



Rachel Whiteread, *Village*, 2006–2008, © Rachel Whiteread, Courtesy Gagosian Gallery

Waldemar Pranczkiewicz **MENTALNY SZOK** Współczesna galeria jako brzuch wieloryba

Dwie marcowe zapowiedzi roku 2008 zwróciły moją uwagę i zainspirowały do napisania tekstu. Pierwsza to zapowiedź jubileuszowej wystawy w The Hayward Gallery, druga to wybór osoby, która zrealizuje nową pracę dla Hali Turbiny w Tate Modern.

Na początek kilka słów o The Hayward. W 2008 roku londyńska The Hayward Gallery, jedna z części kompleksu koncertowo-wystawienniczego zwanego Southbank Centre, obchodzi 40-lecie istnienia. Z tej okazji instytucja przygotowuje grupową wystawę *Psycho Buildings*, której idea jest przekształcenie galerii, przykładu klasycznego architektonicznego brutalizmu, w budynek „psychiczny”. Tytuł nawiązuje do jednego z wydawnictw Martina Kippenbergera z 1992 roku – *Psychobuildings*. Książka Kippenbergera to kolaż fotografii związanych z *nietypowymi sytuacjami architekto-*

nicznymi, to zbiór osobistych fascynacji aranżacjami, na które artysta natrafił, lub które sam zaaranżował. Próba stworzenia pewnego odniesienia do tego niejednorodnego, o wielu odniesieniach, projektu Kippenbergera jest ambitnym planem, aczkolwiek bardziej wydaje się, iż rocznicowa wystawa galerii The Hayward zmierza w kierunku produkcji wystawy-widowiska, zjawiska dość popularnego od kilku lat w wielu większych instytucjach wystawienniczych. W poniższym tekście skoncentruję się na tendencjach związanych z konstruowaniem całego wydarzenia jako generatora doświadczeń przestrzeni, ekspozycji jako testu percepcji i relacji. Jednak zanim przejdę do omówienia propozycji związanych z planami wystawienniczymi The Hayward i Tate Modern, pozwolę sobie na przedstawienie kilku przykładów zjawisk artystycznych,

dla których przestrzeń jest punktem wyjściowym, w nadziei, iż zarys taki umożliwi nam na bardziej precyzyjne ujęcie zjawisk, w których sztuka nabiera charakteru *architektonicznego* lub staje się *przestrzenią oddziaływań*.

W 1938 roku ekstra oryginalna osobowość artystyczna zamontowała do sufitu jednej z paryskich galerii worki po węglu. Ten sam artysta w 1942 roku oplątał z kolei wystawę malarstwa w Nowym Jorku sznurkiem. Aby sprawę jeszcze bardziej urozmaicić sam uniknął otwarcia wystawy, w zamian zaprosił grupę dzieci, którą poinstruował, iż powinna grać w owej pajęczynie sznurka i nie zważać na nikogo¹. W latach 60. XX wieku pojawiły się dwie możliwości prezentacji prac przestrzennych: czy to określanych jako *instalacje*, *asamblaż*, czy też *environment*. Pierwsza to oczywiście działania poza obszarem galerii, czyli cały nurt sztuki ziemi, lub interwencji w obszarze realnych budynków (Smithson, De Maria, Matta-Clark, Serra). Inni z kolei artyści tworzyli duże, rozbudowane instalacje w przestrzeni galerijnej. Jednym z przykładów implantowania architektonicznych modułów w galerijną przestrzeń był Edward Kienholz. W dużej mierze jest on prekursorem dla wszelkich dzisiejszych rozbudowanych prac-budowli w obrębie przestrzeni galerijnej, których autorami są choćby tacy artyści jak: Ch. Büchela, M. Nelson, M. Sosnowska, P. McCarthy, czy przytoczony już Kippenberger (*Spiderman Atelier*, 1996; ale także jego 'site-specific' cykl *Metro-Net*, 1993–1997). O ile jednak Kienholz cytuje w swoich pracach architekturę bardzo dosłownie, o tyle współcześni artyści bardziej podążają ku stylistycznym, wizualnym parafrazom, przestrzeni sugestii.

