

**CARGO**  
**/ ANEKS**  
**ANNEX**

Marek Chlanda

**CARGO**  
**/ ANEKS**  
**ANNEX**

Marek Chlanda

Cricoteka

Kraków

9.09.2020–28.02.2021

<i>Bieżnik</i>	<i>The</i>	<i>Przyjdź.</i>	<i>Come.</i>	<i>Plastyczność.</i>	<i>Plasticity.</i>
Wojtek	<i>Tread</i>	<i>Transaktywność</i>	<i>Transactivity and</i>	<i>Uwagi o sztuce</i>	<i>Some Remarks</i>
Ziemilski	Wojtek	<i>i gościnność w Car-</i>	<i>Hospitality in Marek</i>	<i>Marka Chlandy</i>	<i>on Marek</i>
	Ziemilski	<i>go Marka Chlandy</i>	<i>Chlanda's Cargo</i>	Arkadiusz Póttorak	<i>Chlanda's Art</i>
7		Łucja Iwanczewska	Łucja Iwanczewska		Arkadiusz Póttorak
	13			35	
		19	27		45

# BIEZNIK

Wojtek Ziemilski

Wojtek Ziemilski – tworzy teatr. Znajduje go często w miejscach niepospolitych. Zdarza mu się przytaszczyć na scenę kawał rzeczywistości. Czasem, niezwykle rzadko, przyjmuje to formę spektakli teatralnych, w których ktoś udaje, że jest kimś, kim nie jest.

Przeczytaj to zdanie jeszcze raz.

\*\*\*

Nie tak szybko.

Nie ma się dokąd spieszyć.

\*\*\*

Czy jesteś sobie w stanie wyobrazić chwilę, w której pomysły w głowie przełożyły się na pisanie? Pisanie „P”. Wraz z zapadaniem się klawisza, pojawia się pierwsza litera.

\*\*\*

Uczciwie rzecz biorąc, na mnie to nie działa. Sam nie potrafię sobie tego przypomnieć. Abstrakcja, w jaką się pakuję, nie dorasta do pięt temu wydarzeniu.

Gdzie się podziało działanie?

Co stało się z działaniem?

Działanie było przekroczeniem *status quo* – a to, to są jakieś popłuczyny.

\*\*\*

Ostrość tego pierwszego momentu.

Wściekłość tego pierwszego momentu.

Francuzi mówią na przemoc „passage à l'acte” – przejście do czynu. Kiedy słowa nie wystarczą, i performatywność boli. Wybuch działania.

Kiedy słowa nie wystarczą przy pisaniu? No, tak.

\*\*\*

Przeczytaj tamto zdanie jeszcze raz.

Jaki mam dostęp do wydarzania się tego, co było? W znakach pozostaje odniesienie, ale wytwarza się

jednocześnie nowa warstwa – całkiem odmienna. Tak inna, że trudno mi uwierzyć, że to jest z tamtego.

Przyglądam się jej.

Czego potrzebuje *stasis*?

Braku czasu.

Czytanie miałoby być spotkaniem z beczasowością.

Tymczasem w tamtym zdaniu coś się zarysowuje.

Jakiś ruch. Coś się dzieje.

\*\*\*

Przyglądam się rysunkowi.

Trudno mi się rozmawia z rysunkami. Są wobec mnie oschłe. Rzadko mi się zwierają. Spoufalam się: nie ma powodu, żebyśmy przeszli na ty. A ja nieco obcesowo szukam intymności. Że niby gest, zapis drgania, odruchu, impulsu lub wyrachowania, że odcisk i piętno, i zaczn. Tak to sobie jakoś układam.

A teraz, na potrzeby tego momentu w myśleniu, otwieram taką możliwość: kreska do mnie mówi: przeczytaj mnie jeszcze raz. (Czy to jest to dyskretnie promieniujące pulsowanie aury?)

\*\*\*

Okej, kreski nie mówią.

:)

To jest metafora. W dodatku ten poziom liryzmu grozi krótkim spięciem. Ale ja myślę o tym technicznie: skoro to jest rysunek, skoro tak został nazwany, siłą rzeczy zwraca moją uwagę. A ja, obserwując, za nim nie nadążam. Wypada więc posłuchać kreski. Powrócić, żeby zobaczyć, co tam się dzieje z tymi kreskami.

\*\*\*

Ruchem chirurga zszywającego ranę przekłuwam dwa przeciwległe płaty czasu, ściągam szew, wiążę. To jest właśnie moje widzowskie bujanie, w tył i w przód, do początku i dalej. Odbudowuję sobie powoli czas.

Biegnę dalej, po powierzchni. Bieżnik.

\*\*\*

Zbuduj sobie inną opowieść. Pomyśl sobie: ta skamielina odżywa. Normalnie *Jurassic Park*. Wspaniała chwila. Gmach śladów wraca do życia. Skamielina biega, skacze, jak szczeniak, którego roznosi nadmiar przyszłości (albo śnieg).

\*\*\*

Pod czterdziestym pierwszym zdaniem tego tekstu był uśmieszek. Dlaczego „był”? Czy go już nie ma? Przecież go stąd widać. Czy przeczytanie, zobaczenie, jest do-konaniem tworzenia?

Może to są dwa tryby patrzenia, dwa tryby czytania, dwa tryby myślenia o rzeczywistości, albo przynajmniej o *aesthesis*, o zmysłach, o przyjemności. Pierwszy to przejście. Drugi to obecność. Żeby z tym być, trzeba powrócić. Wracając, buduje się czas. Pierwszym działaniem teatralnym jest powrót. Odtwarzam, reprezentuję, przedstawiam: powracam. Ustanawiam czas.

\*\*\*

Wróćmy do uśmieszku. Dwukropek, zamknąć nawias. Coś tu się buduje innego niż język. Emotikon, piktogram. Maski. To na potrzeby myślenia o wystawie, o wystawianiu, o wizualności i działaniu. Uśmieszek się uśmiecha. Robi mi. Robi mi to coś. Jest ewidentnie wulgarnie – rezygnuje z języka słów. Głupawość, głupowatość wręcz. Halo! Tu uśmiech. Jest tam kto? Jestem. Słucham.

Halo, tu uśmiech. Litości, nie możemy tak pozostać, zamartwieni znaczeniami, to nie może tak być, że pozostają po tym odjeżdżaniu i skwapliwie go organizują, to nie może tak być, że my na poważnie, że sztuka nie jest wygłupem, że w myśli o masce nie ma uśmiechu, no litości, ja wiem, że szaman i tragedia, że to jest właśnie tym czymś, ale ludzie przekonajkochański, toż to

\*\*\*

Coś tu się buduje innego niż język.

\*\*\*

Przeczytaj tamto zdanie jeszcze raz.

Czy mogłaś spełnić polecenie? Ile osób spełniło? I nie dotarło aż tu.

Rysunek zamyka się w sobie i uniemożliwia zamknięcie.

Nie wiem, czy każdy.

Wiem, że przychodzę ze świata rozedrganego, gdzie bezruch jest bólem. Znasz *While We Were Holding It Together* Ivany Müller?

Piątka tancerzy trwa bez ruchu przez godzinę, jak gdyby nagle zastygli w samym środku działania. Przez cały spektakl opowiadają, co sobie wyobrażają. To piękny spektakl, jest cały na Vimeo, znajdź sobie. Trwanie w bezruchu tych ciał jest niemożliwością, która buduje jego ludzkość.

Bo w świecie spektaklu nie ma trwania i nie ma bezruchu. Drżąca ręka aktora „trwa w bezruchu”, siłą rzeczy opakowanym w cudzy-słów. Jest tylko „trwanie” i „bezruch”.

Jakie to pocieszne z perspektywy rysunku.

Ach, i jeszcze coś. Przeczytaj tamto zdanie jeszcze raz. Tu nie chodzi o powtórzenie. Tu chodzi o powrót. Pierwszym działaniem teatralnym jest powrót. I to jest ten moment, który mnie interesuje. Moment, kiedy wytwarzamy powrót. Doświadczenie, przejście do czynu, przemoc, odkształcenie.

Odwiedzić tamtą początkową ruchliwość. Przyjść w odwiedziny, z innego miejsca, z innego kraju, z innej gry językowej.

Co tam widać?

W momencie przejścia?

Jakie widoki wyłaniają się, kiedy powracasz? Co się takiego wytwarza, w głowie?

Nie obrazy, nie procesy – jakieś obrazop procesy.

Wydobywanie się zmysłów, jak jakiejś mazi, dziwnego, niedomorfizowanego budulca. Coś się buduje.

Przyglądam się temu zaciekawiony. Co to będzie? Co tu się dzieje?

Kształty rodzą kształty, przestrzeń wypada z przestrzeni.

Wy-darżanie. Spektakl się dzieje, kształci się i dokształca, a ja przyglądam mu się, tak samo, jak każdej innej budowie, jak każdemu wypadkowi, jak każdej metamorfozie. Nie mogę oderwać wzro-

ku, bo mnie to przerasta, bo rozchodzi się ze mną w czasie – nie towarzyszy mi, tylko idzie swoją drogą.

\*\*\*

Odpoczywam w tym znieruchomieniu.

\*\*\*

Nie tak szybko.

\*\*\*

Aż zaczyna mnie drażnić. Mięśnie wzywają. Mięso chce pracować.

Coś robić.

Biec gdzieś.

\*\*\*

Kiedy tekst się skończy, kiedy zapadnie klamka ostatnich porzucanych kości, nasze wspólne quasi-trwanie przestanie istnieć. Spektakl dobiegnie końca. Będzie ostatnie zdanie, ostatnie słowa, jeszcze chwila wspólnego, rozdwojonego czasu (mój+twój), i nic. Rysunek wobec tego patosu wzrusza ramionami. Powracanie do niego będzie zawsze lekkie, wejścia i wyjścia pozostaną. Przesuń, zmień, dodaj. Odwróć, wywróć, połącz, zatańcz, spotkaj. Co tu się dzieje? Co tu się dzieje? I dzieje? I dzieje?

\*\*\*

Mięso chce pracować.

\*\*\*

Nie tak szybko.

Wojtek Ziemilski – a theatre maker. Often to be found in extraordinary places. Sometimes delivers chunks of reality on stage. Occasionally, very rarely, this takes the form of a performance in which someone pretends to be someone they're not.

# THE TREAD

Wojtek Ziemilski

Read this sentence one more time.

\*\*\*

Not so fast.  
No need to rush off anywhere else.

\*\*\*

Can you imagine the precise moment when the ideas became writing?  
Typing R. As the key is pressed down, the first letter appears.

\*\*\*

To be honest, it doesn't work for me.  
I can't remember it myself. The abstraction I am plunging into is nowhere near that event.

\*\*\*

Where did the action go?  
What happened to the action?  
The action was about moving beyond the status quo, while this thing now is some poor substitute.

\*\*\*

The sharpness of that first moment. The fury of that first moment. The French call 'violence' 'passage à l'acte', 'proceeding to action'. When words are not enough and performativity is painful. An eruption of action.  
When words are not enough – while writing? Well, yes.

\*\*\*

Read that sentence one more time.  
To what extent can I access the occurrence of something that has already happened?  
The sign retains the reference, but at the same time an entirely different new layer emerges. So different, in fact, that it is hard to believe that it has sprouted from that other thing. I observe it.

\*\*\*

What is necessary for stasis?

A lack of time.

Reading was supposed to be about experiencing timelessness.

And yet something is materialising in that sentence.

A movement. An event.

\*\*\*

I am looking at a drawing.

I find it hard to converse with drawings. They're snippy with me and seldom in the mood for a heart-to-heart. I get too friendly - while there is no reason why we should be on first-name terms. Yet I push, searching for intimacy. For a gesture, a recorded twitch, an impulse or reflex, or maybe a calculation; for a trace, an imprint, a ferment. That is how I explain it to myself.

And now, for the purpose of this moment in thought, I unleash the following possibility: the line says to me, read me again. (Is this the discreetly radiating pulsation of an aura?)

\*\*\*

All right, lines don't speak.

:)

It's just a metaphor. And this amount of lyricism can blow a fuse. But I'm thinking about it in technical terms: if there is a drawing, if that is what it's called, then it naturally draws my attention. And as I try to observe it, I can't keep up. So it seems reasonable to listen to that line. To go back and see what is happening with those lines.

\*\*\*

Like a surgeon suturing a wound, I pull my needle through two opposite patches of time, tightening the stitch, tying it up. This is my spectator's swing, to and fro, to the beginning and onwards. Slowly rebuilding time. At my pace.

I keep on moving, through the surface. The tread.

\*\*\*

Turn this into a different story. Think about it: this fossil is coming alive. It's like *Jurassic Park*. A glorious moment. The edifice made of traces is resurrected. The fossil is running around and jumping like a puppy, thrilled by the excess of future (or snow).

\*\*\*

There was a smiley face under the forty-first sentence of this text. Why 'was'? Isn't it still there? After all, you can see it from here. Does it mean that reading or seeing something determines and so terminates creation?

