

nr 4 (II3) 2018

Kwartalnik Kulturalny
Nr indeksu 323306
ISSN 1230-9982
Cena 10 zł, w tym 5% VAT

Opcje

rewolucje



CentrumCentrum to niezależna instytucja artystyczna, której siedziba znajduje się na terenie szczecińskich ogródków działkowych „Przyjaźń”. Jej założycielami i kierownikami są Łukasz Jastrubczak i Małgorzata Mazur. W ramach działalności badawczej i wystawienniczej CentrumCentrum skupia się na relacjach między kulturowymi, ekonomicznymi i geograficznymi peryferiami a centralnymi częściami świata. Jak piszą jego twórcy: „CentrumCentrum poszukuje wątków z przeszłości, wplata je w teraźniejszą siatkę zależności, aktywując również nieludzkich bohaterów — niezauważone przedmioty, pominięte zdarzenia — dążąc do wzmocnienia ich uczestnictwa we współczesnej narracji”. Jak każda instytucja sztuki CentrumCentrum zajmuje się tworzeniem wystaw, wydawaniem publikacji, budowaniem własnej kolekcji czy organizowaniem dyskusji i warsztatów. Jego działalność to jednak również dbanie o glebę, sadzenie roślin i zbieranie owoców tego rodzaju pracy.

Jednym z istotnym problemów, jakie podejmują kierownicy CentruCentrum, jest poszukiwanie modeli uprawiania zawodu artysty alternatywnych wobec konieczności funkcjonowania jako przedsiębiorcy i budowania własnej marki, co większość twórców często stawia ponad kooperatywnym działaniem i rozproszonym autorstwem.

CentrumCentrum finansowane jest w sposób bardzo niestandardowy. Jego kapitał stanowi 66 wykonanych z kartonu pomalowanego złotym sprayem sztabek złota. Zanim stały się one kapitałem instytucji, zostały wystawione na wystawach w uznanych instytucjach sztuki: Neues Museum i Bode Museum w Berlinie, zyskując tym samym wartość jako dzieła sztuki. Każda pracująca na rzecz CentrumCentrum osoba wynagradzana jest jedną sztabką złota.

Tworzenie przyjemności

O rewolucyjnym potencjale nudy, dystansie wobec rynku sztuki,
artystycznych i geograficznych peryferiach
i o działalności CentrumCentrum
z Łukaszem Jastrubczakiem rozmawia Łukasz Białkowski

Łukasz Białkowski: W 2014 roku wspólnie z Sebastianem Cichockim zorganizowaliśmy w krakowskim Bunkrze Sztuki wydarzenie, które nawiązywało do mało znanej pracy Sola LeWitta *Buried Cube Containing an Object of Importance But Little Value*. Opowiadałeś potem, że realizując tę akcję, pomyślałeś, że chyba naprawdę jesteś artystą konceptualnym. Dlaczego?

Łukasz Jastrubczak: Było to działanie nawiązujące do pracy, którą Sol LeWitt zrealizował w 1968 roku w Holandii w posiadłości swoich przyjaciół, gdzie zakopał pusty sześcian. Wspólnie z Sebastianem Cichockim stworzyliśmy półgodzinne słuchowisko, które — niejako w nawiązaniu do wnętrza umieszczonego pod ziemią sześcianu — odbywało się w całkowitej ciemności. Poszczególne dźwięki układały się w narrację odtwierającą proces zakopywania tego obiektu. Najpierw pojawiały się odgłosy chodzenia po lesie, po kałużach, potem kopania ziemi łopatą, a w pewnym momencie opresyjny jazgot szlifierki do metalu, za pomocą której obrabiałem wykonany przeze mnie sześcian. Tryskające iskry były jedynym źródłem światła w tej przestrzeni. Kiedy już doszliśmy do momentu narracji, w którym sześcian został zakopany, zapaliliśmy papierosy.