Przestrzenie niepokojące

Jako przykład *przestrzeni niepokojących* może posłużyć Paul McCarthy i jego *Saloon Theater* (1995–1999)², wideoinstalacja w formie powykrzywianego drewnianego salonu z seksualnymi projekcjami odnoszącymi się do Dzikiego Zachodu. Błądzenie po tym niepokojącym modelu przeistacza nas w „podglądaczy”. Z kolei wystawa Elmgreena & Dragseta zatytułowana *The Welfare Show* w galerii Serpentine w 2006 roku była aranżacją m.in. takich miejsc jak: korytarz szpitala, sala odbioru bagażu, poczekalnia. Prezentację dopełniał element ludzki – pracownicy ochrony stojący w grupie, porzucony niemowlak obok bankomatu. Ekspozycja, według materiałów galerii, zadaje pytania: *Czym właściwie jest państwo opiekuńcze? Jak liberalne i socjalnie odpowiedzialne jest takie państwo?* W dużej mierze wystawa Elmgreena & Dragseta to doskonały przykład cytowania „dizajnu instytucji” wzbogaconego o „niepokojące/absurdalne elementy”. Cytowana w ich pracach funkcjonalność przekształca się w nadrealną scenografię. Pewnym dopełnieniem dla prac duetu Elmgreen & Dragset może być twórczość holenderskiego artysty Aernout Mik. Jego prace na weneckim Biennale w 2007 roku – *Training Ground*, *Convergencies*, *Mock Up* – to budowanie scenarii i sytuacji, które na pozór przypominają realne zdarzenia – kontro-

la służb granicznych, czy też ewakuacja na terenie ośrodka emigracyjnego. Jednak wydarzenia przeplatają nienaturalne, swawolne lub teatralne zachowania. Projekcja prac Mika przebiega w aranżacji przypominającej minimalistyczne wnętrza ośrodka detencyjnego, prostota form jest kolejnym programem kontrolującym, jej ultrafunkcjonalność kreuje strefę wszechkontroli.

W jaki sposób artyści *rozbudowują* dziś swoje prace? Niektórzy tworzą własne parki rozrywki (Paul McCarthy *LaLa Land Parody Paradise*) lub organizują festyny (Pierre Huyghe *Streamside Day*), inni zakładają kolekcje poza systemem galerijnym (Andy Warhol *Time Capsules*, Richard Prince *Second House*, *Library*). Są również tacy, którzy przestrzenie filmowe (Douglas Gordon *24 Hour Psycho*, Christian Marclay *Crossfire*). Niektóre realizacje przekształcają się w obserwatoria (James Turrell *Roden Crater*, Olafur Eliasson *Your Black Horizon*), dla niektórych forma domu jest dziełem (Gregor Schneider *Dead House Ur*, projekt realizowany od 1984). Dla Moniki Sosnowskiej wyjściem jest architektura wkomponowywana w inne pomieszczenia. Jej prace są architekturą w architekturze, tak jak np. pokaz w Serpentine z 2005 roku, czy ubiegłoroczna praca na Biennale w Wenecji. Realizacje artystki są odwrotnością działań duetu Christo i Jeanne-Claude, którzy to opakowują, zakrywają zewnętrzną. Sosnowska *komplikuje* wnętrza, tworzy wnętrza równoległe, archi-hybridy.

