

Marta Anna Raczek-Karcz

ORCID: 0000-0002-8359-8671

Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

## Budowniczki wspólnot. Strategie partycypacyjno-performatywne współczesnych graficzek

Abstrakt: Artykuł przedstawia analizę performatywno-partycypacyjnego charakteru działań twórczych podejmowanych w obrębie sztuk graficznych w ostatniej dekadzie. Ta stosunkowo nowa dla sztuk graficznych formuła relacji artysta — dzieło — odbiorca opisana została przy pomocy koncepcji sztuki partycypacyjnej zgodnej z jej ujęciem zaproponowanym w 2012 roku przez Claire Bishop. Uzupełnieniem metodologicznym jest redefinicja pojęcia dyspozytywu graficznego, który w ramach analizowanych projektów ulega daleko idącemu przekształceniu w stosunku do postaci, w jakiej dotychczas funkcjonował w obrębie sztuk graficznych. Refleksja podjęta w artykule dotyczy wspólnototwórczego charakteru działań dwóch graficzek, Zuzanny Dyrdy (Polska) i Priscilli Romero Cubero (Kostaryka), i wskazuje na rolę, jaką zaproponowana przez każdą z nich praktyka artystyczna odgrywa w przekształcaniu postrzegania medium graficznego w aktualnym polu sztuki. Omówione projekty reprezentują istotny wkład w rozwój sztuk graficznych w tak zwanym poszerzonym polu i stanowią dobry przykład możliwości, jakimi dysponuje to medium artystyczne w zakresie aktywizowania, budzenia świadomości oraz budowania mikro- i makro-wspólnot opartych na emocjonalnym zaangażowaniu odbiorców i kładących nacisk na cielesność jako istotny aspekt konstytuowania emocji.

Słowa kluczowe: sztuka graficzna, sztuka partycypacyjną, dyspozytyw graficzny, performans graficzny, wspólnota

W pierwszych dwóch dekadach XXI wieku nastąpił istotny zwrot w obszarze sztuk graficznych. Działania podejmowane przez twórców takich jak Thomas Kilpper (Niemcy/Norwegia) czy Alick Tipoti (Australia), wykorzystujących wielkoformatowe matryce daleko przekraczające wymiary klasycznych wypukłodruków, doprowadziły do przekształcenia twórczości graficznej z intymnej indywidualnej praktyki twórczej w wieloosobowe przedsięwzięcia powstające w wyniku skomplikowanego procesu produkcyjnego.

W kolejnych projektach Kilpper poruszał zagadnienia dotyczące dynamiki i pamięci miejsca<sup>1</sup>, podczas gdy Tipoti skupił się na duchowym i kulturowym dziedzictwie Melanezyjczyków — rdzennej ludności zamieszkującej szereg mikro-wysp położonych w Cieśninie Torresa<sup>2</sup>. Jednak obaj wspomniani artyści, podobnie jak komentujący te realizacje krytycy, sytuowali performatywny wymiar tego typu projektów raczej w obszarze praktyki twórczej, aniżeli bardziej złożonych relacji na osi artysta — komunikat — odbiorca. Jak zauważył Jan Hogan, podjęty przez Tipotiego

wysiłek wycinania i odbijania tak olbrzymich prac jak *Girelal* jest sam w sobie performensem wymagającym znaczącej wytrwałości i skupienia. Tipoti rozwinął płynność wykonywanych cięć, dzięki czemu splatające się linie wzorów wydają się dryfować naturalnie i bez wysiłku po papierze. Praca z tak dużymi formatami stała się możliwa dzięki współpracy z printer masterem<sup>3</sup> Theo Tremblayem, który zaprojektował w tym celu specjalny sprzęt i procedury<sup>4</sup>.

Wyrażona przez Hogana opinia jednoznacznie wskazuje na performatywny wymiar praktyki twórczej Tipotiego, która jednak pozostaje poza zasięgiem odbiorcy. Temu ostatniemu projekt *Girelal* ukazuje się jako gigantyczny drzeworyt, którego rozmiary i rozmach niewątpliwie budzą podziw, a treść skłania do refleksji, jednak wobec którego odbiorca pozostaje w pozycji widza, a nie współuczestnika czy współtwórcy.