Perhaps there are two modes of seeing, two modes of reading, two modes of thinking about reality - or at least about the aesthesis, the senses, and pleasure. The first one is transition. The second is presence.

To be with it, one has to go back. Going back, one builds time. Returning is the first action in theatre. I reconstruct, represent, re-enact: I return. I initiate time.

\*\*\*

Let's go back to the smiley face. A colon, and the parenthesis closes. Something is building up here, something different from language. An emoji, a pictograph. A mask. It's for the purpose of thinking about the exhibition, exhibiting, visuality, and action. The smiley face smiles. It does this. It does this thing to me.

It's obviously vulgar, giving up the language of words.

Silliness. Silli-lilli-ness. Hello! It's me, smiley face. Is anybody there? I'm here. I'm listening.

Hi, it's smiley face. Come on, we can't stay like this, worried sick about meanings; it can't be that after the wild ride they stay over and carefully arrange it; it can't be that we're serious, that art is not a joke, that there's no smile in thinking about a mask; come on, I know that it's all shamans and tragedies, but dear people it's

\*\*\*



Something is building up here, something different from language.

\*\*\*

Read that sentence one more time.

Did you manage to complete the command? How many people did? Never getting so far as here.

The drawing is closing up, making closure impossible.

I don't know if they are all like that.

I know that I'm coming from a throbbing world, where keeping still is painful. Have you seen Ivana Müller's *While We Were Holding It Together*? Five dancers hold still for an hour, as if they have stopped in the middle of an action. Throughout the show they tell one another what they are imagining. It's a beautiful performance; you can find it on Vimeo. The stillness of these bodies is impossible, which makes it deeply human.

Because in the world of theatre there is no timelessness, no stillness. The actor's shaking hand is 'still', placed in quotes by necessity. There is only 'timeless' and 'still'.

How amusing this must be from the perspective of a drawing.

Oh, one more thing. Read that sentence one more time. It's not about repetition. It's about going back. Returning is the first action in theatre. This is the moment that interests me. The moment when we produce our return. An experience, a proceeding to action, violence, an imprint.

To visit that initial mobility. To come and visit, from another place, another country, another language game.

What can you see there?

In the moment of transition?

What views pop up when you're returning? What emerges in your head?

Not images, not processes – some image-processes.

The emerging of senses, as if from some kind of mud, a strange, under-morphed material. Something is building up.

I observe it, intrigued. What will this be? What is happening here?

Shapes give birth to shapes; space falls out of space. A-rising. The performance is happening, taking shape and shaping up, and I keep

watching it just as I would any other construction site, any accident, any metamorphosis. I can't take my eyes off it, because it overwhelms me, because we're growing apart in time – it doesn't accompany me; it follows its own path.

\*\*\*

I rest in this stillness.

\*\*\*

Not so fast.

\*\*\*

I'm starting to feel irritated. The muscles are calling.

The meat wants to work.

Do something.

Run somewhere.

\*\*\*

Once the text is over, once the page is turned and the die has been cast, our shared quasi-existence will cease. The performance will have run its course. There will be a last sentence, last words, one more moment of shared, split time (mine+yours), and then nothing. The drawing shrugs at this pathos. Returning to the drawing will always be easy, comings and goings readily available. Shift, change, add. Turn away, turn over, link, dance, meet. What is happening here? What is happening here? And happening? And happening?

\*\*\*

The meat wants to work.

\*\*\*

Not so fast.

# PRZYJDŹ. TRANSAK- TYWNOŚĆ I GOŚCINNOŚĆ W CARGO MARKA CHLANDY

Łucja Iwanczewska

Łucja Iwanczewska – teatrolożka i performatyczka. Andiuntka w Katedrze Performatyki UJ. Autorka książek o Witkacym, artykułów o Kantorze i Grotowskim – pisanych z ukosa i w przeszłości. Dziś zajmuje się performatywnością sztuki i zjawisk kulturowych. Na wystawę „Cargo” przyszła z pięcioletnim synem – jego perspektywa odbiorcza, interakcje z obiektami, pozwoliły jej wejść w przestrzeń wystawy inaczej, niezwykle, czuło, aktywnie. Wspomina o tym dlatego, że od pięciu lat ogląda świat oczami dziecka.

*Cargo* Marka Chlandy można doświadczać i rozumieć jako laboratorium partycypacji, ale to więcej niż sztuka partycypacyjna i stosowane przez nią strategie. Jeśli sztukę partycypacyjną, przede wszystkim za Claire Bishop<sup>1</sup>, zdefiniujemy jako strategię artystyczną, w której artysta aranżuje sytuację w określony sposób, w określonej przestrzeni, a widzowie zmieniają się w reagujących uczestników i ich obecność staje się formą eksperymentalnej aktywności – *Cargo* jest projektem partycypacyjnym sztuki. Wszyscy jesteśmy performerami, możemy się poruszać po wystawie, dotykać obiektów, nawiązywać z nimi relacje, przenosić z jednego miejsca w inne, usiąść na kanapie, czytać, porozmawiać z kimś – czas wystawienniczy i towarzyszący mu typ skupienia ulegają w *Cargo* osłabieniu, przemieszczeniu, reorganizacji. Nikt nie steruje naszą uwagą, nikt nas nie ustawia w roli widzów, nie hierarchizuje naszych zachowań, nie dyscyplinuje. „Możesz sam/a zdecydować o kolejności oglądania prac. Nie ma tu »kierunku zwiedzania«. Jeśli chcesz, rób zdjęcia przestrzeni i rysunkom. Z lampą też. Będzie nam miło, jeżeli znajdziesz chwilę i ochotę, żeby z nami porozmawiać. Chętnie opowiemy jakąś anegdotkę lub przedyskutujemy poważne kwestie. Zależy na kogo trafisz” – napisał Marek Chlanda w *Poradniku* do performatywnej wystawy. Dzieło jest projektem (otwartym), widz – uczestniczką/uczestnikiem, taka jest najkrótsza wykładnia sztuki partycypacyjnej. Projekt zakłada aktywność badawczą, eksperymentalną, dąży do wytworzenia, ustanowienia czegoś, jest procesualny, rozciągnięty w czasie – dzieje się, zmienia, przekształca. W tym sensie wystawa nie jest miejscem prezentacji, a miejscem produkowania, nieustająco negocjuje ze sferą ekspozycyjną. Produkuje znaczenia, relacje, performuje sensory, przeprowadza operacje na doświadczeniach, pamięci, kontekstach kulturowych, tożsamościach. Uczestnicząc w wystawie, nie tyle oglądamy, co odgrywamy – swoje myśli, skojarzenia, powroty do przeszłości, zasłyszanych lub przeczytanych niegdyś zdań, smaków. Sensy, obrazy, wizualizacje, języki doznań nie są nam narzucone wraz z tematem wystawy, a raczej wyłaniają się w pewnej afektywnej dynamice, w komunikacji, w nawiązaniu kontaktu. *Cargo* wychodzi poza ramy sztuki partycypacyjnej; jak wspomniałam, wydaje mi się czymś więcej. W *Poradniku* do performatywnej wystawy czytamy, że „dla Marka Chlandy kluczowy okazał się rok 1975, w którym obejrzał spektakle *Apocalypsis cum figuris* Jerzego Grotowskiego oraz *Umarłą klasę* Tadeusza Kantora.

Te doświadczenia uznał za formacyjne dla swojej późniejszej twórczości, rozumienia i doświadczania sztuki. Miał wówczas 20 lat”. Doświadczenie formacyjne artysty zyskuje w przestrzeni *Cargo* status afektywnego archiwum. Na stole przy wejściu do sali wystawy rozłożone są książki, broszury, programy spektakli, opracowania naukowe związane ze spektaklami Grotowskiego i Kantora. Niewątpliwie możemy dotknąć materialnych świadectw dotyczących tamtych wydarzeń, zobaczyć zdjęcia, wczytać się w proponowane przez badaczy interpretacje, poznać konteksty kulturowe i polityczne, w których sztuki były tworzone i pokazywane, a także ramy kulturowe i historyczne ich ówczesnej i późniejszej recepcji. Możemy dokonać tych wszystkich aktów, czytając i oglądając podarowane nam do użytku lekturowe archiwum. Ale to wcale nie oznacza, że uczestnicy *Cargo* stanowią wspólnotę lekturową czy interpretacyjną, że ten stół z książkami prowadzi konkretną drogą, wyznacza symboliczny horyzont możliwej komunikacji. Że oglądając, czytając fragmenty tego książkowego archiwum, mamy wspólne zaplecze kanonicznej wiedzy, ustaleń, sposobów pamiętania o tych dwóch spektaklach. Być może książki rozłożone na stole dokonują rodzaju rekonstrukcji – samych spektakli, ale również polityk ich odbioru. Rekonstrukcja ta jednak nie tyle przedstawia, dostarcza wiedzę, ile pobudza uczestniczki/uczestników do tworzenia własnej konstelacji, pracy skojarzeń, przypominania sobie czegoś przeczytanego na ten temat, do powrotu klisz obrazów z dawno oglądanych rejestracji spektakli. Uczestniczki i uczestnicy – czytelniczki i czytelnicy mogą w procesie oglądania i czytania książek mediować między wtedy a teraz, między tamtym językiem opisu i interpretacji (językiem ustanowionym przez czołowych badaczy Grotowskiego i Kantora) a własnymi reinterpretacjami, poszerzonymi o teraźniejszy kontekst kulturowy. Archiwum jest więc tutaj działaniem, otwartym na proces akceptacji i odrzucenia dostarczonych treści, nie zaś uporządkowanym katalogiem tekstów kanonicznie zhierarchizowanych. Jest tak, bo nie da się dziś czytać tych i żadnych innych, tekstów bez ich aktualizowania w lekturze, odgrywania, przepracowywania zapośredniczonej medialnie pamięci o spektaklach i ich twórcach. Co istotne, otwartość archiwum lekturowego, które jest też przecież archiwum obu spektakli, można traktować jako przeciw-praktykę Chlandy wobec praktyk twórczych Grotowskiego i Kantora. Artysta coś z obu twórców bierze, performatywnie przepracowuje ślady ich działań, myśli, idei,

1

Zob. Claire Bishop, *Sztuczne piękła. Sztuka partycypacyjna i polityka widowni*, tłum. J. Staniszewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2015.

2

Zob. Jacques Derrida, *Gościnność nieskończona*, tłum. P. Mościcki, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2004, nr 3.9, s. 257–261; Jacques Derrida, *Wrogośćcinność: podejmowanie obcych*, tłum. A. Dwulit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2011.

procesów twórczych, języków, rysunków, a jednocześnie w swojej twórczości otwiera to, co u obu artystów było szczelnie zamknięte – proces tworzenia i wystawienia, skończoności dzieła.

Kolaż różnych tekstów o spektaklach Grotowskiego i Kantora reprodukuje wiedzę, ale w indywidualny sposób dla każdej uczestniczki i każdego uczestnika, którzy na własny rachunek montują, rekontekstualizują lub wchodzą w przestrzeń *Cargo* bez lekturowego zaplecza.

Stół z lekturami jest też aktywnym znakiem gościnności, artysta dzieli się swoimi lekturami. Akt dzielenia się może stawiać uczestniczkę lub uczestnika wystawy w roli gościa, a może lepiej – nadawać status gościa. Kolejnym aspektem performatywności *Cargo* jest w moim przekonaniu właśnie gościnność. Myślę o takiej najbardziej radykalnej gościnności, która wyłącza artystę z jego autonomii na rzecz Innego, każdej/każdego z nas biorących udział w procesie wystawy. Jacques Derrida opisywał absolutną gościnność jako wyłączenie siebie na rzecz Innego, jako otworzenie drzwi swego domostwa na przyście Innego – bez pytań, reguł, zakazów, nakazów, na mocy prawa gościnności<sup>2</sup>. Artysta zaprasza nas, pozwala nam przybyć, rozgościć się, nie zadaje pytań, które mogłyby ograniczać lub warunkować nasze bycie na wystawie i uczestniczenie w niej. Udziela nam gościny, ale nie oczekuje nic w zamian. Dzieli się z nami swoją twórczością, doświadczeniami (także formacyjnymi), swoim światem, nie zawiera jednak z nami paktu wymiany, nie narzuca języka, sposobów patrzenia, nie reżyseruje naszych ciał i myśli. Nie oczekuje, że rozłożymy przed nim nasze cargo – swój ładunek, ciężary, bagaże. Raczej pozwala nam odwiedzać miejsce wystawy. Otwarty na nieprzewidywalne, nieoczekiwane, mówi „tak” wszelkiemu wydarzeniu. „Nie wiadomo, co nam się przytrafi” – twierdzą uczestniczki i uczestnicy procesu wystawy. Wydaje mi się, że to jest klucz do performansu gościnności, jakim jest *Cargo*.