Można powiedzieć, iż twórczość artystów takich jak Dieter Roth, Jason Rhodes, Paul McCarthy sytuuje się w obszarze rozbudowanych struktur-pułapek, które niczym pajęczyny oplatają nas swoją kompleksowością. Przy nich Gordon Matta-Clark czy też Walter De Maria to raczej bezpośrednia propozycja eksperymentu lub kontemplacji. Koncentracja na zagadnieniach makroskali, a także uwzględnienie czynników naturalnych oddziałujących na prace, owe początkowe wyznaczniki sztuki ziemi (Smithson), czy też sztuki interwencji (Matta-Clark), umożliwiły ukształtowanie zestawu nowych terminów (w obszarze krytyki) i oddziaływań (w polu praktyki) na obiekt, rzeźbę, obraz, zjawisko czy strukturę. Pojawiają się zagadnienia: erozji, entropii, transformacji, a także czynnik czasu, ustanawiający trwanie pracy w procesie, w konstrukcji zależności. Trzeba jednak powiedzieć, iż większość prac, o których powyższy tekst ma mówić, jest w relacji do galerii, do struktury architektonicznej. I tu dochodzimy z powrotem do dwóch instytucji, których plany wystawiennicze stały się inspiracją dla tekstu. Wystawa w takich miejscach powinna oferować niezapomniane przeżycia. Wystawa ma być rodzajem konfrontacji, ciało i umysł ma odczuć coś innego, a nawet jak to określa informacja promocyjna galerii Hayward – ma zapraszać do *rozpłynięcia się* w pracach *atmosferycznych, urzekających i intrygujących*.

Psycho Buildings, wystawa planowana w The Hayward (28 maja – 25 sierpnia 2008 roku), będzie prezentować prace 10 artystów. Oto, co nie-



Los Carpinteros, *Frio Estudio del Desastre*, 2005, © Los Carpinteros, Courtesy Sean Kelly Gallery

którzy z nich proponują. Brazylijczyk Ernesto Neto zamierza stworzyć labirynt z dwoma, przeźroczystymi poziomami, na które to publiczność będzie mogła wspinać się i obserwować przez cienką jak skóra warstwę inne partie owej struktury. Z kolei kubański kolektyw Los Carpinteros zamierza odtworzyć swoją instalację *Frozen Study of a Disaster*, w której przedstawia moment eksplozji rozciągającej się na kilka pomieszczeń. Z kolei Mike Nelson w pracy z 1999 roku pt. *To the memory of H.P. Lovecraft* zaaranżuje przestrzeń „kompletnie wścieklej dewastacji”, tak jakby niewidoczna bestia uwolniła się z pomieszczenia poprzez rozdrapanie ścian. Słoweński artysta Tobias Putrih zamierza z kolei stworzyć rzeźbę, która będzie jednocześnie pełnić funkcję kina. Jego praca *Venetian, Atmospheric* (2007) będzie stworzona z wy-

giętego drewna, którego powierzchnie posłużą dla projekcji migających gwiazd i przemieszczających się chmur. Rachel Whiteread, poruszająca często temat domu, zamierza przedstawić miniaturową wioskę ze swojej kolekcji domków dla lalek gromadzonej przez ostatnie 20 lat. Argentyński artysta, Tomas Saraceno, planuje zbudowanie gigantycznego nadmuchiwanego obserwatorium, połączonego z tarasem galerii. To właśnie przeglądając materiały o Saraceno, natknąłem się na fragment wywiadu, w którym rozmawiający z nim kurator stwierdza, iż termin architektury staje się w dzisiejszych czasach coraz bardziej elastyczny i rozbudowany, i niekoniecznie musi oznaczać budowlę „nie-ruchomą”. Dla niego architektura to także obóz letni, więzienie, baza wojskowa, przestrzeń tranzytu czy też układ sprzętów³. W takim ujęciu



Tomas Saraceno's design for his observatory on The Hayward sculpture terrace , © Tomas Saraceno

architektura jest często układem bez fundamentów, modułowym, zmiennym i koncepcyjnym. Takie założenie ma też coroczny Pawilon letni galerii Serpentine. Budowana na okres lata przy galerii struktura, której projekt zamawiany jest co roku u innego architekta lub artysty, służy jako tymczasowa siedziba dla kawiarni, wydarzeń i spotkań.