Odmienne podejście do performatywu cechuje instalację kanadyjskiego artysty Seana Caulfielda zatytułowaną *Nośność*<sup>5</sup>, w której podejmuje on refleksję nad zagadnieniem antropocenu, a konkretnie wpływu, jaki człowiek wywiera na otaczające go środowisko naturalne<sup>6</sup>. Artysta proponuje odbiorcy wkroczenie w przestrzeń, w której niewielka łódź, unoszona na wyciętych w drewnie falach, próbuje oddalić się od rujnującego krajobraz ognia. W tej instalacji nacisk zostaje

<sup>1</sup> Chodzi tu między innymi o projekt *The Ring*, skoncentrowany wokół londyńskiego budynku znanego jako The Orbit House zrealizowany przez Kilppera w 2000 roku, czy jego berliński projekt z 2009 roku *State of Control* dotyczący dawnej siedziby Ministerstwa Bezpieczeństwa Państwowego NRD popularnie zwanej Stasi.

<sup>2</sup> Projekt *Girelal* zaprezentowany w 2012 roku podczas Biennale w Sydney, które w ten sposób po raz pierwszy w swojej wówczas trzydziestodzieściuletniej historii włączyło do grona wystawianych artystów reprezentanta rdzennej ludności wyspiarskiej zamieszkującej Cieśninę Torresa.

<sup>3</sup> Określenie używane obecnie w celu opisanania technika, który swoimi umiejętnościami z zakresu drukarstwa wspiera artystę podczas tworzenia odbitek.

<sup>4</sup> J. Hogan, *The performative print: Alick Tipoti's „Girelal”*, „Artlink Magazine” 32, 2012, nr 2, <https://www.artlink.com.au/articles/3795/the-performative-print-alick-tipotis-girelal/> (dostęp: 24.05.2023). Jeśli nie podano inaczej, wszystkie tłumaczenia tekstów z języka angielskiego pochodzą od autorki.

<sup>5</sup> Tytuł oryginalny: *Deadweight*. Na instalację składają się pokryte farbą wycinane panele drewniane, drewniana rzeźba w formie łodzi, znalezione gałęzie i wielkoformatowa matryca drzeworytnicza. Rok produkcji: 2018.

<sup>6</sup> W szerszym kontekście projekt ten omawiam w artykule *Sztuka wobec antropocenu — wybrane strategie artystyczne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 1 (47), s. 98–114.

położony na właściwe rozpoznanie sytuacji, w jakiej znalazł się odbiorca, który przemieszczając się w jej obrębie, pozostawia ślad w postaci rys na miękkim drewnie. Te skumulowane ślady mogą z czasem doprowadzić do zatarcia konturów fal unoszących łódź, do ich unieważnienia, wymazania z pola widzenia. Przekaz proponowany przez Caulfieuda jest zatem jasny: należy zdawać sobie sprawę z wagi własnych działań, aby zapobiec ich dalszym dewastującym skutkom. W ten sposób, aktywizując odbiorcę, artysta szuka też odpowiedzi na pytanie postawione przez Stephanie Bailey w tekście omawiającym jego twórczość. Krytyczka zastanawia się w nim, w jaki sposób w ramach „współczesnej praktyki artystycznej nastawionej na kwestie ekologiczne [...] artyści mogą tworzyć [...] opowieści, które rozbudzają nastroje społeczne, ale nie podsycają fałszywej nadziei ani nie wywołują paraliżującej rozpacz”<sup>7</sup>. Proponując odbiorcy indywidualne performowanie z instalacją, Caulfield prowadzi także swoistą grę z podtrzymywaną przez instytucje muzealne i wiele galerii praktyką „reżimu odgrodenia”, separującego odbiorcę od prezentowanych prac. Lecz także ten gest pozostaje daleki od radykalnego wkroczenia przez artystę w obszar sztuki nastawionej na aktywną partycypację odbiorców w procesie twórczym. Performatyw jest tu sposobem katalizowania znaczeń, nie staje się jednak narzędziem budowania wspólnoty artysty i odbiorców, a zatem pozbawiony jest radykalizmu pozwalającego rozsadzić klasyczne ramy pola sztuki.