Był to teatralny gest przywołujący postacie artystów — konceptualistów lat 60. i 70., noszących marynarki i palących papierosy. Zabawne było też, że przyszło — pewnie dlatego, że w Krakowie odbywały się wtedy inne wydarzenia artystyczne — tylko kilka osób. Miałem wrażenie, że robimy coś bardzo „insajderskiego”. Co prawda przywołyaliśmy pracę klasyka sztuki lat 60. i 70., ale kompletnie nieznaną, robiliśmy to dla niewielkiej publiczności, a działanie wymagało od widza dużej uwagi i skupienia. Wydarzenie to było więc niespektakularne. Siedzieliśmy w tym sześcianie jak jakaś skamielina.

Ł.B.: Mówienie o „prawdziwym konceptualiście” brzmi trochę jak fantazmat, jak nostalgia za ideałami nieudanej rewolucji lub wiara, że coś takiego wydarzy się w przyszłości.

Ł.J.: W pewnym sensie ten gest był żartem. Choć może powiedziałem wtedy, że naprawdę jestem artystą konceptualnym, gdyż czasem odbieram moją aktywność artystyczną rzeczywiście jako coś insajderskiego. To, co robię, jest hermetyczne, ponieważ nie działa od razu, niełatwo na tym nawet przez sekundę zatrzymać oko i pójść dalej, jakby się przeglądało Instagram. Jest

dla mnie natomiast oczywiste, że awangardowy idiom dawno już się wyczerpał, i nie wierzę, że istnieje coś takiego jak awangarda. Zgadzam się z tym, co w swoim tekście zamieszczonym w zbiorze *Hipotezy awangardowe* napisał Janek Sowa: że sztuka doszła już do końca swoich poszukiwań i teraz dużo ważniejsze jest to, żeby rzeczywistość społeczna „dogoniła” sztukę lub żeby te dwie rzeczywistości w jakiś sposób się scalały. Żeby rzeczywistość polityczna i społeczna dokonała awangardowego skoku, czyli implementacji pewnych strategii, które wypracowała sztuka. Sami artyści mogliby raczej skupić się na tym, żeby być po prostu bardziej świadomymi obywatelami, którzy potrafią integrować się z lokalną społecznością i wspólnie wyobrażać sobie lepszą przyszłość. Patrząc z tej właśnie perspektywy, sięgam po różne wątki z historii sztuki. Nie znaczy to, że skończyła się sztuka w ogóle, mówię raczej o linearnym sposobie patrzenia na sztukę — na jej rozwój, który miałby polegać na zastępowaniu jednej awangardy przez kolejną. Popatrzmy na sztukę jak na rezerwuar praktyk, z którego można dowolnie czerpać, wykorzystywać je na takiej samej zasadzie jak w muzyce używa się sampli.

Ł.B.: Jeśli uznajesz, że społeczeństwo miałoby doganiać sztukę i jest ona punktem wyjścia do zmiany społecznej, to które konkretnie możliwości, strategie czy postawy wypracowane przez sztukę masz na myśli?

Ł.J.: Nie chodzi o to, żeby społeczeństwo doganiało sztukę, odwzorowując procesy, które historycznie wydarzały się w świecie sztuki. Mam tu na myśli sam awangardowy idiom polegający na eksperymentach i pokazywaniu, że rzeczywistość może być inna, na ciągłym pytaniu „Co by było, gdyby?”. Ostatnio poddaję refleksji sposoby utrzymywania się artystów, tzn. badam to, jak artyści żyli i żyją, żeby móc uprawiać sztukę i jednocześnie nie skazywać się wyłącznie na rynek sztuki albo pracę w korporacjach. Planuję cykl wywiadów z artystami, w którym chciałbym przebadać życie i praktykę artystyczną na tle różnych uwarunkowań politycznych: neoliberalnej dyktatury w Argentynie i Chile w latach 70., a potem 90., w tzw. komunistycznych krajach Jugosławii, Polsce czy Czechosłowacji oraz we wszechobecnym dzisiaj neoliberalizmie. Chodzi między innymi o to, żeby opisać sposoby alternatywnego funkcjonowania w systemie wobec przymusowej produkcji. Odnoszę wrażenie, że we wszelkich formacjach