Performatywna wystawa zaprasza również do zabawy, dziecięcej aktywności. W tym sensie, w jakim dziecięca zabawa stanowi źródło twórczości i sprawczości, możliwych bez przestrzegania reguł, zasad, porządków właściwych światu dorosłych i jego ramom. Marianna Michałowska rekonstruuje namysł Waltera Benjamina

nad praktykami dzieciństwa, pisała: „postępowanie dorosłego poddającego analizie dzieciństwo przypominałoby działanie kolekcjonera, w oczach którego »każdy przedmiot nosi w sobie cały, konkretny i uporządkowany świat. Uporządkowany wszelako według zdumiewających, ba, dla profana wręcz niezrozumiałych zależności i związków«<sup>3</sup>. Odkrywanie przeszłości musi zatem wiązać się z kolekcjonowaniem”<sup>4</sup>. Kolekcjonowanie jest pracą pamięci, sięganiem wstecz, odkopywaniem wspomnień, jest indywidualną pracą każdego kolekcjonera. Dziecięce kolekcjonowanie bywa irracjonalne, niezrozumiałe dla kogoś z zewnątrz, niejasne, nieuporządkowane. Ma bowiem znaczenie tylko dla właściciela kolekcji. Niezrozumienie jest jednak bardzo ważne dla pracy pamięci – pozwala budować ciągi skojarzeń, uruchamia wyobraźnię. Nieoczekiwane połączenia obiektów (przedmiotów) w kolekcji powodują, że inaczej widzimy rzeczy, budujemy dla nich konteksty, włączamy w prywatne konstelacje znaczeń. Kolekcja Marka Chlanda – jego przedmiotów, rysunków, filmów, rzeźb, cytatów z książek, dźwięków – może być dla nas zaproszeniem do zabawy lub archeologicznej pracy. Możemy tę kolekcję odkrywać, demontować, wybierać z niej tylko jeden przedmiot, który obudzi nasze skojarzenia, wyjmować go ze zbioru i włożyć w inny kontekst przedmiotowo-znaczeniowy. Uczestnicząc w wystawie, możemy dotykać przedmiotów, przedstawiać krzesła, zmieniać układ rysunków wiszących na ścianach, mówiąc językiem Benjamina – możemy wyciągać eksponaty z kolekcji (pierwotnego kontekstu) i umieszczać w nowym, stworzonym przez siebie, możemy być konstruktor(k)ami i destruktor(k)ami w ramach naszych relacji z obiektami wystawy. Mowa tu o transformującym się archiwum (zbiorze), gdzie obiekty funkcjonują samodzielnie, mogą być montowane w nowe układy przestrzenne czy narracyjne. W rozmowie o *Cargo* Marek Chlanda wspomina: „w ramach ładunku na salę wjechało 20 rysunkotobołów, czyli 20 »całości« złożonych z wielu elementów (dużych i małych rysunków), a każdy z nich o wyraźnym, osobnym charakterze znaczeniowym. Owe rysunkotoboły miały zająć 63 metry bieżące ściany. Zespół, po wstępnej przymiarce, wybrał z nich siedem, osiem i już całkiem indywidualnie zaczęliśmy przytwierdzać je do ścian. Po kilku dniach Magda Kownacka »wykradła« rysunek z kawałka ściany, na której ja pracowałem, był jej potrzebny na jej kawałku ściany. Zaraz później, wiedzona zagadkowym impetem, połączyła w całość dwa rysunkotoboły w jeden, zmieniając ich wcześniejszą

3

Walter Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 235.

4

Marianna Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 185.

5

Marek Chlanda: jako sceptyk wierzę w afirmację, z Markiem Chlandą rozmawia Alan Rynkiewicz, <https://kultura.onet.pl/sztuka/marek-chlanda-jako-sceptyk-stawiam-na-afirmacje-wywiad/r9bw5nq> [dostęp: 28.12.2020].

6

Zob. Jill Bennett, *Widzenie empatyczne. Afekt, trauma i sztuka współczesna*, tłum. Ł. Mojsak, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2019, nr 26, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/26-empatyczne-obrazy/widzenie-empatyczne.-afekt-trauma-i-sztuka-wspolczesna> [dostęp: 28.12.2020].

autonomię znaczeniowo-morfologiczną. Powiedzieć: »improwizacja w zagospodarowaniu ściany«, to nic nie powiedzieć. Otóż Magda znalazła nowy wspinały klucz dla tych kilkunastu rysunków i tym samym w naszej Sali/dziale pojawił się kąt o niespodziewanym ciężarze. Odnoszącym się do romantyzmu, do myśli Marii Janion, do Grotowskiego i do Szekiny (w tradycji chasydzkiej żeńskiej ewokacji Boga – przyp. ŁI). I kto tu jest autorem?”<sup>5</sup>. To wspomnienie zespołowej pracy w procesie powstawania wystawy doskonale ilustruje działanie wobec kolekcji. Kolekcjoner stwarza swój własny świat i dzieli się nim z nami, prezentując swoją kolekcję – specjalnie ukształtowany system. W systemie tym każdy przedmiot reprezentuje pewien kompleks wiedzy historycznej, przeszłych inspiracji, wspomnień, doświadczeń. My, uczestnicy, jesteśmy zaproszeni do procesu rekolekcjonowania, możemy odnawiać kolekcję przez układanie nowych serii i nadawanie im nowych, nieoczekiwanych dla kolekcjonera znaczeń.

Strategie twórcze Marka Chlanda wypracowane w polu *Cargo* charakteryzują się bardziej transaktywnością niż komunikatywnością. Sztuka transaktywna, jak definiuje ją Jill Bennett<sup>6</sup>, zainteresowana jest procesem twórczym, afektami, emocjami i doświadczeniami odbiorczymi wytwarzającymi się w pracy artystycznej, mniej zaś obejmuje swymi praktykami budowanie konkretnego komunikatu w relacji z odbiorcą. Autorka, idąc za rozważaniami Gillesa Deleuze’a, pokazuje, w jaki sposób sztuka transaktywna łączy się z myśleniem. Odwołując się do książki Deleuze’a *Proust i znaki*, szczególne znaczenie dla sztuki transaktywnej i jej strategii przypisuje pojęciu „napotkanego znaku”. „Napotkany znak” to znak odczuwany zmysłowo, emocjonalnie, w afektywnym poruszeniu. Rozumienie, włączenie w proces poznawczy następuje potem. Najpierw napotykamy znak, możemy się o niego empirycznie potknąć, jak w Sali *Cargo*. „Napotkany znak” uchyla konwencjonalne ramy myślenia, nasze przyzwyczajenia poznawcze, dezorganizuje zaplecze wiedzy, które mamy, wzory kulturowe, które nieświadomie praktykujemy. Znosi granice pomiędzy odczuwaniem, działaniem, myśleniem, używaniem naszych ciał. Powoduje, że wchodzimy w interakcje z obiektami sztuki w sposób otwarty na wszelkie potencjalności, niespodzianki, nieprzewidywalność. Nasza przeszłość łączy się z przyszłością. Dzieje się tak dlatego, że afekty i emocje pojawiające się w reakcji na „napotkany znak” skłaniają nas do

zaangażowania i mają większy wpływ na myślenie niż władze poznawcze. „Napotkany znak” nas wzywa, wymusza naszą reakcję, angażuje myślowo i wyobraźniowo. Deleuze pisał: „o wiele ważniejsze od samej myśli jest to, co daje do myślenia. [...] Wrażenia, które zmuszają nas do patrzenia, spotkania, które zmuszają nas do interpretacji, wyrażenia, które zmuszają nas do myślenia”<sup>7</sup>.

Sztuka transaktywna jest sposobem myślenia, interpretowania. Nie ma charakteru konceptualnego, jak przekonuje Bennett. Raczej ucieleśnia odczucia, które pobudzają krytycznie myśl. Taka sztuka nie potrzebuje żadnej wykładni, żadnych ram – to sztuka dziejąca się w procesie, transmisyjna, otwarta na przeskoki wyobraźni, przepływy, niedoczytania, przeoczenia. „Nikt nie wie, co się nam przytrafi” – transaktywność jest właśnie taką potencjalnością procesu twórczego. To zaś, co najistotniejsze, to akt zaangażowania w „napotkany znak” – musimy coś z nim zrobić, on jest, czegoś od nas chce, wymaga – przekroczenie go też jest zaangażowaniem.

*Cargo* jest również przestrzenią laboratoryjną. Laboratorium pojmuję tutaj jako przestrzeń translacji, relacji, współoddziaływania pomiędzy wnętrzem (działaniem wewnątrz laboratorium) a zewnątrz (skutkiem działań laboratoryjnych). Bruno Latour tak rozumie przestrzeń laboratoryjną: „laboratoria są stworzone po to, by naruszać bądź demontować samo rozróżnienie między wnętrzem i zewnątrz, jak również skalą mikro a makro”<sup>8</sup>. W jego rozumieniu laboratorium stanowi wyizolowaną przestrzeń czynienia, działania, produkcji znaków, symboli, materii, wiedzy, która w geście transmisji znosi granice z zewnątrz, a jego przemiana stanowi skutek i cel działań laboratoryjnych. Mikrodziałania w zamkniętych przestrzeniach osłabiają, a często niwelują różnice pomiędzy prywatnym a publicznym, estetycznym a politycznym, artystycznym a społecznym, a przede wszystkim między artystą a odbiorcą/odbiorczynią – uczestniczką/uczestnikiem. Laboratorium jest przestrzenią performatywną – przestrzenią eksperymentu, gdzie scenariusze działań, skrypty zachowań, praktyki uczestnictwa powstają w procesie trwania eksperymentu.

Kiedy uczestniczyłam w wystawie *Cargo*, impulsem skojarzeniowym stały się dla mnie praktyki artystyczne duetu KwieKulik, Zofii Kulik i Przemysława Kwieka, artystów z kręgu Formy Otwartej

7

Gilles Deleuze, *Proust i znaki*, tłum. M.P. Markowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999, s. 82.

8

Bruno Latour, *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, tłum. K. Arbiszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2, s. 165.

Oskara Hansena. Bardzo istotna w ich strategiach twórczych była praca laboratoryjna, eksperymentalna – u początku swojej działalności uważali, że sztuka jest przestrzenią wynalazczości, performowania doświadczeń i myśli w procesie tworzenia. Sztuka miała służyć wynajdywaniu nowych sposobów wyrażania, komunikacji, kontaktowania się z odbiorcami/uczestnikami. Artystom z kręgu Formy Otwartej chodziło o kontestację formy zamkniętej. Nie tyle o dekonstruowanie zastanych i dominujących reprezentacji i pól symbolicznych, co o wstrząśnięcie samą zasadą reprezentacji. Nie o nowy, alternatywny język i inne rodzaje komunikacji, ale o performatywne, sprawcze oddziaływanie na widza. Działanie artystyczne nie może odwoływać się jedynie do starych podziałów i symboli, musi być przestrzenią eksperymentu – testować nowe porządki, wytwarzać innowacyjną wiedzę, która może być zastosowana w pozaartystycznej praktyce. Okres analityczny, materiałowo-przestrzenny duetu KwieKulik dobrze oddają *Działania z Dobromierzem* – synem Kulik i Kwieka. Za pomocą form wizualnych i przestrzennych dokonywali operacji matematyczno-logicznych – takich jak włączanie, wykluczanie, dodawanie, łączenie zbiorów – na fizycznych przedmiotach. Dążyli do procesu przekładalności formy matematycznej na fakt społeczny – prowadzili operacje z nowym życiem, efektem ich spotkania i relacji. Pojawienie się w systemie kolejnego elementu zmienia wszystko, zakłada reorganizację wspólnego zbioru. Ważny był punkt stykowy między indywidualnymi gestami a zbiorowym dziełem – transmisja działań artystycznych w projekt totalny, znoszący granice między sztuką, nauką, doświadczeniem i życiem artystów, łączenie praktyk materiałowo-przestrzennych z tym, co codzienne, życiowe.

Innym przykładem laboratoryjnej pracy KwieKulik są *Działania* z 1972 roku. Czterodniowe działania grupowe w studiu telewizyjnym przy Woronicza. Akcja zespołowa, bez scenariusza działań. Do dyspozycji „działań” były tylko obiekty, elementy do użycia, instrumenty, rekwiizyty z magazynu telewizyjnego – chodziło o wytworzenie działań spontanicznych, relacyjnych, komentarzy do gestów i aktów innych działających. Było to laboratorium współpracy artystów różnych specjalności, pracowali: operator Jacek Łomnicki, poeta Jacek Dobrowolski, muzyk Milo Kurtis, zespół Grupa w Składzie, malarz akcjonista Krzysztof Zarębski. Działania były tutaj eksperymentem sprawdzającym, jaki efekt

przyniesie strategia kontaktowania się i nawiązywania relacji pomiędzy różnymi dyscyplinami, językami, praktykami. Wspominam o swoim skojarzeniu nie tylko po to, by zbudować odwołanie do tradycji form otwartych w polskiej sztuce i praktykach twórczych polskich artystów. Raczej dlatego, że ja też przyszłam na wystawę ze swoim cargo – pamięcią, skojarzeniami, wiedzą, życiem.