Na tak zarysowanym tle praktyki twórcze bohaterki niniejszego artykułu — Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero Cubero<sup>8</sup> — stanowią przykłady zarówno przekraczania granic indywidualnie potraktowanego performatywu, rozumianego jako twórcza procedura prowadząca do wytworzenia dzieła, jak również performowania jako katalizatora znaczeń. Projekty obu artystek są postrzegane jako praktyki współtworzenia określonych sytuacji, wywoływania zróżnicowanych emocji i pole otwierające dialog pomiędzy nimi a odbiorcami. Obie artystki, choć wywodzą się z odmiennych kultur — pierwsza jest Polką, druga Kostarykanką rezydującą w Hiszpanii — nie tylko należą do jednej generacji osób urodzonych w latach osiemdziesiątych XX wieku, ale przede wszystkim wykorzystują medium graficzne jako narzędzie performatywne pozwalające na nawiązanie bezpośredniej współpracy z odbiorcami. Projektami, w których tego typu postawa staje się szczególnie widoczna, są datowane na 2019 rok: *Naznaczenie i 100 dotyków* Zuzanny Dyrdy oraz *Archiwum palców i Żyjący skarb* Priscilli Romero Cubero.

Performans *Naznaczenie* Zuzanny Dyrdy stanowił działanie jednorazowe, gdyż warunkującym go czynnikiem była zaawansowana ciąża artystki. Dyrda wykorzystwała w nim procedurę graficzną polegającą na odbijaniu opuszków palców

<sup>7</sup> S. Bailey, *Beyond hope and despair: Staying with the present*, [w:] *Sean Caulfield: Active Workings* [katalog wystawy], Vernon 2018, s. 9–11.

<sup>8</sup> Artystka zamiennie stosuje pełną formę swojego imienia i nazwiska (Priscilla Romero Cubero) lub jej skróconą wersję (Priscilla Romero), dlatego w niniejszym tekście, dla zachowania przejrzystości, gdy przywoływane będzie jedynie nazwisko artystki, przybierze ono postać Romero.

przez uczestników performansu bezpośrednio na skórze opinającej jej ciężowy brzuch. Działanie to, choć zostało udokumentowane fotograficznie i filmowo, a zrealizowana dokumentacja może być prezentowana w innych niż pierwotny kontekstach, kładło nacisk na bezpośrednie współdziałanie artystki i odbiorców. Wytworzone w jego ramach znaczenia mogły zostać odebrane wyłącznie w chwili dziania się performansu. Składały się na nie reakcje poszczególnych odbiorców, komentarze i opinie wymieniane pomiędzy uczestnikami wydarzenia oraz ich bezpośrednia interakcja z artystką. Z kolei w performansie *100 dotyków* Dyrda zaproponowała bardziej powtarzalną formułę, lecz ponownie istotą zainicjowanej akcji były reakcje jej współuczestników. Osoby obecne na wernisażu zostały poproszone o wykonanie na ciele półnagięgo modela odcisków słów uprzednio wyciętych laserowo w drewnianych matrycach o kształcie dłoni. Istotą działania nie było jedynie wykonanie odbitki, ale świadome „naznaczenie” ciała modela określonymi słowami. Ponownie ważniejsze od samego gestu odbicia okazały się dyskusje dotyczące znaczenia wykonywanego gestu i konsekwencje wdrukowania w ciało obcego mężczyzny konkretnego słowa. Fakt, że był to model zaproszony przez artystkę do współpracy, nie wpływał na spontaniczność reakcji odbiorców. W obu przypadkach narzędzie i procedura graficzna zostały wykorzystane jako katalizator interakcji i dyskusji nad znaczeniem ludzkich gestów, które na co dzień często wykonujemy bezrefleksyjnie.

W przypadku propozycji Priscilli Romero tym, co odróżnia jej działanie od praktyk stosowanych przez Caulfielda czy Kilppera, jest wejście w bezpośrednią współpracę z mieszkańcami poszczególnych miejscowości, w których artystka rozwija — trwający już od blisko dekady — projekt *Archiwum palców*. Tworzenie kolejnych elementów rozrastającej się instalacji jest poprzedzone wielogodzinnymi rozmowami z uczestnikami, podczas których Romero wyjaśnia założenia tego stale rozbudowywanego zbioru śladów ludzkich istnień. Natomiast w przypadku *Żywego skarbu* — projektu zrealizowanego specjalnie na potrzeby indywidualnej wystawy w Muzeum Okręgowym w Bydgoszczy — samo materialne dzieło jest tylko utrwalonym dzięki medium graficznemu pokłosiem szeregu dyskusji z mieszkańcami Bydgoszczy dotyczących ich tożsamości, sposobów identyfikowania się z miastem i pozycjonowania samych siebie wobec zbiorowości i samej Bydgoszczy.

Zatem można wstępnie założyć, że w przypadku intencji obu artystek medium graficzne (jako narzędzie i/lub zestaw procedur) jest jedynie środkiem, czy raczej katalizatorem w procesie powstawania dynamicznie kreowanych znaczeń, zachowań i postaw.