Nie jestem krytykiem pomysłu, żeby sztukę spieniężyć. Chodzi mi o to, żeby zachować autonomię, a nie być zależnym od koniunktury. Sam przez pewien czas funkcjonowałem na rynku sztuki, mając reprezentującą mnie galerię. Ale ta sytuacja nie do końca mi odpowiadała. Obecnie, tworząc parainstytucję sztuki na peryferiach, odnalazłem platformę wymiany, która mi bardzo odpowiada. Chociaż polski świat sztuki prawdopodobnie uznał, że już zakończyłem karierę.

społeczno-politycznych jednym z najbardziej niepożądanych stanów jest nuda — czyli taki stan, w którym ani nie produkujemy, ani nie konsumujemy. Ludzie mają obsesję na punkcie pracy — produkowania i konsumpcji (mam tu na myśli także czytanie książek). Również w sztuce produkuje się ogromną liczbę tzw. dzieł sztuki. Jest natomiast kilkoro artystów i artystek, którzy mają świadomość, że nuda, nudzenie się jest niesamowicie istotne — chociażby Mladen Stilinović.

Ł.B.: Dlatego w swojej twórczości również wykorzystujesz nudę jako narzędzie? Nawiązuję tu do wywiadu dla „Szumu” z 2013 roku, w którym stwierdziłeś, że zaskoczyło Cię, jak bardzo spodobał się publiczności Twój film *Need for Speed* — monotonna rejestracja podróży, którą odbywałeś przez południe USA.

Ł.J.: Apichatpong Weerasethakul czy Lisandro Alonso kręcą filmy tak, żeby widz mógł wejść w stan nudy,



może nawet zasnąć. Myślę, że to jest wspaniałe. Doświadczenie nudy pozwala widzowi podłączyć się niejako ze swoimi prywatnymi myślami pod to, co jest wyświetlane na ekranie. Nie jest wtedy

Lukasz Jastrubczak, *Avantgarde of Almost Complete, Blindness* z cyklu „Miraż”, 2012
foto Małgorzata Mazur

tylko biernym obserwatorem. Możliwość nudzenia się podczas oglądania, po prostu siedzenia przed ekranem, staje się wartością. Na drugim biegunie świata filmu — w produkcjach Hollywoodu — widzowie nie mogą doświadczyć ani chwili nudy. Cała narracja podawana jest im niezwykle intensywnie i nie ma w niej chwili na to, żeby pomyśleć. W pracy *Need for Speed* reprodukuje niejako formę hipnozy. Przykuwam widza do fotela, pokazuję mu przejazd samochodem po amerykańskich autostradach, w perspektywie linearnej, jednak poza tym nie pokazuję żadnej narracji. Hipnotyzuję, aktywuję zakodowane w jego świadomości wspomnienia z różnych amerykańskich filmów, pozwalam mu się nudzić i łączyć te różne wątki i myśli. W *Need for Speed* pojawiają się również pewne ukryte, nieczytelne dla widza wątki, które są zapisami moich poszukiwań i refleksji, ale nie narzucają się one widzowi. Na przykład jest tam góra, która przypomina tę z pierwszego logo Paramount Pictures. Góra ta znajdowała się w stanie Utah, założyciel tej wytwórni filmowej naszkicował ją niedbale na jakimś skrawku papieru, a potem rysunek został wykorzystany właśnie przez Paramount Pictures. W pewnym fragmencie filmu odtwarzam scenę rysowania tej góry na serwetce. I właściwie cały film jest o jej poszukiwaniu — szukaniu Świętego Graala, mitycznego początku, klucza do naszej wyobraźni, którą ukształtowały setki amerykańskich filmów. Zresztą zwróć uwagę, że „paramount picture” znaczy po angielsku „najważniejszy obraz”.