*Cargo* jest zaproszeniem. Przyjdź. Weź swój bagaż, jeśli chcesz – rozładuj, rozłóż na ziemi, przybij do ściany, połącz z czymś napotkanym w przestrzeni, porozmawiaj z twórcami i uczestnikami, zrób coś z nimi, potknij się, napotkaj znak. Przyjdź. A zostaniesz ugoszczony.

Łucja Iwanczewska – theatre and performance scholar, assistant professor at the Chair in Performance Studies at the Jagiellonian University in Cracow. She published books on Witkacy and scholarly articles on Kantor and Grotowski – long ago and sidelong. Today she researches the performative aspect of art and cultural phenomena. She visited *Cargo* with her five-year-old son, whose perspective and interactions with the displayed objects allowed her to enter the exhibition in a different way: originally, tenderly and actively. She mentions that, because for the last five years she has been looking at the world through a child's eyes.

# COME. TRANSACTIONALITY AND HOSPITALITY IN MAREK CHLANDA'S CARGO

Łucja Iwanczewska

1

Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London: Verso, 2012.

Marek Chlanda's *Cargo* can be experienced and understood as a laboratory of participation, but it is more than just an example of participatory art and its strategies. If, in accordance with Claire Bishop's definition,<sup>1</sup> participatory art is an artistic strategy in which the artist arranges a certain situation in a certain space and the spectators become responsive participants whose very presence is a form of experimental activity – then *Cargo* is a participatory art project. In *Cargo*, we all become performers – we can move freely in the exhibition space, touch every object and develop a relationship with it or move it around if we so choose, sit on a couch, read a bit, talk to someone... In *Cargo*, exhibition time and its characteristic concentration mode become diluted, shifted, and reorganised. There is nobody to direct our attention and make us assume our role as spectators, or create a hierarchy of our behaviour; no one is trying to discipline us. 'Your route is entirely up to you. There is no "visitor route". If you feel like it, take photos of the space and the drawings. Keep the flash on if you want. We will be very happy if you decide to stay for a bit and talk to us. We may tell you a story or engage in a serious dispute. It all depends on which one of us you meet,' Chlanda wrote in *A Handbook*, which accompanied the performative exhibition. The artwork is a project in progress, and the viewer becomes a participant – this is the most basic definition of participatory art. A 'project' suggests experimentation and research, an effort towards establishing new qualities; it is also progressive and occurs across time, constantly happening, changing, and transforming. From this perspective, an exhibition is no longer the space of perception, but rather the space of creation, engaged in a constant dialogue with the exhibition aspect. It establishes relationships and performs new meanings, manoeuvring experience, memory, cultural contexts, and identities. Participating in the exhibition, we are not so much viewing as performing our thoughts and associations, reflecting on our past, returning to certain flavours and phrases we once heard or read. Neither meanings, images, and visualisations, nor languages of experience are imposed on us; rather, they emerge as a result of a certain affective dynamics, in the process of communication and establishing contact.

*Cargo* moves beyond participatory art; as I have already mentioned, it seems to be more than that. We learn from the aforementioned

handbook which accompanied the performative exhibition that 'the original sources of inspiration for *Cargo* and its primary points of reference are Tadeusz Kantor's *The Dead Class* and Jerzy Grotowski's *Apocalypsis Cum Figuris*. In 1975, Marek Chlanda (twenty years old at the time) attended both these performances and he has been inspired by them ever since.' In *Cargo*, the artist's formative experience gains the status of an affective archive. A desk near the entrance is covered with books, brochures, theatre programmes, and academic texts on Grotowski's and Kantor's performances. We are welcome to touch material traces of those events, view photographs, and read into proposed interpretations, as well as learn about the cultural and political context of the creation and original staging of the performances, exploring various cultural and historical aspects of their reception then and now. All these acts can be easily performed through reading and viewing the textual archive placed at our disposal. This does not mean, however, that the participants of *Cargo* constitute any literary or interpretive community, nor that the desk full of books guides them along some defined path, outlining the horizon of potential communication. It is not as if, while browsing this textual archive, we shared any common background of canonical knowledge, or subscribed to the same beliefs and memories about the two works of theatre. Perhaps it could be said, then, that those open books on the desk provoke some kind of reconstruction – both of the performances themselves, and the politics of their reception. The role of this reconstruction is not to present and share knowledge, but rather to inspire the participants to construe their own constellations of associations, remembering echoes of once-read passages and frames from recordings watched years before. While browsing the books, the participants/readers move freely between then and now, the normative language of description and interpretation (imposed by leading scholars of Grotowski's and Kantor's theatre) and their own re-interpretations, broadened by contemporary cultural contexts. In this way, the archive becomes a mode of action, open both to acceptance and rejection of the statements at hand, rather than a systematic catalogue of texts reflecting a canonical hierarchy. This is because it is now impossible to read these texts, or indeed any other texts, without updating, re-enacting, and processing them through the lens of the media-based memory of the two artists and their works. Significantly, the open-endedness of this

2

See: Jacques Derrida, 'Une hospitalité à l'infini,' [in:] *De l'Hospitalité. Autour de Jacques Derrida*, ed. Mohammed Seffahi, Vénissieux 2001, pp. 115–131; idem, 'Hostipitality,' *Angelaki*, 2000, vol. 5, no. 3, pp. 3–18.

literary archive concerning both performances can be viewed as Chlanda's counter-practice, positioned in contrast with Grotowski's and Kantor's artistic approaches. Chlanda appropriates some elements of their art and performatively processes various traces of their actions, thoughts, ideas, creative processes, languages and drawings; at the same time, however, his own artistic practice opens up something which was kept securely sealed by both Grotowski and Kantor – the processes of creating and exhibiting, the limitedness of a work of art.

The collage of various texts on Grotowski's and Kantor's theatre reproduces knowledge, but it can be construed in multiple idiosyncratic ways – differently for each participant who either juxtaposes and recontextualises them of their own accord, or enters the space of *Cargo* without any textual background.

The desk with the books is also a token of hospitality: the artist is sharing his own reading list with his audience. This act of hospitality places all visitors in the role of guests – or better still, it gives them the status of guests. It is my contention that hospitality is yet another aspect of *Cargo*'s performative character. I mean here the most radical form of hospitality – one which strips the artist of his autonomy to grant it to the Other, namely every person participating in the process of the exhibition. Jacques Derrida described absolute hospitality as expropriating oneself for the benefit of the Other, opening the door of one's home to welcome the Other – without questions, rules and restrictions, based on the laws of hospitality.<sup>2</sup> The artist welcomes us, allows us to come in and make ourselves comfortable, without asking questions which could potentially restrict or condition our actions and inhibit our participation in the exhibition. Chlanda welcomes us without asking for anything in return. He shares with us his experiences (including formative ones) and his inner world, but without imposing any rules of reciprocity. He does not impose any specific language nor perspective, and refrains from directing our bodies and thoughts. He does not expect us to unload our own cargo – our burdens and baggage. Instead, he allows us to explore, remaining open to anything unexpected and saying 'yes' to all potential happenings. 'We have no idea what is going to happen,' say the creators. It seems to me that this is the key to the performance of hospitality which is *Cargo*.

The performative exhibition is also an invitation to be playful and behave as freely as a child – in the sense that children use play-time as a source of creativity and agency, which emerge when there are no set rules and regimens characteristic of the adult world with its rigid conventions. Reconstructing Walter Benjamin’s reflection on childhood practices, Marianna Michałowska wrote: ‘the actions of an adult trying to analyse childhood are not unlike those of the collector, for whom “the world is present, and indeed ordered, in each of his objects. Ordered, however, according to a surprising and, for the profane understanding, incomprehensible connection.”<sup>3</sup> Uncovering the past must, therefore, be linked with collecting.<sup>4</sup> Collecting is a work of memory, reaching back, digging up recollections, it is a personal task of every collector. Childhood collecting can be irrational, incomprehensible to the onlooker, unclear and unstructured. It is only meaningful for the owner of the collection. Nevertheless, incomprehensibility is essential for the workings of memory – not only does it enable the creation of chains of association but it also stimulates the imagination. Unexpected connections made between individual items (objects) in the collection encourage us to see things in a different light, to create new contexts, and include them in our private constellations of meaning. Marek Chlanda’s collection of objects, drawings, videos, sculptures, quotations, and sounds can be an invitation to play or engage in archaeological work. We are welcome to discover or disassemble this collection, or to select one single object which triggers some associations, take it out of the compilation and place it in a different context.

Participating in the exhibition, we can touch every object, move chairs around and rearrange the drawings hanging on the walls – to use Benjamin’s terms, we can take exhibits out of the collection (their original context) and place them in a new one, of our own design; we can become creators and demolishers within our relationship with the displayed items. We are dealing with a fluid, ever-changing archive (collection), whose elements can work independently or be rearranged into new spatial and narrative structures. Marek Chlanda explained in an interview about *Cargo*: ‘the original cargo included twenty drawing bundles, that is to say twenty “complete units” composed of multiple elements (large and small drawings), each of them carrying a distinct, indi-

3

Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trans. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, MA – London: Belknap Press of Harvard UP, 1999, p. 207.

4

Marianna Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Kraków: Galeria f5 & Księgarnia Fotograficzna, 2007, p. 185.

5

Marek Chlanda: *jako sceptyk wierzę w afirmację*, Marek Chlanda in conversation with Alan Rynkiewicz, <https://kultura.onet.pl/sztuka/marek-chlanda-jako-sceptyk-stawiam-na-afirmacje-wywiad/r9bw5nq> [access: 28 Dec. 2020].

6

See Jill Bennett, *Empathic Vision. Affect, Trauma and Contemporary Art*, Stanford: Stanford University Press, 2005.

vidual meaning. These drawing bundles were to cover sixty-three square metres of wall space. After preliminary assessment, the team selected seven or eight and we began attaching them to the walls, working independently from one another. Then, a couple of days into this task, Magda Kownacka “stole” a drawing from the section of the wall I was working on, because she needed it for her composition. Soon after, motivated by a curious impulse, she blended two drawing bundles into one, transforming their original semantic and morphological autonomy. To say that it is was an instance of “improvisation in terms of wall management” would be a gross understatement. In fact, Magda found a fantastic new key to this handful of drawings and so our space gained a corner that was full of unexpected poignance, alluding to Romanticism, Maria Janion’s ideas, Grotowski, and the Shekhinah (the female attributes of God in the Hasidic tradition – Ł.l.). So who is the creator of the work now?<sup>5</sup> This memory of teamwork in the process of creating the exhibition is the perfect example of action with reference to a collection. The collector creates their own unique world and then shares this special system with the viewers by presenting their collection. In this system, every item is representative of specific historical knowledge, past inspirations, memories, and experiences. As participants, we are invited to partake in the process of re-collecting – we can renew the collection through arranging new sequences and imbuing them with new meanings, surprising for the collector himself.

The creative strategies that Marek Chlanda developed in *Cargo* are transactive rather than communicative. Transactive art, as defined by Jill Bennett,<sup>6</sup> looks into the creative process, affects, emotions, and the viewer’s experience emerging in the artistic work, rather than construing any specific message to be delivered. Following Gilles Deleuze’s arguments, Bennett demonstrates how transactive art is associated with thinking. Referring to Deleuze’s *Proust and Signs*, she attributes a special significance to the concept of the ‘encountered sign’ in the context of transactive art and its strategies. The ‘encountered sign’ is the sign that is felt and experienced through senses and emotions, in the state of affective impression. Understanding and incorporating the sign into cognition comes second. Initially, we encounter the sign – we may even empirically trip over it, as in the space of *Cargo*. The ‘encountered sign’ lifts



the conventional frames of thought, deactivates our cognitive habits, and disorganises our background knowledge as well as the cultural patterns to which we unconsciously conform. It removes the boundaries between feeling, acting, thinking, and using our bodies. It makes us enter into relationships with artworks remaining open to any potentiality, surprises, and unpredictability. Our past and future converge. This is because the affects and emotions emerging in response to the 'encountered sign' provoke engagement and influence our attitudes more than cognition does. The 'encountered sign' calls us to action, forces a response, engages our thoughts and imagination. According to Deleuze, 'more important than thought is "what leads to thought" [...] impressions that force us to look, encounters that force us to interpret, expressions that force us to think.'<sup>7</sup>

Transactive art is a way of thinking, interpreting. According to Bennett, it is not conceptual. Instead, it embodies feelings which in turn stimulate critical thought. Such thought does not require any exegesis, nor any framework – it is an art-in-process, transmissive art, open to sudden twists of imagination, new currents, misconceptions, and overlooking. 'We have no idea what is going to happen' – transactivity is precisely such a potentiality of the creative process. The most crucial element is the engagement with the 'encountered sign' – we must respond to it; it forces us to respond, and transgressing it is also a form of engagement.

*Cargo* is also a laboratory. By 'laboratory' I mean a space of translation, relation, and mutual reaction between the inside (actions inside the laboratory) and the outside (external effects of actions performed in the laboratory). In fact, Bruno Latour insists that 'the very difference between the "inside" and the "outside", and the difference of scale between the "micro" and "macro" levels, is precisely what laboratories are built to destabilize or undo.'<sup>8</sup> In Latour's view, the laboratory is an isolated space of action, producing signs, symbols, matter, and knowledge, whose transmission cancels the boundaries between the inside and the outside – and this transformation is the main effect and goal of any actions performed in a laboratory. Micro-level activities in limited spaces diminish, or even overthrow, the differences between things public and private, the aesthetic and the political, the artistic and the communal,

7

Gilles Deleuze, *Proust and Signs*, trans. Richard Howard, London – New York: Athlone, 2000, p. 61.