## Sztuka partycypacyjna jako rama analityczna działań graficznych Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero Cubero

Spośród wielu propozycji teoretycznych stworzonych w celu opisanie istoty działań artystycznych ostatnich dekad, najbardziej adekwatną w kontekście pokrótce zarysowanych powyżej działań graficznych Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero Cubero wydaje się koncepcja sztuki partycypacyjnej zaproponowana przez Claire Bishop w głośnej książce *Sztuczne piekła*<sup>9</sup>. Wybór ten został podyktowany naciskiem, jaki sama Bishop kładzie na efemeryczność jako cechę analizowanych przez nią projektów. Ich istotą są wytwarzane w określonym kontekście interakcje, inicjowane w konkretnym „tu i teraz”, to jest w ramach danej wystawy czy innego przedsięwzięcia artystycznego przez ściśle określoną grupę ludzi będących bezpośrednimi uczestnikami danego wydarzenia. Jej istotnym aspektem staje się też długie trwanie, które uniemożliwia osobom nieuczestniczącym w tym doświadczeniu bezpośrednio jego pełne zrozumienie. W efekcie „studenci i badacze muszą zwykle polegać na relacjach artysty, kuratora, grupy asystentów, a jeśli mają szczęście, być może na świadectwie kogoś z uczestników”<sup>10</sup>. Jak przyznaje Bishop, ta szczególna sytuacja doprowadziła także ją jako badaczkę do konieczności redefinicji przyjmowanej dotychczas wygodnej pozycji osoby z zewnątrz.

Zarówno efemeryczność interakcji (Zuzanna Dyrda), jak i rozciągnięte w czasie trwanie projektów przeznaczonych dla stworzonej wokół nich grupy (Priscilla Romero) są podstawowym wyznacznikiem analizowanych w tym tekście praktyk. Choć po poszczególnych projektach pozostają materialne/trwałe ślady ich przebiegu (dokumentacja fotograficzna i filmowa, matryce drewniane i lateksowe, a w przypadku Romero także instalacje złożone z matryc i odbitek oraz innych obiektów), to nie stanowią one ich najważniejszej wartości. Są nią dyskusje oraz krótko- i długotrwałe relacje międzyludzkie niemożliwe do trwałego udokumentowania. To one odróżniają propozycje obu artystek od przywołanych we wstępie praktyk stosowanych przez Thomasa Kilppera, Alicka Tipotiego i Seana Caulfielda.

Współczesna sztuka partycypacyjna opisana została przez Claire Bishop jako kontynuacja i konsekwencja działań artystów z kręgu Wielkiej Awangardy, przede

---

<sup>9</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjną i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015; wydanie oryginalne: C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012. Celowo przytaczam oba wydania, gdyż ze względu na ograniczony dostęp do wydania polskiego w trakcie pracy nad niniejszym tekstem posługiwałam się przede wszystkim wydaniem oryginalnym, starając się jednocześnie stosować terminologię w języku polskim wprowadzoną tłumaczeniem opublikowanym w 2015 roku. Pochodzenie poszczególnych cytatów zostało wyraźnie zaznaczone w przypisach.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

wszystkim futurystów i dadaistów. Jednocześnie pod pewnymi względami sytuuje się ona w opozycji do sztuki i estetyki relacyjnej scharakteryzowanej pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku przez francuskiego kuratora i krytyka Nicolasa Bourriauda. Podkreśla to sama Bishop, stwierdzając, że artyści, o których pisze, pozostają „w mniejszym stopniu zainteresowani estetyką relacyjną niż korzyściami twórczymi płynącymi z partycypacji jako upolitycznionego procesu pracy<sup>11</sup>. Jak słusznie zauważa Bishop, tego typu praktyki są trudniejsze w urynkowieniu niż dzieła indywidualnych artystów, a ponadto są one w mniejszym stopniu »pracami« niż rozdrobnionym szeregiem zdarzeń społecznych, publikacji, warsztatów czy performansów”<sup>12</sup>. I choć stają się częścią dużych imprez międzynarodowych czy tematycznych wystaw o charakterze zbiorowym, to najczęściej pojawiają się w ramach indywidualnych inicjatyw twórczych wspieranych ze środków publicznych. Nie inaczej rzecz się ma w przypadku projektów zrealizowanych przez Zuzannę Dyrę i Priscillę Romero Cubero w 2019 roku.