Ł.B.: Do motywów amerykańskich w Twojej twórczości jeszcze wrócimy. Kontynuując wątek awangardowo-rewolucyjnego idiomu, chciałem Cię zapytać o kategorię nowości czy nowatorstwa. Bo pomimo postmodernistycznych zapewnień z lat 80. i 90., że awangarda się skończyła, nadal często posługujemy się kryterium nowości — jest to pewna aberracja, „zła siostra bliźniaczka” artystycznego eksperymentu — która stała się celem samym w sobie, a przynajmniej na niej opiera się rynek, który wymusza nowość na tych, którzy chcą tam wejść. Stąd bardzo łatwo wchłonął on sztukę, która

Będąc mieszkańcem Europy Środkowo-Wschodniej, mam zupełnie inny background. Zdaję sobie sprawę, że te podziały geograficzne nie są czarno-białe, niemniej działalność CentrumCentrum skupia się właśnie na badaniu, jak na peryferie wpływa tzw. centrum, zarówno kulturowo, jak i ekonomicznie. Interesuje mnie budowanie rozwiązania alternatywnego wobec zachodniego modelu praktyki artystycznej, bo przecież taki świat sztuki, jaki znamy, za chwilę się skończy.

funkcjonuje w obszarze mediów cyfrowych, artystów postinternetowych itp.

Ł.J.: Problem myślenia w kategoriach oryginalności, robienia czegoś, czego jeszcze nigdy nie było, często pojawia się w pracy ze studentami. Wynika to z myślenia linearnego. Studenci podejmują różne problemy i często ich poszukiwania prowadzą do podobnych rozwiązań jak w realizacjach artystów z przeszłości. Uważam, że można o wiele więcej wynieść z porównania efektów lub analizowania procesów dochodzenia do konkretnych rozwiązań niż z tworzenia na siłę czegoś, czego jeszcze nie było. Dlatego zachęcam studentów do porównywania — sprawdzania, jak działały wcześniejsze i jak działa ich współczesna realizacja. Jaki wpływ ma na nie kontekst. Zresztą sam podobnie rozwijałem się

jako artysta. Odkrywałem często, że moje myślenie pokrywa się z drogą przemierzaną przez innych artystów. Ale rozumiałem, że efekt zawsze jest różny, bo zależy właśnie od kontekstu. Dlatego ważniejsze wydaje mi się bycie szczerym, nawet jeśli okazuje się, że ktoś już wcześniej zrobił coś podobnego. Na przykład mam wrażenie, że w tzw. sztuce postinternetowej bardzo ważna jest modna forma, co jednak nie zmienia faktu, że sztuka ta często jest bardzo powierzchowna. Gdy zaczynam czytać o tych realizacjach, okazuje się, że poza modną otoczką niczego tam nie ma. Jest tylko produkt, gotowy do wystawienia w butik.

Ł.B.: Skądinąd ci, którzy chcą pojawić się w tym butik, mają spore rozterki, często absurdalnie dramatyczne. Kiedyś brałem udział w dyskusji panelowej, podczas której Janek Simon mówił — zupełnie serio — o strategii, żeby nie robić zbyt nowatorskich prac, bo wtedy nikt ich nie rozumie, i że trzeba zawsze wypośrodkować między czymś zupełnie nowym a już znanym i opatrzonym [śmiech]. Jak rozumiem, nie są to Twoje problemy.

Ł.J.: Zupełnie nie. Mam wręcz odwrotny problem, który polega na tym, że nie chcę wytwarzać prac na rynek. Często artyści i artystki znajdują jakiś własny „patent” na sztukę i potem robią takie same prace seriami. Tego unikam i na takie strategie — produkowania na sprzedaż — mam alergię. Jest to działanie równie nieekologiczne jak nadprodukcja ubrań czy butów.

Ł.B.: Z drugiej strony, dla artystów, którzy sprzedają swoje prace w komercyjnym obiegu, to często jedyny sposób zarabiania na życie.

Ł.J.: Nie jestem krytykiem pomysłu, żeby sztukę spieniężać. Chodzi mi o to, żeby zachować autonomię, a nie być zależnym od koniunktury. Sam przez pewien czas funkcjonowałem na rynku sztuki, mając reprezentującą mnie galerię. Ale ta sytuacja nie do końca mi odpowiadała. Obecnie, tworząc parainstytucję sztuki na peryferiach, odnalazłem platformę wymiany, która mi bardzo odpowiada. Chociaż polski świat sztuki prawdopodobnie uznał, że już zakończyłem karierę [śmiech].