8

Bruno Latour, 'Give Me a Laboratory and I Will Raise the World,' [in:] *Science Observed. Perspectives on the Social Study of Science*, ed. Karin D. Knorr-Cetina and Michael Mulkay, London – Beverly Hills – New Delhi: Sage, 1983, p. 143 (141–170).

and – above everything else – between the artist and the viewer, or the participant. The laboratory is a performative space – the site of an experiment, where all scripts and scenarios as well as participatory practices emerge in the process.

When I participated in *Cargo*, my initial association was with the artistic practices of the KwieKulik duo – Zofia Kulik and Przemysław Kwiek, artists from Oskar Hansen's Open Form circle. In their artistic practices, the laboratory and experimental work were of the utmost importance. When they first started working together, they believed art to be a space of invention, where one performed one's experiences and thoughts in the creative process. Art was meant to help find new forms of expression, communication, and ways of establishing contact with the viewers/participants. Open Form artists spoke against the closed form. Their goal was not so much to deconstruct pre-existing and dominant representations and symbolic fields, but rather to shatter the very rule of representation. What they had in mind was not a new alternative language or communication channels, but a performative, transformative impact on the viewer. According to the duo, artistic activity cannot rely on old divisions and symbols; instead, it has to be an experimental sphere, testing new orders and producing innovative knowledge which can then be applied outside art. The analytical, spatial-material period in KwieKulik's work is best epitomised by *Activities with Dobromierz* (Kwiek and Kulik's son is called Dombromierz). Using visual and spatial forms, they performed mathematical and logical exercises, such as inclusion and exclusion, addition, and union of sets, using physical objects. Their aim was to translate mathematical formulas into social fact – their activities included a new life, the fruit of their meeting and relationship. The addition of a new member changes everything and forces the rearrangement of the whole set. The important moment is the point of contact between individual gestures and collective work – the transmission of artistic activity into a total project, overthrowing the distinctions between art, science, experience, and day-to-day life, blending material and spatial practices with the mundane.

Another example of KwieKulik's laboratory work is *Activities* (1972) – a four-day group project conducted in the television studio on Woronicza Street. It was a thoroughly unscripted group action.

The participants could only use objects, instruments, and props from the studio storeroom. The aim was to provoke spontaneous, relational actions performed as commentary on the gestures and acts of other participants. It was a shared laboratory of artists in different fields – among the participants were cinematographer Jacek Łomnicki, poet Jacek Dobrowolski, musician Milo Kurtis, Grupa w Składzie band, and Actionist painter Krzysztof Zarębski. Their activities were an experiment on the effects of juxtaposing and relating various artistic disciplines, languages, and practices. I am not mentioning this association of mine merely to refer to the tradition of open forms in Polish art and the creative activities of Polish artists. Rather, I am bringing it up because I, too, entered the exhibition space with my own cargo – my memories, associations, knowledge, and life story.

*Cargo* is an open invitation. Come. Take your baggage, if you want; you can unload it, spread it out, pin it to the walls, or attach it to something else. Speak to the creators and other participants, do things together, trip over something, spot a sign. Come. You will be warmly welcomed.

Arkadiusz Półtorak – pisze o sztuce, uczy (głównie) kulturoznawstwa i organizuje wystawy. Najwięcej wystaw zrealizował w Elementarzu dla Mieszkańców Miast – galerii, którą współprowadzi w Krakowie od 2016 roku wraz z Leoną Jacewską i Martyną Nowicką.

# PLASTYCZNOŚĆ. UWAGI O SZTUCE MARKA CHLANDY

Arkadiusz Półtorak

1

Agata Bielik-Robson,  
*Granice wspólnoty  
albo gra z cieniem:  
brak, sekret i duch przyjaźni  
w antropologii Plessnera i Derridy*,  
„Ruch Filozoficzny”, 2017,  
nr 3, s. 66.

Podczas gdy w radykalnej *communitas* prześwietlonej „uniwersalnym słońcem” relacja zanika na rzecz klaustrofobicznej jedni, intensywnego bycia-razem, w którym wspólnota staje się jednym organem, „ręką milionopalcą” – w tej dobrej *communitas* bycie-razem przybiera łagodniejszą postać bycia-obok, gdzie miejscownik obok wyznacza inny model współistnienia: horyzontalny, niehierarchiczny, egalitarny, a jednocześnie wyzuty z przymusu absolutnego uczestnictwa.

Agata Bielik-Robson, *Granice wspólnoty  
albo gra z cieniem: brak, sekret i duch przyjaźni  
w antropologii Plessnera i Derridy*<sup>1</sup>

|

Niniejszy tekst stanowi – by posłużyć się terminem z porządku kompozycji – wariację na temat plastyczności. To motyw kluczowy dla twórczości Marka Chlandy, którego wykładnię sam twórca zaproponował w tekście opublikowanym w 2015 roku na łamach czasopisma „Kronos”. Z konieczności – po to, by konceptualne *ritornello* można było wprowadzić w ruch – pozwolę sobie przytoczyć poniżej dłuższy cytat z owego eseju (pod tytułem *Uwagi na temat Sali Neoplastycznej*):

Jesteśmy plastyczni i brzmi to banalnie. Jednak człowiek pozbawiony tej własności niechybnie by się rozleciał, a wówczas przestaje ona być banalna, staje się dramatyczna. Podtrzymywanie naszej plastyczności jest naszym być albo nie być. Sterujemy nią na dobre i złe, nonszalancko, beztrosko, machinalnie, choć czasem programujemy ją i cyzelujemy, czyniąc z niej jedyne w swoim rodzaju narzędzie bycia, życia i pracy. Na przykład stawiając na sztukę będącą antypodą naszej „pospolitej” plastyczności, w tym również antypodą bestialstwa; pozwalam sobie na ten rażący skrót, aby pokazać stawkę (pośród różnych przejawów plastyczności). Sztuka jest niezwykle użytecznym zajęciem (narzędziem, wehikułem) szczególnie wówczas, gdy używamy jej do opracowywania siebie. Sztuczność sztuki wraz z jej wszystkimi „meta” przenosi nas w rejony działań wolnych od realnego okrucieństwa, a jego symboliczne przejawy, niekiedy „burzące krew” – tak, nawet one – są spod znaku afirmacji.

W sztuce tętno dramatu, bez względu na to, jak je przedstawimy, bije na naszą korzyść. Gdy ktoś mówi, iż działania artystyczne czy generalnie obrazy zabijają, to po prostu nie wie, co mówi<sup>2</sup>.

Przywołany passus może wydawać się hermetyczny – choćby z tego powodu, że nie zawiera klarownej definicji powtarzającej się w nim kilkakrotnie kategorii. Ponieważ powyższe zdania wprowadzają do rozlicznych uwag na temat *Sali Neoplastycznej* – sławnej instalacji Władysława Strzemińskiego w łódzkim Muzeum Sztuki – czytelnik może z łatwością ulec pokusie, aby zrozumieć omawianą tam plastyczność w potoczny sposób: jako określenie zespołu cech wiążących sztuki nazywane plastycznymi (tj. grafikę, malarstwo czy rzeźbę). Podążanie tym tropem niechybnie prowadzi jednak do konfuzji. Już w pierwszym zdaniu autor ujmuje przecież plastyczność jako cechę człowieka czy jego egzystencji: „Jesteśmy plastyczni i brzmi to banalnie”. Z kolei gdy pisze z estymą o twórczości Strzemińskiego czy jego wieloletniej partnerki i współpracownicy, Katarzyny Kobro, zwraca uwagę na takie aspekty ich sztuki, które wykraczają poza kwestie „czysto malarskie” lub „czysto rzeźbiarskie”:

Nigdy wcześniej nie spotkałem się z niczym równie prostym, a zarazem doskonale, enigmatycznie bezwzględny, jak rzeźby Katarzyny Kobro. Są one dyrektywne: stań i patrz, zrób niewielki krok w lewo, stań i patrz, zrób większy krok w prawo, stań i patrz, rejestruj zmiany, zarejestrowałeś? Tak? Chyba jednak nie, powtórz spojrzenia w innym tempie, może szybszym, a może wolniejszym. Stań i patrz. Jak wiele się zmieniło? Co zauważyłeś<sup>3</sup>?

Przytoczone powyżej uwagi nakazują zmienić początkowy tok rozumowania. Najwyraźniej Chlanda pojmuje plastyczność jako zdolność do ulegania przekształceniom, właściwą tyleż artystycznym twórcy, co ludzkiej percepcji czy – więcej nawet – ludzkiemu życiu. Takie ujęcie omawianego terminu może wydawać się poetycką metaforą. Warto zaznaczyć jednak, że pokrywa się z jego zastosowaniem w neuronauce (która uczy o plastyczności mózgu, tj. jego zdolności do adaptacji), jak i tym na gruncie filozofii<sup>4</sup>. W tej ostatniej dziedzinie rzeczona kategoria określa istotny aspekt życia – samego – a zatem życia, którego nie sposób utożsamić z egzystencją żadnej konkretnej jednostki, a nawet całego ludzkiego gatunku.

2

Marek Chlanda, *Uwagi na temat Sali Neoplastycznej*, „Kronos”, 2015, nr 3, s. 76.

3

Ibidem, s. 78.

4

O plastyczności zarówno w neuronauce, jak i w filozofii pisze francuska filozofka Catherine Malabou – por. m.in. eadem, *Ontologia przypadłości. Esej o plastyczności destrukcyjnej*, przeł. P. Skalski, Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, Warszawa 2017.

Mowa tu raczej o „witalnej sile” albo o zbiorze żyć możliwych – niezliczonych potencjalności, którymi tętni cały świat organiczny, jak i „druga natura” stwarzana przez człowieka. Plastyczność implikuje w tym kontekście samą nieokreśloność życia. Odsyła do faktu, iż jest go zawsze „zbyt wiele”, a wszystkich jego możliwości nie sposób pomieścić w racjonalnych, systemowych ramach.

Język Chlandy w performatywny sposób odzwierciedla filozoficzne rozumienie plastyczności. Prześlizgując się między różnymi ujęciami tej kategorii, artysta zdaje się składać hołd myśli Teodora Adorno, którego zdanie przywołuje pod koniec tekstu: „Otwarte myślenie wskazuje na coś ponad sobą”<sup>5</sup>. Tym, co unosi się „ponad” *Uwagami na temat Sali Neoplastycznej* jest właśnie myśl o zdolności życia do ciągłych przekształceń. W miarę rozwoju argumentacji do centrum uwagi autora powraca jednak raz po raz ów szczególny wariant ludzkiej praktyki, jakim jest sztuka. Według Chlandy twórczość polega na „cyzelowaniu” czy „opracowywaniu” życia. Na pozór implikuje zatem selekcję, hierarchizację i „skrawanie” obecnych w nim potencjalności. Autor podkreśla jednak, że celem sztuki nie jest wcale ograniczanie ich bogactwa. W świetle jego uwag proces twórczy należałoby raczej ująć w kategoriach kultury, nawiązując tym samym do agrarnej etymologii słowa „kultura”. Sztuka, sterując plastycznością istnienia, pobudza je do wzrostu. Chroni je od rutyny (a więc „machinalnego” sposobu sterowania jego plastycznością), jak i od destrukcyjnej zmiany. Uporczywie nagina i kształtuje materię, jednakże nie po to, by hamować skryty w niej potencjał. Jeżeli sztuka – jak u Kobro czy Strzemińskiego – pozwala oglądać świat z innej, niecodziennej perspektywy, to wówczas z każdym, najdrobniejszym nawet „odkształceniem” czy przesunięciem dodaje ona coś do sposobu, w jaki można zdefiniować życie (świat zobaczony na nowo, z ukosa, nie jest już bowiem tym samym światem, jaki widziało się w punkcie wyjścia). Jak sądzę, to właśnie na tę zdolność wskazuje w swoim tekście Marek Chlanda, gdy stwierdza, że „sztuczność sztuki wraz z jej wszystkimi »meta« przenosi nas w rejony działań wolnych od realnego okrucieństwa”<sup>6</sup>. Sztukę można ująć jako metajęzyk, który pozwala ludziom orientować się w twórczym potencjale ich woli i relacji z otoczeniem – jednakże tylko z zastrzeżeniem, że w tym języku nie sposób wyartykułować dogmatów lub takich dyrektyw, które pretendowałyby do rangi uniwersalnego prawa.

5

Marek Chlanda, op. cit., s. 83.