Zniewalający urok transformacji

Przejdźmy jednak do Hali Turbiny w galerii Tate Modern i specyfiki tego miejsca. W październiku 2008 r. zobaczyć będzie można realizację francuskiej artystki Dominique Gonzalez-Foerster, znanej z przestrzennych aranżacji, operującej w swoich pracach atmosferycznymi pomieszczeniami, niekiedy o narracyjnych wymiarach i referencjach. Gonzalez-Foerster będzie dziewiątą osobą prezen-

tującą swoje prace w ramach cyklu, zapoczątkowanego po otwarciu galerii w 2000 roku. Pierwszą realizacją w Hali były monumentalne wieże Louise Bourgeois, po niej Juan Muñoz przekształcił wnętrze w tajemniczą dwupoziomową przestrzeń. Z kolei Anish Kapoor zaprezentował gigantyczną tubę, a po nim Olafur Eliasson zamontował na jej końcu żółte słońce i podwoił przestrzeń lustrzanym sufitem. Po takich spektakularnych pokazach Bruce Nauman stworzył prace, które bazowały jedynie na jego kolekcji dźwięków. Zapętlone dźwiękowe sample z jego realizacji i zbiorów przecinały równolegle przestrzeń Hali, tworząc przestrzeń pogłosów. W dalszej kolejności: Rachel Whiteread wypełniła część powierzchni Hali białymi boksami, Carsten Höller zbudował kilka ślizgawek, a Doris Salcedo zaprezentowała wielkie pęknięcie ciągną-

ce się poprzez całą galerię. Taki pobieżny przegląd zrealizowanych prac daje nam pewne pojęcie o charakterze dzieł eksponowanych w owej gigantycznej przestrzeni – jej skala skłania do wielkich, efektywnych realizacji. Jednocześnie ta powierzchnia będzie oferowana jedynie takim artystom, którzy są w stanie dokonać jej „transformacji”. Patrząc na listę artystów, można powiedzieć, iż w większości tworzą oni realizacje przestrzenne – rzeźby, instalacje, videoinstalacje. Wybór Gonzalez-Foerster jako osoby mającej stworzyć następną pracę w Hali wydaje się całkowicie uzasadniony. W latach 90. Gonzalez-Foerster tworzyła cykl tzw. „chambers”, aranżacji przestrzennych sugerujących, iż coś się w nich wydarzyło. Innym elementem jej twórczości są filmy, które to balansują pomiędzy fikcją a dokumentem. Nie do końca można określić czy są tworem aranżacji, czy też rejestrują zastane zdarzenia. Takie podejście akcentuje element interpretacji, tworzenia sensów. W jednej ze swoich wystaw w Berlinie artystka prezentuje np. *trzy krótkie historie, które mogą być oglądane lub czytane w jakimkolwiek układzie*. Dla artystki jej realizacje to bardziej otoczenia niż wystawy, *potencjalne przestrzenie pomiędzy realnością a wirtualnością – przyjemne do przemierzania i ciekawe do odkrywania*. To właśnie transformacji Hali Turbiny w przestrzeń unikalną i pochłaniającą oczekują kierujący Tate Modern. Hala jest obecnie jedną z atrakcji turystycznych, obowiązkowym przystankiem, czy to na drodze do szekspirowskiego teatru The Globe, czy też London Eye. Jessica Morgan, kurator sztuki współczesnej w Tate Modern, twierdzi, iż artyści nie zdają sobie często sprawy ze skali nagłośnienia ich pracy. Według niej, często artyści po stworzeniu pracy w Hali Turbiny są później kojarzeni tylko z tą pracą, a to może być bardzo dla nich trudne do akceptacji, co nie dziwi, z uwagi iż żaden artysta nie lubi zawężającej klasyfikacji swojej działalności⁴.