Ł.B.: Dlatego penetrowałeś strategie konceptualne? Ponieważ są one bardziej odporne na rynkowe uwikłania?

Ł.J.: Dematerializację dzieła sztuki w latach 60. można odczytywać jako gest, który był rebeliancki nie tylko artystycznie, ale przede wszystkim politycznie

i ekonomicznie. W USA mógł oznaczać dystans i niechęć do rynku sztuki, ale na przykład w Argentynie wynikał z trudnej sytuacji politycznej i potrzeby kontestacji oficjalnej praktyki artystycznej. W obu tych przypadkach istotne było pokazanie rozwiązań alternatywnych — tego, że można się wymknąć rynkowi czy cenzurze, rezygnując z wytwarzania materialnych dzieł sztuki. Wiem, że nie do końca się to udało. Konceptualizm wciągnięto — chociażby wykorzystując dokumentację fotograficzną — w obieg komercyjny. Ale jednak, mimo wszystko, dzięki eksperymentom dokonywanym w przeszłości mamy dziś do czynienia z kilkoma światami sztuki i przynajmniej dla jednego z nich obieg komercyjny jest w ogóle nieistotny. Ponadto internet umożliwia łatwy dostęp do dzieł sztuki, których nie musimy wcale mieć na własność.

Ł.B.: Wspomniałeś przed chwilą, że polski świat sztuki prawdopodobnie uznał, że zakończyłeś karierę. Można zauważyć, że faktycznie rzadziej niż parę lat temu pojawia się na wystawach w instytucjach publicznych i w galerii, która Cię reprezentuje. Czy to celowe działanie, czy zrzędzenie losu?

Ł.J.: Działa to chyba w ten sposób, że jeśli już dostaniesz ważną nagrodę — tak jak ja dostałem w ramach konkursu Spojrzenia w 2013 roku — to środowisko uznaje, że już cię „odhaczyło” [śmiej]. Zostałeś już uznany i dalej niespecjalnie trzeba się tobą interesować. Zresztą to, że w pewnym momencie przestajesz skupiać na sobie uwagę, jest zupełnie normalnym procesem. Nie chcę natomiast wpadać w egoistyczną obsesję, o co nietrudno, gdy jest się artystą. A łatwiej jest w nią nie wpaść, jeśli dzielisz się z ludźmi. Dlatego zacząłem angażować się w pracę dydaktyczną na uczelni i zauważyłem, że bardzo mi to odpowiada. Mogę teraz generować bezpośredni przepływ doświadczenia i wiedzy między mną a studentami, wytwarzać relacje i w nich uczestniczyć. Wszystko to decyduje, że moja aktywność może być mniej widoczna. Poza tym wiele zmieniło się w moim życiu prywatnym, bo mam dziecko. Uległa również zmianie współpraca z moim „galerzystą” Dawidem Radziszewskim. A muszę przyznać, że był bardzo skuteczny, jeśli chodzi o moją obecność na wystawach czy produkcję prac — weźmy na przykład *Śpiącego kowboja*, którego powstanie wymagało dużych nakładów finansowych i sprawnej logistyki.

Ł.B.: Jaką rolę w Twojej obecnej działalności pełni CentrumCentrum?

