tym przypadku obszar działań przywracających te wartości na wielorakie sposoby.

Jednym z nich jest konwencja gry, która jak już to zostało wspomniane, stanowi niejednokrotnie punkt wyjścia działań Wannesa Goetschalckxa. Artysta częstokroć buduje performatywne instalacje o charakterze site-specific, pozornie gotowe do interakcji,

natomiast niedostarczające ani jasnych zasad, ani informacji co do zamierzonego czasu jej trwania i intensywności. W serii performatywnych działań pod nazwą *Games (Gry)*, artysta przekształca wybrane pomieszczenia wystawiennicze, dostosowując je do (rzekomego) konceptu danej gry. Na przykład wyklada podłogę zielonym materiałem przypominającym trawę na polu golfowym, przetykając ją gdzieniedzie płótkami, które zamiast wprowadzać logiczne podziały i wyznaczać tory, komplikują przestrzeń i zacierają sens potencjalnych zasad interakcji. Innym razem wypełnia wnętrza bezbarwnymi balonami, które próbuje wpasować w geometryczne drewniane konstrukcje. To znów na jednym z korytarzy galerii buduje tor z przeszkodami, które następnie sam burzy, wjeżdżając w nie z impetem na wózku służącym do przewozu prac na terenie muzeum bądź galerii. Te absurdalne zabiegi o cechach zabawy, jednocześnie budzące lekki niepokój przez swoją ambiwalentność, powtórzone zostaną w licznych obiektach Wanneda Goetschalckxa. *Almostable* to stolik zbudowany z trzech nóg oraz młotka wstawionego w miejsce czwartej. Z kolei *Reading* to lampa, która w dwojaki sposób może towarzyszyć czytaniu – bądź do momentu wypalenia się żarówki, bądź poprzez wybicie dziury w ścianie w celu uzyskania prześwietu niezbędnego do kontynuowania czytania, jako że trzonkiem lampy jest młotek. Ironiczność i absurdalność tychże dziwnych przedmiotów dodatkowo podkreślają ich tytuły. *Prawieśól (Almostable)* sugeruje prawdziwe przeznaczenie i proveniencję przedmiotu, do którego nawiązuje instalacja, będąc zaledwie jego kuriozalnym, pokracznym wariantem, udając rzeczywisty przedmiot, jednakże w dość nieudolny (a może twórczy i kreatywny?) sposób. *Czytanie (Reading)* nie pozostawia wątpliwości co do funkcji dziwnego lampo-młotka. Obiekty te można nazwać, za Krzysztofem Pomianem, semioforami we współczesnej przestrzeni sztuki, gdyż podobnie do swoich odpowiedników znajdujących się w tradycyjnych kolekcjach gromadzących kurioza obok dzieł sztuki, także i one jako przedmioty artystyczne prezentowane w galerii, są kompletnie bezużyteczne, pozbawione swojej pierwotnej roli,

a jednocześnie „reprezentują sferę niewidzialną”, o której wiedzę posiada sam artysta.⁴⁴ Tworzy on tym samym rodzaj „sytuacji muzealniczej”, o której pisał Wojciech Gluziński, mającej na celu, po pierwsze, zwrócenie uwagi widza na obiekt jako rodzaj znaku, po drugie zaś przemienienie tego obiektu „z rzeczy fizycznej w symboliczną”, manifestującą w ramach zaaranżowanej ekspozycji muzealnej lub galeryjnej „pewien szczególnie stosunek człowieka do rzeczywistości”.⁴⁵ Pozorna użyteczność i interaktywność tych udających prawdziwe sprzęty obiektów umieszczonych w galerii sztuki, czyni z nich przedmioty eksperymentalne, zaś z galerii przestrzeń laboratoryjną „gdzie sztuka przewyższa estetyczną izolację, a teoretyczna działalność artystów sprawia, że w jej obrębie dzieła sztuki wyznaczają, w jaki sposób dochodzimy do sztuki i w jaki sposób z nią obcujemy.”⁴⁶ Upatruję w tych działaniach znów zabiegów zmierzających do rytualizacji przestrzeni twórczej, w celu poddania jej wnikliwej analizie, prowadzącej do uzyskania wiedzy.