6

Ibidem, s. 76

Koncepcja sztuki jako metajęzyka stoi u podstaw tradycji konstruktywistycznej. Wiedzę o fakturze, płaszczyźnie, przestrzeni czy barwie, którą akumulują artyści, liczni przedstawiciele nurtu chcieli przekładać na praktykę poza wąskimi specjalnościami tzw. sztuk plastycznych, między innymi w architekturze czy projektowaniu przemysłowym. Publikowali też często programowe teksty i manifesty. Z tego powodu ich twórczość uchodzi niekiedy za szczególnie racjonalną – przenikniętą teoretyczną ciekawością oraz pragnieniem odnalezienia prymarnych zasad ludzkiej percepcji czy kreatywnej *praxis*. Sam Chlanda dostrzega w Strzemińskim platonika, który projektuje salę niczym odzwierciedlenie idealnej formy. W *Uwagach na temat Sali Neoplastycznej* określa jego pisarstwo i twórczość wizualną jako „transmisje nowoczesności” – tj. „nowego czasu”, nowej wizji człowieka i rygorystycznej koncepcji obrazowania<sup>7</sup>. Warto podkreślić jednak, że sam autor *Cargo* dystansuje się od platonizmu – i nie dopuszcza wręcz możliwości konsekwentnej lektury unistycznych manifestów Strzemińskiego w ścisłe platońskich kategoriach. Jak przekonuje w *Uwagach...*, *Sala Neoplastyczna* nie stanowi prostej ilustracji tej abstrakcyjnej koncepcji widzenia, którą w swych tekstach wyłożył jej autor. Złączone w synergicznej relacji, teoria i dzieło dopełniają się bowiem wzajemnie. Metajęzyk Strzemińskiego nie zawiera się tylko w składni manifestu. Ujawnia się także jako „mowa” wizualnych form w relacji z innymi formami, ciałem człowieka oraz pisany słowem. Żaden z tych bytów nie istnieje samoistnie, w najzupełniej samowystarczalny sposób.

Akademizm, który poszukuje czystej teorii i czystych form, Chlanda traktuje od dawna z dużą nieufnością. Przekonywał o tym m.in. w wywiadzie z 1985 roku, wspominając swoje spotkanie z profesorami podczas wernisażu w Norymberdze:

Dziwne na konferencji prasowej było to, że nagle znalazłem się na powrót pośród swoich nauczycieli. [...] Poczułem się jak na jednym z tych comiesięcznych spotkań, w których uczestniczyłem lata temu. Byłem pewien, że to się skończyło... ale nie. [...] Wciąż zajmują się tak nieistotnymi problemami jak sprzeczność między treścią i formą<sup>8</sup>.

7  
Ibidem, s. 79–80.

8  
Marek Chlanda, transkrypcja niepublikowanego wywiadu w języku angielskim z 28 kwietnia 1985, tłum. M. Wawrzyńczak [w:] *Marek Chlanda. Studium posłuszeństwa*, katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2019, s. 14.

Z perspektywy Chlandy podział na treść i formę – platoński z ducha – jest sztuczny lub czysto heurystyczny (przydaje się co najwyżej na użytek myślowych eksperymentów). Formalne zasady konstrukcji można więc jego zdaniem przyjmować tak długo, jak długo sam proces twórczy pozostaje zorientowany na ich weryfikację. Racjonalność jest niewątpliwie istotną wartością, lecz z zastrzeżeniem, że nie jest w stanie bez reszty wyrugować ze świata irracjonalności. Ta druga nie jest bowiem prostym przeciwieństwem rozumu. W narodzinach człowieka, myśli czy dzieła sztuki nie ma *de facto* nic „racjonalnego”. Określanie ich w ten sposób wydaje się zbędnym komplementem wobec faktów.

Trudno zdefiniować wprost istotę plastyczności, o której pisze Chlanda. Myślę jednak, że można sprowadzić ją do następującej konstatacji: życia jest zawsze zbyt wiele, by mogło pomieścić się w budowanych przez ludzi schematach – sztuka wzywa natomiast, by gospodarować wciąż miejsce dla nowych żyć.

II

Obok konstruktywizmu, ujęcie sztuki jako „metajęzyka” można połączyć również z tradycją dwudziestowiecznego konceptualizmu, w której ramach twórczość Marka Chlandy mieści się z powodzeniem (choćby przez wzgląd na jej bliskie pokrewieństwo z dziełami Bruce’a Naumana). Warto pochylić się jednak nad konotacjami, jakie niesie nazwa omawianego nurtu. Dla wielu konceptualizm implikuje matematyzację sztuki czy jej redukcję do abstrakcyjnych gier językowych. Artystycznego dorobku Chlandy nie sposób pomieścić jednak w ramach tak sformułowanej definicji. Będąc rzecznikiem plastyczności, twórca nie zadowala się operacjami w obrębie aseptycznych, oddalonych od bezpośredniego doświadczenia systemów. Jego sztuka czerpie – jak sądzę – z innych znaczeń konceptualizmu. Dla przykładu, słowo koncept można utożsamić z pomysłem – a więc z tym, co przychodzi „po myśli”, szczególnie zaś po myśli nowej, odkrywczej. Ścisłej rzecz biorąc, może oznaczać nowatorską schematyzację działania i spekulatywne podejście do praktyki. W projekcie *Cargo* – owej wystawie-nie-wystawie, która rozwija się w czasie i stanowi swoiste laboratorium sztuki – Chlanda ujawnił w pełnej krasie zasadność takiego skojarzenia. Warto przywołać tu również związek słów „pomysł” i „pomysłowość” z dowcipem i przebiegłością (w języku polskim

przebrzmiały i archaiczny, za to wyraźny wciąż w angielszczyźnie za sprawą słówka *wit*, które określa zarówno dowcip, jak i kreatywną dyspozycję – pojęte, co warto podkreślić, jako wartości szlachetnego charakteru). Artysta nie stroni bowiem od dowcipów szczególnie wtedy, gdy mierzy się z myśleniem w kategoriach systemowych – na przykład w jednej z pokazywanych w Cricotece prac, gdzie strony zadrukowane znakami łacińskiego alfabetu formują plastyczną wypukłość w kształcie tkanki języka. Pytanie o związek pomiędzy ustami pojedynczego człowieka a językiem pojętym jako system znaków może wydawać się niepoważne; jak w każdym dowcipie, również w tym kryje się jednak coś poważnego. W czasach, w których maszyny komunikują się z człowiekiem w jego „języku naturalnym” (lub bliskim), podobne żarty-nie-żarty skłaniają do refleksji o głęboko niesamowitych – nieludzkich – aspektach codziennego doświadczenia.

Powyższe ujęcie konceptualizmu może wydawać się odległe od obiegowego rozumienia tej kategorii. Dwudziestowieczna sztuka konceptualna dzieliła się jednak w rzeczywistości na wiele nurtów i nie polegała wyłącznie na aplikacji matematycznych czy językowych gier w artystycznej praktyce. W ramach tej sztuki mieszczą się także procesualne czy wydarzeniowe działania, których autorzy często stawiali sobie za cel zbliżenie twórczości i życia. Choć owo zbliżenie polegało często na przemieszczaniu trywialnych czynności w przestrzeń sztuki, nie należy pośpiesznie utożsamiać go z imitacją „codziennej egzystencji”. Trafniej byłoby raczej scharakteryzować je jako uniezwykłe powszednie doświadczenia i próby zwrócenia uwagi na plastyczny charakter rzeczy i gestów najbliższych, opatrzonych czy niepozornych. Z wypowiedzianych rutynowo zdań i odruchowych zachowań konceptualni artyści wydobywali w swoich happeningach, performansach czy „manifestacjach” ukryte interpretacje i zastosowania, które przeciwstawiały się często społecznej normie lub obojętności poczuć alienacji i nudy.

Jednym z twórców aktywnych w kręgu konceptualizmu i sztuki procesualnej, do których warto przyrównać twórczość Chlady, jest – obok Bruce’a Naumana – Amerykanin Allan Kaprow. To twórca znany jako ojciec happeningu, a także ceniony pedagog. Zastąpił jednak również kontrowersyjnymi pomysłami. Jeden z nich polegał

9

Por. m.in. Allan Kaprow,  
*Education of the Un-Artist, Part I*,  
[w:] idem, *Essays on the Blurring  
of Art and Life*, red. J. Kelley,  
California University Press,  
Berkeley – Los Angeles – Londyn  
1993. s. 97–109.

10

Idem, *Art Which Can't Be Art*,  
[w:] op. cit., s. 219–220.

11

Marek Chlanda,  
*Uwagi...*, op. cit., s. 78–79.

12

Por. ibidem, s. 79.  
Tutaj autor pisze na przykład:  
„Zająłem się geometrią »pasyjną«,  
»egzystencjalną«, wprowadzając  
zamieszanie i nieczystość w proste,  
zwykłe schematy operacji  
geometrycznych”.

13

Philippe Parreno,  
z Philippe'em Parreno rozmawia  
Tom Eccles, „ArtReview”,  
30 listopada 2015,  
[https://artreview.com/october-2015-  
-feature-philippe-parreno](https://artreview.com/october-2015-feature-philippe-parreno)  
[dostęp: 20.01.2021].

na przeobrażeniu codziennego mycia zębów w element osobistej praktyki twórczej – swoisty performans bez widowni. Choć można skwitować go ironicznym uśmiechem, to jednak odzwierciedla on całkiem poważną teorię, która stanęła u podwalin Kaprowowskiej estetyki. *Idea fix* Kaprowa polegała na docieraniu do „poziomu zero” sztuki. Sam określał swoje działania jako „nie-sztukę”, a termin ów definiował jako „wszystko to, co może być sztuką, ale jeszcze nią nie jest”<sup>9</sup>. Interesował go moment, w którym twórczość opuszcza wyżyny abstrakcji i odśladnia ślady niezwykłości nawet w najbardziej rutynowych czynnościach (dzięki uważnemu myciu zębów autor dowiedział się czegoś o pamięci zapisanej w ciele, ale i o tych obrazach, które powołuje do życia jako artysta, kiedy wypiera własną cielesność<sup>10</sup>). Jak sądzę, coś podobnego ma na myśli Chlanda, kiedy pisze w *Uwagach o Sali Neoplastycznej*, że „z nadbudowy geometrii jako szlachetnego kręgosłupa plastyczności można zejść niżej [emfaza – AP] ku operacyjnej stronie geometrii”<sup>11</sup>. Metafora schodzenia może implikować przejście do czegoś bardziej podstawowego – na przykład od matematycznej abstrakcji do zwykłej algebry. Podstawy najczęściej łudzą tylko wrażeniem prostoty, a to spostrzeżenie pozostaje trafne zarówno w matematyce, jak i w sztuce. Dlatego w tekście o pracy Strzeżmińskiego Chlanda proponuje przejście od geometrii jako czegoś „szlachetnego” w kierunku domeny, którą określa jako „operacyjną”, a zarazem – jako „nieczystą”<sup>12</sup>. Od idealnych zasad przekształcania materii do odległości pomiędzy ścianami konkretnego pokoju, który można zamieszkiwać. Tutaj do geometrii „przykleja się” ludzkie doświadczenie, rozpuszczając matematyczne formuły i nicując aksjomaty konstruktywistycznej estetyki. Kiedy artysta przemierza *Salę Neoplastyczną*, „poziom formalny skrywa się”, a jego „emocje szukają kontaktu z jej autorem, symbiozy z jego decyzjami, z jego rozmachem, z potknięciami”.

Czytając uwagi Chlady o geometrii, przypomniałem sobie słowa innego artysty – młodszego dokładnie o dekadę Francuza, Philippe’a Parreno. W rozmowie z Tomem Ecclesem stwierdził, że podczas projektowania wystaw interesuje go przekraczanie euklideskiego rozumienia przestrzeni<sup>13</sup>. Wystawę traktuje on jako „rezerwar doświadczenia”, podobny do baterii, którą należy wysycić jonami w największym możliwym stopniu. Widz nie jest jednak kimś, kto tylko wydatkuje „doświadczeniową energię”, jaką artysta

zdeponował w białym sześcianie. W istocie wysyca wystawę własnym doświadczeniem, dokonując tym samym jej aktualizacji. Gdy gość przemierza wystawę, jej przestrzeń rozwarstwia się i wygina bez końca.

III

Wystawę *Cargo* odwiedzałem kilkakrotnie. Za każdym razem wyglądała ona inaczej, a jednak za każdym odnosiłem to samo wrażenie. Wszystkie prace zdawały doskonale obywać się bez widza. Postacie z niektórych rysunków przyglądały się kształtom w innych pracach i rozmawiały szeptem z innymi postaciami. Obiekty zebrane w przestrzeni wyglądały niczym tancerze z filmu zatrzymanego w przejściu od klatki do klatki (a widok ten wywoływał we mnie nietypowe uczucie skrępowania – czy to ja zatrzymałem ich taniec swoim wtargnięciem?). To wrażenie może wydawać się ironiczne w kontekście uwag samego Chlanda o potrzebie schodzenia w operacyjny poziom geometrii i jego zainteresowaniu sposobem, w jaki doświadczenie „przykleja się” do artystycznej formy. Wystawa miała w sobie coś z chłodu matematyki: liczby nie dbają przecież o subiektywne doświadczenie, ani nawet o samą obecność ludzi, którzy posługują się nimi w równaniach.