Ł.J.: CentrumCentrum to rodzaj parainstytucji, której oficjalna siedziba znajduje się w ogródkach działkowych w Szczecinie. Odbyło się tam kilka ciekawych wydarzeń, ale nie one stanowią istotę tej działalności. Opiera się ona raczej na szerzeniu informacji na temat samego jej funkcjonowania i generowaniu relacji z innymi podmiotami. Budujemy też kolekcję, organizując na nowo wątki z różnych czasów i obszarów geograficznych. W kolekcji znajduje się bardzo wyjątkowa praca — dokumentacja przypadkowego reenactmentu akcji *Inversión de escena*, którą w 1979 roku zrealizowała chilijska grupa CADA (Colectivo Acciones de Arte). Polegała ona na tym, że CADA zablokowało ulicę Santiago de Chile, przy której znajduje się tamtejsze Muzeum Sztuk Pięknych, ośmioma ciężarówkami rozwożącymi mleko. W bazie Google Street View znalazłem współczesną fotografię 360° pokazującą dokładnie to samo miejsce, w którym w latach 70. CADA zrealizowało to działanie. Widać na niej między innymi ciężarówkę rozwożącą butle gazowe (ma ona podobny kolor do ciężarówek rozwożących mleko w happeningu CADA), powieloną przez algorytm Google’a w taki sposób, jakby były tam trzy ciężarówki. W naszej kolekcji znajduje się również prawdopodobnie jedyne polskie tłumaczenie tekstu opublikowanego w 1968 roku w argentyńskim magazynie „El Mundo”, który jest raportem z *Happeningu dla martwego dzika*, zrealizowanego przez Eduarda Costę, Roberta Jacoby’ego i Raúla Escariego. W CentrumCentrum powtórzyliśmy ten antyhappening, inicjując między innymi wywiad w Radiu Szczecin, będący raportem z wydarzenia, które się nie odbyło. Pracujemy obecnie również nad pierwszym polskim tłumaczeniem opublikowanego w 1976 roku manifestu grupy konceptualistów z Chartumu. Ideą przewodnią tego tekstu jest traktowanie przyjemności jako stanu oddającego wieloznaczność przedmiotu*. Niesamowity tekst, na własny użytek określam go mianem manifestu mistycznego konceptualizmu. Nawiązaliśmy także kontakt z artystami z Zambii, z którymi zdalnie, razem z artystami i studentami ze Szczecina, realizujemy działania rzeźbiarskie.

Ł.B.: Czy imitujesz w ten sposób działanie regularnych instytucji?

Ł.J.: To rodzaj konstruktywnej mimikry. Jest w tym trochę krytyki i ironii wobec oficjalnego życia instytucjonalnego, ale też wiele rzeczy realizowanych absolutnie na serio. Punktem zapalnym była moja przeprowadzka do Szczecina i fascynacja peryferiami, na których to miasto się znajduje. Mimo że jest ono całkiem duże, to dla Europy i Polaków leży na uboczu. W Polsce nawet Lublin wydaje się mniej peryferyjny niż Szczecin. Zainterесowała mnie też kategoria lokalności. Wspólnie z moją partnerką Małgorzatą Mazur nadaliśmy CentrumCentrum taką formę, w ramach której wielkie marzenie awangardy o zespoleniu życia i sztuki realizuje się w przyjemności przebywania w ogródku działkowym. Co ważne w kształtowaniu się formuły naszej instytucji, interesowało mnie również, co można wytworzyć, używając internetu i własnego kapitału symbolicznego, bez żadnych środków finansowych. Jest wprawdzie kapitał w postaci sztabek złota...

Ł.B.: Sztabek złota?

Ł.J.: Chodzi o sześćdziesiąt sześć sztabek złota, które wykonałem z kartonu i pomalowałem na złoty kolor. Są one oczywiście puste w środku i bardzo lekkie. Funkcjonują jako kapitał CentrumCentrum i są wymieniane na aktywność na rzecz CentrumCentrum. Dostali je na przykład wspomniani artyści z Argentyny, których happening zrekonstruowaliśmy. Wcześniej wszystkie te sztabki były pokazywane jako eksponaty w Neues Museum i Bode-Museum, przez co zyskały wartość muzealną. Wykorzystałem mój kapitał symboliczny, żeby wygenerować kapitał ekonomiczny, a z jego pomocą jeszcze inny, który wytwarza CentrumCentrum, wchodząc w sieć relacji [śmiech].

Ł.B.: Czy CentrumCentrum istnieje formalnie jako stowarzyszenie lub fundacja?