Obie artystki w 2018 roku zostały laureatkami Międzynarodowego Triennale Grafiki w Krakowie<sup>13</sup>. Nagroda w obu przypadkach przybrała formę indywidualnej prezentacji prac. Tworząc swoje wystawy laureackie<sup>14</sup> obie otrzymały od organizatorów ramy — zarówno finansowe, jak i logistyczne — umożliwiające realizację skomplikowanych projektów opartych na aktywnym współdziałaniu tych, którzy wciąż w polu sztuki pozostają najczęściej odbiorcami przyjmującymi pozycję widza. Obie także podjęły działania wpisujące się w zaproponowaną przez Bishop definicję partycypacji, w której „centralne medium i materiał artystyczny tworzą ludzie w taki sam sposób, jak ma to miejsce w sferze teatru i performansu”<sup>15</sup>.

Takie postrzeżenie partycypacji nie tylko uprawomocnia zastosowanie koncepcji Bishop do rozważań nad istotą projektów obu artystek, ale sytuuje ich działania w opozycji do przywołanych na wstępie projektów Kilppera i Tipotiego. W projektach Dyrdy i Romero dokonuje się bowiem przesunięcie i redefinicja

<sup>11</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 18.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>13</sup> Zuzanna Dyrda otrzymała Nagrodę im. Profesora Witolda Skulicza za obiekt-matrycę drzeworytniczą zatytułowaną *Brudas*, której towarzyszyła dokumentacja fotograficzna i filmowa działań performatywnych z udziałem zaproszonych przez artystkę osób i która została wykorzystana do przeprowadzenia podobnego typu działań w przestrzeni wystawy z udziałem chętnych do podjęcia inicjatywy odbiorców. Z kolei Priscilla Romero Cubero została nagrodzona przez Muzeum Okręgowe w Bydgoszczy Nagrodą im. Leona Wyczółkowskiego za instalację pod tytułem *Dotyk Midasa*, do której stworzenia po raz pierwszy na dużą skalę wykorzystywała lateksowe matryce tworzone w oparciu o fragmenty ludzkiego ciała (konkretnie palców) osób, które zaprosiła do współpracy. Praktyka ta wyznaczyła ramy dla działań podejmowanych przez artystkę w następnych latach.

<sup>14</sup> Wystawa *Zuzanna Dyrda. Naznaczenie* odbyła się w Międzynarodowym Centrum Sztuk Graficznych w Krakowie w dniach 27.10 – 19.11.2019. Wystawa *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero — Laureatki MTG Kraków 2018* odbyła się w Galerii Sztuki Nowoczesnej Muzeum Okręgowego im. Leona Wyczółkowskiego w Bydgoszczy w okresie 7.11.2019–19.01.2020.

<sup>15</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 18.

pozycji wszystkich podmiotów, a także statusu samego dzieła. Zgodnie z postulatami Bishop artysta, w tym wypadku artystki, przekształca się we „współpracownika i wytwórcę sytuacji”<sup>16</sup>, odbiorca staje się „współtwórcą lub uczestnikiem”<sup>17</sup>, a samo dzieło przyjmuje postać efemerycznego i niejednoznacznego, co Bishop opisuje jako „rozciągnięty w czasie lub długoterminowy projekt z niesprecyzowanym początkiem i zakończeniem”<sup>18</sup>. Choć brytyjska badaczka ostrożnie zastrzega, że tego typu projekty często pozostają bardziej w sferze ideałów aniżeli urzeczywistnionych form, przykłady działań zaproponowanych przez Dyrkę i Romero dowodzą, że koncepcja ta ma szansę na realizację. Jego prawdopodobieństwo zależy od szeregu czynników, wśród których na pierwsze miejsce wysuwają się: świadoma rezygnacja artystki ze swojej dominującej pozycji, otwartość i empatia umożliwiająca pełnowartościową współpracę z innymi oraz sprzyjające warunki, w tym zwłaszcza finansowe i terminowe, zapewnione przez instytucję realizującą projekt. Należy jednak zaznaczyć, że ostatecznie z przesunięć wymienionych przez Bishop w znacznie większym stopniu dotyczy obu projektów Zuzanny Dyrdy, aniżeli tych autorstwa Priscilli Romero Cubero.