Ironię, o której piszę, podsycy tylko fakt, że wystawa *Cargo* miała przyjmować w miarę swojego trwania charakter performatywny i partycypacyjny. Jej kształt miał zmieniać się w miarę interakcji twórcy i samych dzieł z widzami, lecz tego zamysłu nie udało się wcielić w życie przez pandemię COVID-19. Zastanawiam się jednak, na ile te wartości mogłyby się ujawnić, gdyby nie sanitarne obostrzenia. Chlanda pracuje przecież w dużym skupieniu i – jak sam niegdyś przyznał – czuje się najbardziej komfortowo wtedy, gdy stoi „sam wobec ściany czy podłogi”<sup>14</sup>. W jakim stopniu mógłby więc uobecnić performatywną wspólnotę z odwiedzającymi Cricotekę?

Być może chodzi o inny rodzaj performatywności niż ten, jaki najczęściej kojarzy się ze sztuką partycypacyjną. Wskazówek dostarcza najpewniej komentarz artysty do performansu, który zrealizował wspólnie z Elizabeth Brodin w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1996 roku. Jak można przeczytać w komunikacie prasowym instytucji, zdarzenie było pomyślane „tak, by spotkanie tego, co organiczne

15

Komunikat prasowy spektaklu Elizabeth Brodin i Marka Chlanda *Dobranoc* w Muzeum Sztuki w Łodzi, marzec 1996, <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/3239> [dostęp: 20.01.2021].

16

Marek Chlanda, *Uwagi...*, op. cit., s. 81–82.

17

Marek Chlanda, wywiad z 28 kwietnia 1985, op. cit., s. 15.

14

Marek Chlanda, wywiad z 28 kwietnia 1985, op. cit., s. 15.

(ciało w ruchu) z tym, co nieorganiczne (rzeźby i elementy kostiumu tancerki) było manifestacją wspólnych cech rzeźby i tańca”<sup>15</sup>. W *Uwagach na temat Sali Neoplastycznej* Chlanda pisze zaś o tym działaniu w następujący sposób:

Plastyczność operacji na stacjonarnym gruncie, w malarstwie, rzeźbie czy rysunku, wychwytyjemy w mgnieniu oka, zanim percepcje zaczną formatować nasze myśli. W końcu doświadczymy znacznie więcej niż jesteśmy w stanie zarejestrować i zanalizować. Ta oczywista konstatacja była punktem wyjścia do naszej pracy. Nie szukaliśmy form, lecz w skupieniu nicowaliśmy miniścieżki prowadzące od jednego ruchu do drugiego<sup>16</sup>.

Chlanda pisze o „nicowaniu” ścieżek, które prowadzą od jednego ruchu do drugiego. Nie sposób rozstrzygnąć jednak, czy „ścieżki”, które nicował wraz z Elizabeth Brodin były po prostu liniami w obiektywnej, geometrycznej przestrzeni, czy może to słowo stanowi metaforę subiektywnego doświadczenia, które twórcy nicowali, aby podporządkować się w pełni immanentnej logice swojej sztuki. Gdy artysta staje sam wobec ściany, jego „dłonie dochodzą do punktu konieczności”<sup>17</sup>. Ową konieczność można być może porównać do tej, jaką narzuca matematyczna logika: w jej ramach nie ma miejsca na zbędne operacje czy kaprys. W matematyce ten ostatni oznacza po prostu błąd; w sztuce zaś – wtargnięcie brutalnej, eksplozywnej plastyczności w przestrzeń zamieszkiwaną przez wrażliwe, efemeryczne potencjalności życia. Decyzje artysty może dyktować przypadek – nie znaczy to jednak, że sam twórca może narzucać materii swe arbitralne wybory.

W kontekście *Uwag na temat Sali Neoplastycznej* można zaryzykować przypuszczenie, że ironia pandemicznej rzeczywistości przysłużyła się wystawie *Cargo*. Zawieszony w pół gestu performans ujawnia w wystrzony sposób istotę filozoficznego wyzwania, jakie zawiera się w estetyce autora: owej „aktywnej bierności”, której wymaga gospodarowanie miejsca dla innego życia. Zapraszając innych do Cricoteki, gdzie powstała przestrzeń na pograniczu tradycyjnej wystawy, performatywnej sceny i studia artysty, Chlanda najpewniej chciał umożliwić gościom wgląd zarówno w piękno i radość, jak i fundamentalną trudność, która towarzyszy cyzelowaniu plastyczności życia za pośrednictwem sztuki.

# PLASTICITY. SOME REMARKS ON MAREK CHLANDA'S ART

Arkadiusz Półtorak

Arkadiusz Półtorak – author of texts on art, lecturer of (mostly) cultural studies and exhibition organiser. Most of these exhibitions took place in Elementarz dla mieszkańców miast [The Handbook for City Dwellers] – the gallery which he has been operating in Cracow since 2016 together with Leona Jacewska and Martyna Nowicka.

While the radical *communitas*, penetrated by the ‘universal sun,’ replaces relationships with the claustrophobic One and an intensive mode of being together which turns the community into the only possible apparatus, a ‘hand with millions of fingers,’ the good *communitas* relies on a more gentle form of being together, namely that of being near – where ‘nearness’ outlines a different model of coexistence: horizontal, non-hierarchical and egalitarian, lacking the compulsion of absolute participation.

Agata Bielik-Robson, ‘Granice wspólnoty albo gra z cieniem: brak, sekret i duch przyjaźni w antropologii Plessnera i Derridy’<sup>1</sup>

I

The present text is – to use a term usually applied to artistic composition – a ‘variation’ on plasticity. In Marek Chlanda’s art, plasticity is a crucial concept, defined by the artist himself in a text published in the quarterly *Kronos* in 2015. By necessity – in order to set this conceptual *ritornello* in motion – I shall begin with a long quotation from Chlanda’s essay, titled *Uwagi na temat Sali Neoplastycznej* [Remarks on *The Neoplastic Room*]:

We are plastic, which seems trite. Yet without plasticity we would simply fall apart, which prevents this quality from being trite and makes it dramatic instead. Sustaining our plasticity is the condition of our survival. We manipulate our plasticity for better or worse, dispassionately, casually and inattentively, occasionally programming and polishing it, turning it into a unique tool of being, life and work. For instance, we choose art, which is the polar opposite of our ‘common’ plasticity, and therefore also the polar opposite of inhumanity – I am allowing myself this blatant mental shortcut to reveal the stakes here (between different guises of plasticity). Art is an exceptionally fruitful pursuit (or a tool, or an instrument) when we apply it to defining ourselves. The artificial nature of art (with all its ‘meta-’) transports us into the realm of actions devoid of any real cruelty, and its symbolic manifestations, blood-stirring though they may be, are also affirmative

1

Agata Bielik-Robson, ‘Granice wspólnoty albo gra z cieniem: brak, sekret i duch przyjaźni w antropologii Plessnera i Derridy,’ [in:] *Ruch Filozoficzny* 2017, no. 3, p. 66.

in nature. In art, the pulse of the drama, regardless of how it is presented, beats for our benefit. When some say that artistic activity, or visual representations in general, are dead, they do not know what they are talking about.<sup>2</sup>

This passage may seem rather hermetic – especially given the fact that it offers no clear definition of the term it repeatedly evokes. Considering that it is an introduction to Chlanda’s numerous remarks on *The Neoplastic Room*, that is on Władysław Strzemiński’s famous installation piece in the Museum of Art in Łódź, one is certainly tempted to interpret plasticity according to the popular meaning of the word – as a category describing the so-called visual arts (such as graphics, painting and sculpture). Yet such interpretation must inevitably lead one astray. In the opening sentence, Chlanda names plasticity as a feature of man and of human existence: ‘We are plastic, which seems trite.’ Later, when expressing his admiration for the works of Strzemiński and his partner and collaborator of many years, Katarzyna Kobro, Chlanda focuses on those aspects of their art which move beyond ‘pure painting’ or ‘pure sculpture’:

Never before have I encountered anything as simple and yet as perfectly, enigmatically unrelenting as Katarzyna Kobro’s sculptures. They are all directive: stop and look, take a small step to the left, then stop and look, take a larger step to the right, then stop and look; take in the changes. Have you noticed? Yes? It seems not; look one more time, at a different pace, maybe faster, or slower. Stop and look. How much has changed? What have you noticed?<sup>3</sup>

These remarks force us to adjust our original understanding. Apparently, Chlanda perceives plasticity as the capacity for transformation, inherent in both artistic material and human perception – as well as human life. Such an interpretation of the term might seem like a poetic metaphor. It should be noted, however, that it is parallel to the definition adopted in neuroscience (where ‘neuroplasticity’ refers to the brain’s ability to change and adapt) as well as in philosophy.<sup>4</sup> In the latter, plasticity is an essential trait of life as such – namely, life that cannot be reduced to the life of

2

Marek Chlanda, ‘Uwagi na temat Sali Neoplastycznej,’ [in:] *Kronos*, 2015, no. 3, p. 76.

3

*Ibidem*, p. 78.

4

The topic of plasticity in both neuroscience and philosophy is addressed by the French philosopher Catherine Malabou. See e.g. *idem The Ontology of the Accident: An Essay on Destructive Plasticity*, Cambridge: Polity, 2018.

any particular person, nor even human life in general. It is more about an *élan vital*, or a range of innumerable potentialities filling the entire organic world as well as the ‘second nature’ created by man. In this context, plasticity implies the very indeterminacy of life. It reminds us that life is always ‘in excess’ and all its potentialities cannot be reined in by any rational, systemic frames.

Chlanda’s language is a performative expression of a philosophical understanding of plasticity. Meandering through various definitions of the concept, the artist seems to pay homage to the thinking of Theodor Adorno, whom he quotes towards the end: ‘open thinking points beyond itself.’<sup>5</sup> What certainly ‘points beyond’ *Uwagi...* is the idea of life’s capacity for constant transformation. As Chlanda’s argument unfolds, his focus once again becomes art itself as a unique variant of human practice. In Chlanda’s view, artistic creation is all about ‘chiselling’ or ‘refining’ life. This seemingly complicates the selection, creating hierarchies and ‘outlining’ all life’s potentialities. Yet the author explains that the objective of art is by no means limiting life’s richness. In light of his declarations, the creative process should be viewed as an act of cultivation, thus establishing a reference to the agricultural etymology of the word ‘culture’. In other words, art – through navigating the plasticity of life – stimulates its growth. It protects life against both routine (namely, ‘mechanical’ modes of conducting plasticity) and destructive change. It continually bends and shapes all matter, but not in order to reduce its hidden potential. If – like Kobro’s and Strzemiński’s works – art allows us to see the world from another, unique perspective, then every shift or ‘distortion’, even the slightest, adds something new to the ways in which life can be defined (the world seen anew, obliquely, is no longer the same world we knew before). I believe this is precisely what Chlanda suggests, arguing that the ‘artificial nature of art (with all its ‘meta-’) transports us into the realm of actions free from any real cruelty.’<sup>6</sup> Art can be defined as a metalanguage which allows people to explore the creative potential of their will and their relationship to their surroundings – with the sole reservation that this language cannot articulate any dogmas nor directives aspiring to the rank of universal law.

5

Chlanda 2015, p. 83; see Theodor Adorno, ‘Resignation,’ [in:] *Critical Models: Interventions and Catchwords*, *idem*, trans. Henry W. Pickford, New York: Columbia University Press, 2005, p. 293 (289–294).

6

*Ibidem*, p. 76



The concept of art as a metalanguage is the foundation of the Constructivist tradition. Many representatives of this school of thought wanted to put their knowledge of texture, surface, space and colour, as accumulated by artists, to practical use outside narrow artistic disciplines within the so-called visual arts, namely, to architecture or design. They often published various postulates and manifestos. As a result, their art is often perceived as extremely rationalised – permeated by theoretical reflection and full of flair for identifying primary rules of human perception and creative practice. Chlanda himself sees Strzemiński as a Platonist, designing the room as if mirroring the perfect form. In *Uwagi...*, he describes Strzemiński's writings and art as 'transmissions of modernity,' namely of the 'new times,' representing a new vision of man and a strict concept of visual representation.<sup>7</sup> Significantly, however, Chlanda himself rejects Platonism and all but dismisses the possibility of reading Strzemiński's Unist manifestos in a consistently Platonic context. According to Chlanda, *The Neoplastic Room* is by no means a simple embodiment of the abstract concept of vision as described by Strzemiński. Rather, his theory and art form a synergic relationship, complementing each other. Strzemiński's 'metalanguage' is not limited to the diction of his manifesto. It is also revealed through the 'language' of visual forms in relation to other forms, the human body and the written word. None of these entities can exist autonomously, independently of others.