Ł.J.: Nie, miałem nawet problem, żeby utworzyć o CentrumCentrum hasło na Wikipedii. Redaktorzy tego serwisu je zbanowali, mimo że podałem linki do informacji o CentrumCentrum na stronach różnych instytucji, w których jego działalność była prezentowana. W końcu nie wiem, czym musielibyśmy się wykazać, żeby na publikację hasła o CentrumCentrum zgodziła się Wikipedia. Redaktorzy zastanawiali się, jak instytucja sztuki może zajmować się uprawą owoców i warzyw. Uznali, że musi to być jakaś ściema, napisali dosłownie, że „to musi być jakaś sztuka conceptualna” [śmiech].

Ł.B.: Pan jest conceptualistą!!!! Jak zareagowałeś?

Ł.J.: Odpowiedziałem im pytaniem, czy gdyby ktoś napisał niezrozumiały dla nich artykuł z fizyki kwantowej, to też odrzuciliby go, pisząc, że to jakiś naukowy bełkot.

Ł.B.: Z kim współpracujecie i jak wybieracie partnerów?

Ł.J.: Wolę działać z instytucjami z Afryki czy Ameryki Południowej, niż proponować współpracę podobnym grupom z Berlina czy Nowego Jorku. Ciekawi mnie, czy można działać poza tym zachodniocentrycznym konstruktem. Będąc mieszkańcem Europy Środkowo-Wschodniej, mam zupełnie inny background. Zdaję sobie sprawę, że te podziały geograficzne nie są czarno-białe, niemniej działalność CentrumCentrum skupia się właśnie na badaniu, jak na peryferie wpływa tzw. centrum, zarówno kulturowo, jak i ekonomicznie. Interesuje mnie budowanie rozwiązania alternatywnego wobec zachodniego modelu praktyki artystycznej, bo przecież taki świat sztuki, jaki znamy, za chwilę się skończy. Rynek sztuki, do którego się przyzwyczailiśmy, to po prostu *old school* i może warto szukać jakiegoś rozwiązania nawet dla tych komercyjnych galerii [śmiech].

Ł.B.: Czyli znów wracamy do etosu działań awangardowych [śmiech]. Nasuwa mi się jednak inne pytanie: jak ta próba dystansowania się do artystycznych centrów, czymkolwiek by one były, współistnieje z ewidentną w Twoich pracach fascynacją kulturą USA — w obszarze sztuk wizualnych, ale też, a może przede wszystkim, filmu.

Ł.J.: Część moich prac sprzed kilku lat wychodzi z fascynacji amerykańskim kinem lub w ogóle amerykańską kulturą. To próba odniesienia się do tego, jak rzeczywistość USA wpływa na naszą i w jaki sposób powielamy wzorce kulturowe z tego obszaru świata. Zawsze fascynowało mnie to, że większość z nas doskonale zna USA, mimo że nigdy tam nie była. Kilka lat temu postanowiłem przenieść swoją uwagę na obszar świata, który jest silnie kontrolowany politycznie i ekonomicznie przez USA — na Amerykę Południową. Chciałem zupełnie zerwać kontakt z kulturą USA i przez rok nie oglądać wyprodukowanych tam filmów. W tym czasie kompletnie zafiksowałem się na punkcie Argentyny i Chile i próbowałem stworzyć dla siebie nowy wzorzec kulturowy, samemu się skolonizować kulturą tych

krajów. Testowałem, czy to się uda. Dobrym przykładem tego, co chciałem osiągnąć, jest pewna sytuacja, którą pamiętam z pierwszej mojej wizyty w Nowym Jorku. Zanim po raz pierwszy miałem wyjść z metra w centrum Manhattanu, zatrzymałem się na chwilę i pomyślałem sobie coś takiego: „Stary, to jest ten moment, gdy za chwilę zobaczysz tę całą rzeczywistość, którą znasz z amerykańskich filmów”. To było niesamowite uczucie, gdy reprezentacja złała mi się z rzeczywistym obrazem. Teoretycznie nie można tego odczucia powtórzyć, ale chciałbym powtórzyć coś podobnego w Argentynie.

Ł.B.: Czyli co dokładnie?