O dziwo jednak Wanneda Goetschalckx, absurdalnie i na przekór nowoczesności, nie używa nowych technologii do tworzenia swoich nietypowych obiektów, ale tkwi uporczywie przy tradycyjnych narzędziach i metodach, które stanowią fundament jego eksperymentów. Na przykład w ramach pracy *Into the Woods (W lasach)* artysta przekształca pomieszczenie performance w drewnię o charakterze totalnym – na środku i po bokach składowane są różnego rodzaju drewniane elementy, których ciągle przybywa, a wszystkie one są wycinane za pomocą maszyny, także wykonanej z drewna. Ta repetycja, bazująca na swojej tautologii, sprowadza każde działanie w obrębie tak zaaranżowanej przestrzeni do rangi absurdu. Jednocześnie zwraca tym samym uwagę na jego naturę, procesualność i celowość. Można przytoczyć w kontekście tej pracy twierdzenie Baudrillarda i odczytać ją jako kolejny manifest przeciwko otepiałej kulturze masowej konsumpcji: „Rozwój mediów jest właśnie tym fascynującym zjawiskiem, które nie szuka już jakiegokolwiek znaczenia, które ostatecznie zawiesza znaczenie w otchłani (*en abyme*) i w pew-

nym typie proliferacji. Tak, jest to coś, co natychmiast neutralizuje znaczenie poprzez nadmiar dyfuzji. (...) Od tego miejsca wszystko to, co pozostaje, to pewien rodzaj 'bezpłodnej' pasji, oglupienie w obliczu zmieniających się sekwencji obrazów, zdarzeń, przekazów, itp. które nie mają już żadnego znaczenia, ponieważ nie ma czasu [na znaczenie]."⁴⁷

Rzeczywiście, w pewnym sensie można wyżej opisane interwencje i obiekty odczytywać w kategoriach Baudrillardowskiego *simulacrum*, w którym „nieuniknione okazuje się więc zatarcie granicy pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co pozostaje obrazem.”⁴⁸ Innym artystą, który w podobnie ironiczny i absurdalny sposób rozprawia się z rzeczywistością konsumpcyjną, jest japoński twórca Shimabuku. Jego poetyckie konstrukty, między którymi odnajdziemy na przykład tasak z tradycyjną drewnianą rączką, na której zatknięto ostrze wykonane z nowoczesnego Ipada (*Sharpening a MacBook Air / Ostrzenie MacBooka Air*), motywują na sposób surrealistyczny do zastanowienia się nad biegiem i kierunkiem historii ludzkości, poprzez przywoływanie archaicznych metod i narzędzi, a następnie zestawianie ich z nowoczesnymi urządzeniami, w ramach swoistego „muzeum życia codziennego”.⁴⁹ W końcu przecież przytaczany tu Bauman mówił o kulturze postmodernistycznej jako kulturze mozaikowej, o grze kawałkami, „resztkami tego, co zostało zniszczone,” jako antidotum na pędzący postęp, jako sposób odwołania się i ponownego przywołania przeszłej kultury, z której powstaliśmy.⁵⁰ Ta cykliczność działań, stanowiąca istotę pojmowania czasu oraz dziedzictwa kulturowego, z którego czerpią artyści, nieuchronnie uwypukla aspekt powtarzalności, tak charakterystycznej nie tylko dla wszelkiego rodzaju rytuałów, ale także dla wielokrotnie przywoływanego w tym tekście starożytnego mitu.