Chlanda has long viewed academicism, determined to look for pure theories and forms, with the utmost suspicion. He expressed this sentiment in 1985 in an interview, reminiscing about meeting his professors at an exhibition opening in Nuremberg:

[W]hat was so strange at the press-conference that I was among my teachers again [...]. I felt like being at the usual monthly meeting which I used to participate in, some years ago. I was sure that is over ...but it is not. [...] They are still following such silly problems as contradiction between contents and form<sup>8</sup> [Original spelling]

From Chlanda's perspective, the distinction between meaning and form – essentially Platonic – is either artificial, or purely heuristic (useful for thought experiments only). Therefore, the formal rules

7

See: Chlanda 2015, pp. 79–80.

8

Idem,  
*Studium postuszeństwa /  
A Study of Obedience*,  
Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi,  
2019, p. 14.

of construction can only be applied as long as the creative process itself is focused on their verification. Rationality indeed has its merits, provided one realises that it can never completely eliminate irrationality. For irrationality is by no means simply the opposite of reason. There is nothing inherently 'rational' in the birth of a man, thought, or a work of art. Describing them as such is therefore merely a superfluous tribute paid to facts.

It is difficult to define directly the essence of plasticity as described by Chlanda. It seems to me, however, that it tells us this: life is too profuse to fit into any proposed models, and art constantly calls upon us to make room for yet new lives.

II

Next to Constructivism, the vision of art as a 'metalanguage' can be linked with the tradition of 20th-century conceptualism, which certainly comprises Marek Chlanda's work (given its close affinity with the art of Bruce Nauman). It is worth considering, however, the connotations of this label. For many, 'conceptualism' implies a mathematical approach to art or its reduction to abstract language games. Yet Chlanda's artistic output evades such narrow definitions. As an advocate for plasticity, the artist moves beyond operations within sterile systems, remote from any direct experience. Therefore, it seems that his art draws inspiration from different connotations of conceptualism. For instance, the word 'concept' means an idea, the fruit of some original, innovative thought. To be more precise, it may imply an original schematisation of action and a speculative approach to practice. In *Cargo* – this exhibition/non-exhibition, unfolding in time and constituting a unique artistic laboratory – Chlanda reveals in full the validity of such an association. It is also worth remembering about the links of the word 'concept' with 'conceit', cleverness and wit (still perceptible in English, though rather forgotten and archaic in Polish; referring to both quick intelligence and creative capacity, and, significantly, viewed as qualities of a noble mind). Chlanda never refrains from employing his wit, especially in those moments when he grapples with systemic thinking – suffice it to mention one of the works displayed in Cricoteka, in which pages printed in the Latin alphabet form a plastic protuberance of a tongue. Asking about

the relationship between the tongue of a single person and language as an entire sign system may seem facetious, yet – like in all jokes – here, too, lies a grain of solemnity. In an era when machines communicate with humans in our ‘natural language’ (or something near it), such jokes/non-jokes provoke a deep reflection about the uncanny – inhuman – aspects of everyday experience.

The above view of conceptualism may seem detached from the widespread understanding of the category. Nevertheless, 20th-century conceptual art comprised many different currents and was never reducible to merely mathematical application or linguistic games in artistic practice. Rather, it comprised diverse artistic activity based on processes and events, whose creators often aimed at bridging the gap between art and life. While bringing the two together often involved attempts to transfer everyday actions into the artistic space, it should not be confused with imitating ‘everyday existence.’ Instead, it can be characterised as revealing the uniqueness of everyday experiences and drawing attention to the plasticity of the most commonplace, prosaic objects and gestures. Conceptual artists explored conventional remarks and routine activities, revealing hidden interpretations and applications through their happenings, performances and ‘manifestations’, often opposing dominant social norms or paralysing sensations of boredom and alienation.

One of the conceptual and processual artists whose work may provide a useful reference for Chlanda’s art is – apart from Bruce Nauman – Allan Kaprow. This American artist is remembered as the father of the happening, as well as a renowned teacher; nevertheless, he is also known for some controversial ideas. One of them was to transform his daily tooth brushing into an element of his personal artistic practice – a performance of sorts, albeit without an audience. Though one might fight to suppress a smile, Kaprow’s concept actually reveals a rather serious theory which laid the foundations for his whole aesthetics. The artist’s *idée fixe* was about reaching the ‘zero level’ of art. Kaprow himself described his activity as ‘non-art’, a term denoting ‘all that which could be art but isn’t yet.’<sup>9</sup> Kaprow was interested in the moment when artistic activity descends from the peaks of abstraction and reveals traces of uniqueness in the most routine actions (owing to his careful

9 See: Allan Kaprow, ‘Education of the Un-Artist, Part I’, [in:] idem, *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. J. Kelley, Berkeley – Los Angeles – London: California University Press, 1993, pp. 97–109.

10 Idem, ‘Art Which Can’t Be Art’, [in:] op. cit., pp. 219–220.

11 Chlanda 2015, pp. 78–79.

12 See ibidem, p. 79. The author writes, for instance: ‘I’ve explored the “Passion”, or “existential” geometry, introducing chaos and contamination into the ordinary models of geometric operations.’

13 Ibidem, p. 81

14 See Philippe Parreno, ‘Philippe Parreno [in conversation with Tom Eccles]’, *ArtReview*, 30 November 2015, <https://artreview.com/october-2015-feature-philippe-parreno/>, [access: 20 Jan. 2021].

tooth brushing, he learned something about body memory as well as about the images he creates as an artist when suppressing his embodiment.)<sup>10</sup> I suspect Chlanda means a similar thing when he writes in *Uwagi...*: ‘one may descend [my emphasis – A.P.] from the overlaying of geometry as the noble spine of plasticity, towards the operational side of geometry.’<sup>11</sup> This metaphor of descent may imply moving towards something more basic – for instance, from mathematical abstraction to common algebra. Yet the basics are often only seemingly straightforward, which remains true of both mathematics and art. That is why in his text about Strzemiński, Chlanda proposes a shift from geometry viewed as something ‘noble’ towards a domain which he describes as ‘operational’ and ‘impure’<sup>12</sup>, from the perfect principles of transforming matter to the distance between the walls in the particular room which one may inhabit. Here geometry ‘adheres’ to human experience, dissolving mathematical formulas and reversing the axioms of Constructivist aesthetics. As the artist explores *The Neoplastic Room*, ‘the formal level becomes obscured’ and his ‘emotions long for contact with the creator, crave symbiosis with his decisions, impetus and missteps.’<sup>13</sup>

Reading Chlanda’s comments on geometry, I remembered the words of another artist, Philippe Parreno. The Frenchman, a decade younger than Chlanda, declared in a conversation with Tom Eccles that while designing exhibitions he is mostly interested in moving beyond the Euclidian understanding of space.<sup>14</sup> For Parreno, an exhibition is a ‘vessel of experience,’ not unlike a battery which needs to be loaded with ions as much as possible. Nevertheless, the viewer is not just someone who spends the ‘experiential energy’ deposited by the artist in a white cubicle. Rather, they fill the space with their own experience, thus updating it. Whenever a visitor walks across the gallery, the space perpetually fans out and bends.

III

I visited *Cargo* several times. Every time the space looked different, and yet every time I got the same impression: all the works seemed to do perfectly well without viewers. The characters in the drawings observed shapes in other works and carried on their whispered conversations. The objects collected in the space looked

like dancers in a film stopped between frames (which made me feel rather uneasy: did I stop their dance by barging in?). This sensation may seem ironic given Chlanda's remarks about the necessity to descend to the operational level of geometry and his interest in the ways in which experience 'adheres' to the artistic form. The exhibition exudes a subtle whiff of cool mathematics: after all, numbers do not care about subjective experience, nor are they concerned with the presence of people who use them in their equations.

This irony is only made greater by the fact that *Cargo* was intended to become increasingly performative and participatory in character. Its shape was meant to evolve based on the artist's and his works' interactions with viewers, but this never happened due to the COVID-19 pandemic. Still, I am curious as to what extent these aspects would have materialised, had it not been for the sanitary restrictions. After all, Chlanda works in intense concentration and, as he once admitted, feels most at ease when alone 'in front of the wall or floor.'<sup>15</sup> To what extent would he have been able to establish a performative community with Cricoteka visitors?

Perhaps it is all about a different kind of performativity than the one usually associated with participatory art. Some hints can be found in Chlanda's commentary on the performance co-created with Elizabeth Brodin in the Museum of Art in Łódź in 1996. The museum's press release included an explanation that the performance was planned in such a way that 'the juxtaposition of that which is organic (the moving body) and that which is inorganic (the sculptures and elements of the dancer's costume) would become a manifestation of the shared characteristics of sculpture and dance.'<sup>16</sup> In *Uwagi...* Chlanda comments on that performance as follows:

The plasticity of any stationary operation – in painting, sculpture or drawing – is instantly perceptible; we register it even before the perception begins to shape our thoughts. After all, we experience much more than we are able to record, let alone process. This obvious realisation was the starting point of our work. Rather than looking for forms, we focused on upturning minuscule pathways leading from one movement to the next.<sup>17</sup>

15

Chlanda 2019, p. 12.

16

Elizabeth Brodin and Marek Chlanda – 'Dobranoc' (pamphlet), Muzeum Sztuki w Łodzi 1996, <https://zasoby.msl.org.pl/mobjects/view/3239> [access: 20 Jan. 2020].

17

Chlanda 2015, pp. 81–82.

18

Chlanda 2019, p. 11.

The artist writes about 'upturning [...] pathways leading from one movement to the next,' yet it is impossible to determine whether the 'pathways' upturned by Chlanda together with Elizabeth Brodin were in fact lines in the objective, geometric space – or a metaphor of subjective experience, upturned by the artists in order to fully submit to the immanent logic of their art? When the artist is alone, confronting a wall, 'my hands are coming to the point of necessity....'<sup>18</sup> This necessity can be likened to that imposed by mathematical logic, leaving no scope for superfluous operations or whimsical action. In mathematics, this would simply count as an error, while in art it becomes an act of invasion of brutal, explosive plasticity into a space inhabited by fragile, ephemeral potentialities of life. The artist's decisions can be dictated by chance; this does not mean, however, that he may impose his own arbitrary choices on materiality.

In the context of *Uwagi...* it could be argued that the irony of the pandemic reality in fact benefited *Cargo*. Suspended mid-gesture, the performance sharply reveals the essence of the philosophical challenge posed by Chlanda's aesthetics: the 'active passivity,' inevitable when making space for a new life. Inviting others to Cricoteka, to a newly created space with the intertwined characteristics of a traditional exhibition, performative stage and an artist's studio, Chlanda most likely wanted his guests to be able to look into both beauty and the fundamental difficulty of finetuning the plasticity 'sustained' and 'reworked' with such great sensitivity by his art.

Wydawca / Publisher:  
© Ośrodek Dokumentacji Sztuki  
Tadeusza Kantora CRICOTEKA /  
Centre for the Documentation of the  
Art of Tadeusz Kantor CRICOTEKA  
ul. Nadwiślańska 2-4, 30-527 Kraków  
tel. +48 12 442 77 70  
e-mail: cricoteka@cricoteka.pl  
www.cricoteka.pl  
Kraków 2020

Redaktorka prowadząca /  
Managing editor:  
Magdalena  
Link-Lenczowska  
Projekt graficzny /  
Graphic design:  
Kaja Gliwa  
Redakcja i korekta /  
Editing and proofreading:  
Magdalena Petryna  
Tłumaczenie / Translation:  
Aleksandra Kamińska  
Korekta angielska /  
English proofreading:  
Nicholas Hodge

Zespół Cargo / Cargo Team:  
Marta Bryś, Marek Chlanda,  
Kaja Gliwa, Aleksandra Idzikowska,  
Magdalena Kownacka, Gawęł  
Kownacki, Izabela Zawadzka

Koordynatorzy / Co-ordinators:  
Kamil Kuitkowski, Izabela Zawadzka

Projekty graficzne /  
Graphic design:  
Kaja Gliwa

Multimedia:  
Aleksandra Idzikowska,  
Gawęł Kownacki

Wydawnictwa / Publications:  
Magdalena Link-Lenczowska

Program edukacyjny /  
Educational programme:  
Barbara Pasterak

Dostępność / Accesibility:  
Olga Curzydło

Promocja / Promotion:  
Magdalena Goszczyńska,  
Natalia Żabińska

Finanse / Finances:  
Anna Pulit, Joanna Tarlaga,  
Agnieszka Tomczak

Oświetlenie / Lighting:  
Michał Dobrzyński, Mariusz Gąsior,  
Kamil Lenda

Współpraca / Co-operation:  
Justyna Droń, Grzegorz Gurda,  
Grzegorz Mart, Aldona Mikulska,  
Marcin Nowak, Agnieszka Oprządek,  
Małgorzata Paluch-Cybulska,  
Marcin Pańtak, Tomasz Pietrucha,  
Bogdan Renczyński, Tomasz  
Stefaniak, Aleksandra Treder,  
Magdalena Ujma, Natalia Zarzecka

Patroni medialni / Media partners:



Organizator / Organiser:



Projekt dofinansowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa  
Narodowego pochodzących z Fundu-  
szu Promocji Kultury / Project carried  
out with financial support of the  
Minister of Culture and National  
Heritage from the Culture Fund

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego**

www.cricoteka.pl