Ł.J.: Nigdy nie byłem w Argentynie ani w Chile. Ale moja dwuletnia obsesja na punkcie obu krajów była tak silna, że przestudiowałem na Google Street View większość miast z tych państw, poznałem historię ich sztuki, obejrzałem setki filmów, jestem chyba jedynym w Polsce ekspertem od argentyńskiej koszykówki. Niedługo pewnie będę miał okazję pojechać do Ameryki Południowej i wychodząc z metra, zrobić dokładnie to samo, co w Nowym Jorku, pomyśleć: „Stary, za chwilę zobaczysz Plaza de Mayo”.

Ł.B.: Brzmi jak całkiem ciekawa rozrywka.

Ł.J.: Wróć jeszcze do tego, o czym mówiliśmy na początku: na Google Street View znalazłem w Argentynie trasę, która jest totalnie nudna. Na przestrzeni 450 km rozciąga się jednopasmowa, całkowicie prosta droga przez zupełnie nieciekawy krajobraz. Wyobrażasz sobie, jaki film by z tego powstał, widzisz tę idealnie prostą perspektywę? To takie sprawianie sobie przyjemności. Ale wymagające czasu i niezłej rozkminy [śmiech].

Ł.B.: Dziękuję za rozmowę i życzę bardzo nudnej podróży przez Chile oraz szybkiej publikacji hasła na Wikipedii.

* „[...] wszechświat jest jednocześnie skończony i nieskończony; rzeczy mają podwójną naturę. Kiedy mówimy ‘podwójną’, nie mamy na myśli przeciwstawną, ale chcemy pójść krok dalej i powiedzieć, że prawda sama w sobie ma podwójną naturę. Gdy nawiązujemy do dualizmu prawdy, nie mamy na myśli jej różnorodności. Tego problemu nie da się zawrzeć w jednej prostej wielkości; ale prawdopodobnie może on zostać zawarty w teleologicznej wielkości, zwanej przyjemnością” (*The Crystalist Manifesto*, przeł. Ł. Jastrubczak, całość angielskiej wersji manifestu znajduje się na stronie <https://post.at.moma.org/sources/35/publications/310> (dostęp: 20.12.2018).

ŁUKASZ JASTRUBCZAK — ur. w 1984 r. w Zielonej Górze, artysta wizualny, posługuje się różnymi mediami, są to: wideo, instalacja, rzeźba, rysunek, obiekt, koncert, interwencja, podróż, zdarzenie, nagrania muzyki intuicyjnej. Wystawy indywidualne prezentował m.in. w Art in General w Nowym Jorku, Bunkrze Sztuki w Krakowie, Galerii Sabot w Cluj-Napoca, CSW Kronika w Bytomiu. Jest laureatem nagrody „Spojrzenia” Fundacji Deutsche Bank w 2013 roku. Razem z Krzysztofem Kaczmarem współtworzy grupę artystyczną „Krzysztofjastrubczaklukaskaczmarek”. Wspólnie z Sebastianem Cichockim jest autorem książki i wydarzeń *Miraż*. Gra na syntezatorze w zespołach Boring Drug i ŁST. Razem z Zorką Wollny organizuje Festiwal Sztuki Dźwięku i Obrazu „Młode Wilki”. Mieszka w Szczecinie, gdzie pracuje na Wydziale Malarstwa i Nowych Mediów Akademii Sztuki.

ŁUKASZ BIAŁKOWSKI — ur. w 1981 r., krytyk sztuki, autor esejów, recenzji i tłumaczeń, niezależny kurator wystaw. Publikował w wielu czasopismach, katalogach wystaw i monografiach książkowych. Autor książek *Nieszczere pole. Szkice o sztuce i Figury na biegunach. Narracje silnego i słabego podmiotu twórczego*. W latach 2012–2013 kierował BWA Sokół w Nowym Sączu. Prowadził dział sztuk wizualnych w „Opcjach”. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Teorii Sztuki i Edukacji Artystycznej na Wydziale Sztuki UP; wykładowca na Środowiskowych Studiach Doktoranckich w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach. Mieszka w Krakowie.