Jest więc Wannes Goetschalckx Syzyfem dwudziestego pierwszego wieku, uwięzionym w panoptykonie rzeczywistości, usiłującym z resztek kultury stworzyć jakości artystyczne na bazie symboli utrwalonych w dziedzictwie naturalnym i kulturowym

człowieka. Czy ten Syzyf jest szczęśliwy? Z pewnością wytrwale eksperymentuje, aby osiągnąć wiedzę, którą zongluje niczym sztukmistrz. Jest rodzajem Jokera, o niebywałej wnikliwości sprowadzonej do detalu, tak przecież istotnego, a tak często bagatelizowanego w codziennej egzystencji. Jokera, realizującego „refleksyjny projekt »ja«” zmierzający do zdefiniowania własnej tożsamości w posttradycyjnym porządku nowoczesności.⁵¹ Jokera, bawiącego się z odbiorcą w gry bez zasad, w gry-eksperymenty, które bynajmniej nie dostarczają ani prawd ani objawień, w myśl tego, że „sztuka jest po to, żeby konstruować kolejne gry” nie zaś po to, by pouczać czy coś wyjaśniać.⁵² Na tym polega syzyfowy trud artysty, którego misją jest praktykowanie procesu bez widoków na jego jednoznaczne zakończenie. Wpisuje się to przecież w specyfikę dziedziny, w ramach której artysta tworzy i komunikuje się z odbiorcą, w myśl tego, co pisał Jan Białostocki, iż celem sztuki, pozostającej w obrębie humanistyki, jest nieustający „opis i interpretacja działań ludzkich i ich wyników”.⁵³

Przypisy

- ¹ Karol Sienkiewicz, „Biennale Sztuki w Wenecji 2017. 120 indywidualności i wszechobecny eskapizm,” *Gazeta Wyborcza*, dostępny 11.08.2017, <http://wyborcza.pl/7,112588,21847100,biennale-sztuki-w-wenecji-2017-120-indywidualnosci-i-wszechobecny.html>.
- ² Gaby Reucher, Katarzyna Domagała, „documenta 14: Wystawa dla każdego,” *Deutsche Welle*, dostępny 20.08.2017, <http://www.dw.com/pl/documenta-14-wystawa-dla-ka%C5%BCdego/a-39122232>.
- ³ Zygmunt Bauman, „O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę,” w *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski (Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1996), 133.
- ⁴ Elżbieta Rybicka, cytując Tomasza Szudlarka zwraca uwagę na „renesans lokalności, małych ojczyzn” jako istotny czynnik w dyskursie o odbudowie demokracji oraz rekonstrukcji tożsamości „wyczerpanej konfliktami w sferze dotychczasowych, szerszych identyfikacji.” Elżbieta Rybicka, „Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych),” w *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz (Kraków: Universitas, 2012), 482.
- ⁵ Albert Camus, *Mit Syzyfa i inne eseje*, tłum. Joanna Guze (Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, 2004), 65nn.
- ⁶ Guy Rewenig, „A Toothpick Madman,” dostępny 05.08.2017, <http://www.wannesgoetschalckx.com>.
Tłum. z niem. Victor Dewsbery.
- ⁷ Anetti Laitinen (strona domowa), dostęp 25.08.2017. <http://www.anttilaitinen.com>.
- ⁸ Maria Janion, red., *Günter Grass i polski Pan Kichot* (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999), 29.
- ⁹ Jacques Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. Adam Dziadek, Janusz Margański i Paweł Pieniążek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2002), 7-8.
- ¹⁰ Ibidem, 14.
- ¹¹ Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. Beata Biały, wstęp Joanna Tokarska-Bakir (Warszawa: PIW, 2006), 8.
- ¹² Brian O'Doherty, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley, Los Angeles, CA: California University Press, 1999), 87.
- ¹³ Van Gennep, *Obrzędy przejścia*, 14.
- ¹⁴ Michel Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. Tadeusz Komendant (Warszawa: Aletheia – Spacja, 1993), 231-2.
- ¹⁵ Van Gennep, *Obrzędy przejścia*, 150.
- ¹⁶ Foucault, *Nadzorować i karać*, 245.
- ¹⁷ Maria Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki* (Kraków: TAIWPN Universitas, 2008), 140.
- ¹⁸ Krzysztof Pomian, *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*, tłum. Andrzej Pieńkos (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012), 51.
- ¹⁹ Zdzisław Żygulski Jr., *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa* (Warszawa: PWN, 1982), 79.
- ²⁰ Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, 93.
- ²¹ Jean Baudrillard, „Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh,” w *Postmodernizm a filozofia*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj (Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996), 226.
- ²² Barbara Wolek-Kocur, „Człowiek między mediami. O ponowoczesnych doświadczeniach intermedialności,” w *Konteksty intermedialności*, red. Maria Popczyk (Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy, 2013), 93.
- ²³ Christine Macel, „Shimabuku,” w *Biennale Arte 2017, Viva Arte Viva, Short Guide* (La Biennale di Venezia, 2017), 105. Kat. wyst.
- ²⁴ Baudrillard, „Gra resztkami,” 226-228.
- ²⁵ Anthony Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, tłum. Alina Szulżycka (Warszawa: PWN, 2012), 16.