Przeglądając swój tekst sprzed dwóch lat, natknąłem się na taki fragment: *Konstruowanie*

*niektórych wystaw w oparciu o pojęcia z historii sztuki stało się działaniem interpretacyjnym. Taki rodzaj tworzenia wystaw, w oparciu o interpretację lub reinterpretację, przynosi momentami dość zaskakujące rezultaty*⁵. Otóż to. Zaskakujące rezultaty! Oto czego oczekuje progresywna kadra kierownicza każdej instytucji kulturalnej marzącej o światowej renomie. Zaskakujące oznacza większą szansę zauważenia, większą uwagę mediów, być może nawet rekord frekwencyjny.

W połowie XX wieku zagadnienie relacji pracy do przestrzeni stało się celem teoretyczno-praktycznych badań, które w konsekwencji zaowocowały poszerzeniem zagadnienia projektowania wizualnego, stworzeniem działu projektowania wystawienniczego i wzbogaceniem koncepcji kuratorskich. Obecnie w początkach XXI wieku okazuje się jednak, iż być może w niektórych przypadkach praca i otoczenie to jedność. Nagle znajdujemy się w brzuchu wieloryba. Nagle zaczynamy odkrywać wnętrze sztuki. Czy zmierzamy ku powierzchni dzieła? Czy istnieje jakakolwiek powierzchnia? Czy może wszystko to jedynie struktura rozsianych w przestrzeni cząstek lub ruchów falowych bez jednego odniesienia?

Brian O'Doherty w swojej książce *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* zauważa, iż na przełomie lat 50. i 60. pojawiło się pytanie: *Jak dużo przestrzeni dzieło sztuki powinno mieć, by (jak to się mówiło) mogło „oddychać”?* Pół wieku później sama przestrzeń staje się pracą. To przestrzeń „oddycha”, żyje własnym rytmem i próbuje „włamać się”, „zainfekować” umysł odbiorcy. W dużej mierze prace, które zostały w tym tekście omówione są o przekraczaniu, przechodzeniu na drugą stronę lustra. Już nie tylko projekcja sensów na publiczność, ale psychofizyczna Interakcja. Spektakularna i Potęgująca. Unikalna. Hipnotyzująca i Pochłaniająca, w niektórych wypadkach Mroczna i Niepokojąca. Jednym słowem: mentalny Szok. I powolne dochodzenie do siebie...

Kwiecień 2008

Przypisy:

¹ Marcel Duchamp: *Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove*, 1938; *Mile of String*, 1942.

² Praca Paula McCarthy *Saloon Theater* była prezentowana w ramach pokazu kolekcji F.Ch. Flicka w Muzeum Hamburger Bahnhof w Berlinie, 2004–2005. W tekście towarzyszącym wystawie w Moderna Museet w 2006 roku znajduje się następująca wypowiedź artysty: *You may understand my action as vented fear. (Możesz rozumieć moje działania jako wyladowany lęk.)*

³ Wypowiedź jest autorstwa kuratora Luca Cerizza, który przeprowadził wywiad z Tomaszem Saraceno przy okazji jego wystawy. Wypowiedź zaczerpnięta ze strony www.pinksummer.com

⁴ Wspomniane 3 krótkie historie odnoszą się do wystawy *Shortstories* w galerii Esther Schipper, Berlin. Wypowiedź Gonzalez-Foerster zaczerpnięta została z materiałów Muzeum Sztuki Współczesnej w Leon, Hiszpania (www.musac.es). Wypowiedź J. Morgan o realizacjach w Hali Turbin przytoczona ze strony internetowej Independent.

⁵ Farfocle *Minimalistyczne prace z kolekcji Flicka w berlińskim muzeum Hamburger Bahnhof*, 2006. *Obok dość klasycznych już przykładów, wręcz wzorcowych [dzieł minimalistycznych] można na takich wystawach znaleźć prace, przeważnie niekojarzone z kontekstem czy tematem wystawy. (...) Tematem przewodnim wystawy są prace mające tendencje redukcjonistyczne, o aspiracjach ku prostocie i przekraczających granice między sztuką i codziennością (non-art). Prezentacja „Fast nicht” (Almost Nothing) ustala coś, co rozgranicza sztukę od codzienności.* Tekst zamieszczony na stronie internetowej Obieg.