²⁶ Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych*, 224.

²⁷ Jan Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych* Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1980), 12.

Bibliografia

Anetti Laitinen (strona domowa). Dostęp 25.08.2017. <http://www.anttilaitinen.com>.

Baudrillard, Jean. „Gra resztkami. Wywiad z Jeanem Baudrillardem przeprowadzony przez Salvatore Mele i Marka Titmarsh.” W *Postmodernizm a filozofia*, red. Stanisław Czerniak i Andrzej Szahaj, 203–228. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 1996.

Bauman, Zygmunt. „O znaczeniu sztuki i sztuce znaczenia myśli parę.” W *Awangarda w perspektywie postmodernizmu*, red. Grzegorz Dziamski, 129–138. Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora, 1996.

Białostocki, Jan. *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo PAN, 1980.

Camus, Albert. *Mit Syzyfa i inne eseje*. Tłum. Joanna Guze. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, 2004.

Derrida, Jacques. *Marginesy filozofii*. Tłum. Adam Dziadek, Janusz Margański i Paweł Pieniążek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2002.

Foucault, Michel. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Tłum. Tadeusz Komendant. Warszawa: Aletheia – Spacja, 1993.

Gennep, Arnold van. *Obrzędy przejścia*. Tłum. Beata Biały. Warszawa: PIW, 2006.

Giddens, Anthony. *Nowoczesność i tożsamość. „Ja” i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*. Tłum. Alina Szulżycka. Warszawa: PWN, 2012.

Janion, Maria, red. *Günter Grass i polski Pan Kichot*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999.

Macel, Christine. „Shimabuku.” W *Biennale Arte 2017, Viva Arte Viva, Short Guide*, 105. La Biennale di Venezia, 2017. Kat. wyst.

O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles, CA: California University Press, 1999.

Pomian, Krzysztof. *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja XVI-XVIII wiek*. Tłum. Andrzej Pieńkos. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2012.

Popczyk, Maria. *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*. Kraków: TAIWPN Universitas, 2008.

Reucher, Gaby i Domagała, Katarzyna. „documenta 14: Wystawa dla każdego.” *Deutsche Welle*, 20.08.2017, <http://www.dw.com/pl/documenta-14-wystawa-dla-ka%C5%BCdego/a-39122232>.

Rewenig, Guy. „A Toothpick Madman.” 05.08.2017, <http://www.wannesgoetschalckx.com>.

Rybicka, Elżbieta. „Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych).” W *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. Michał Paweł Markowski i Ryszard Nycz, 471–490. Kraków: Universitas, 2012.

Sienkiewicz, Karol. „Biennale Sztuki w Wenecji 2017. 120 indywidualności i wszechobecny eskapizm.” *Gazeta Wyborcza*, 11.08.2017, <http://wyborcza.pl/7,112588,21847100,biennale-sztuki-w-wenecji-2017-120-indywidualnosci-i-wszechobecny.html>.

Wolek-Kocur, Barbara. „Człowiek między mediami. O ponowoczesnych doświadczeniach intermedialności.” W *Konteksty intermedialności*, red. Maria Popczyk, 87–102. Katowice: Wyższa Szkoła Zarządzania Ochroną Pracy w Katowicach, 2013.

Żygułski Jr., Zdzisław. *Muzea na świecie. Wstęp do muzealnictwa*. Warszawa: PWN, 1982.