W ramach praktyk zaproponowanych przez obie artystki w polu grafiki następuje fundamentalna redefinicja istoty działań graficznych. Polega ona na przejściu od materialnego obiektu, to jest odbitki wytworzonej przy pomocy danej techniki druku, która stanowiła dotąd historycznie utrwaloną istotę grafiki artystycznej, w stronę działań, w których matryca i procedury graficzne pełnią rolę służebną stając się katalizatorem interakcji międzyludzkich i impulsem do dyskusji. W tym kontekście konieczna jest także redefinicja tego, co stanowi dyspozytyw graficzny, którym dotychczas były: matryca oraz procesy fizyko-chemiczne i procedury techniczne. Matryca, współdział maszyn (różnych rodzajów pras drukarskich, urządzeń naświetlających obraz i tym podobne) oraz procesów fizyko-chemicznych współuczestniczących w wytwarzaniu odbitki graficznej spełniały podstawową rolę przypisaną dyspozytywowi, to jest oddalały ostateczne dzieło (odbitkę) od jego wytwórcy (grafika), wprowadzając w proces graficzny element przypadku i mechaniczności. Jednak w ramach analizowanych praktyk Zuzanny Dyrdy i Priscilli Romero charakter dyspozytywu ulega zasadniczej zmianie, a jego nową postać jako środka aktywizacji odbiorców można opisać poprzez sięgnięcie po propozycje obecne w refleksji nad cyfrową sztuką interaktywną. Jest to o tyle uzasadnione, że to właśnie w tym obszarze pojawiła się definicja dyspozytywu jako punktu wyjścia dla dzieła „rozumianego jako partycypacyjne wydarzenie”<sup>19</sup>. Na gruncie polskiej refleksji nad interaktywną sztuką cyfrową taką definicję dyspozytywu zaproponował Ryszard W. Kluszczyński. Odwołał się przy tym do pojęcia

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 19.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 132.

dyspozytywu funkcjonującego w teorii kina, ale zmodyfikował je na potrzeby opisu praktyk interaktywnych. Istotną rolę w jego koncepcji odegrało usytuowanie wytwarzania dzieła nie „po stronie autora, lecz odbiorcy-interaktora”<sup>20</sup>. Dyspozytyw jest zatem rozumiany jako kontekst [...], w ramach którego dzieło interaktywne jest wykonywane [...], a zarazem doświadczane”<sup>21</sup>. Stanowi tym samym istotny czynnik przekształcający relację artysta — odbiorca w kierunku większej autonomii tego ostatniego. Modyfikuje jednocześnie funkcję artysty przez odebranie mu roli jedyne go kreatora znaczeń na rzecz inicjatora pola, w którym mogą one zostać wytworzone przez uczestników wydarzenia. Choć rozważania Kluszczyńskiego dotyczą sztuki interaktywnej budowanej w oparciu o możliwości oferowane przez narzędzia cyfrowe, to tak zdefiniowany dyspozytyw może służyć jako poręczny termin określający zarówno graficzne elementy pośredniczące pomiędzy artystą i odbiorcą w projektach omawianych w niniejszym tekście, jak również jako kontekst społeczny i kulturowy ustanawiający ramy dla danego działania. Takie podejście wydaje się tym bardziej uprawnione, że w dalszej części swoich rozważań Kluszczyński przywołuje postulat wysunięty przez Roya Ascotta, zgodnie z którym artystka „zamiast tworzenia, wyrażania lub przekazywania treści (content), jest teraz zaangażowana w projektowanie kontekstów, w których odbiorca lub widz może konstruować doświadczenie i znaczenie”<sup>22</sup>.

Tym, co odróżnia sposób funkcjonowania dyspozytywu w obszarze cyfrowej sztuki interaktywnej od jego wykorzystania przez bohaterki niniejszego tekstu, jest porzucenie właściwej dla mediów cyfrowych indywidualnej interakcji odbiorcy z dyspozytywem<sup>23</sup>. Miejsce to zajmuje doświadczenie zbiorowe, w ramach którego znaczenia wytwarzane są jako efekt dynamiki uwarunkowanej nie tylko przez relację jednostek z dyspozytywem, ale w równie istotnym stopniu przez stosunki wytwarzające się wewnątrz grupy. W działaniach tych dyspozytyw zarówno przybiera formę materialną, bez względu na to, czy jest nim ciało

---

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>22</sup> R. Ascott, *From appearance to apparition: Communication and culture in the cybersphere*, [w:] R. Ascott, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley-Los Angeles 2007, s. 279, cyt. za: R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, s. 133.

<sup>23</sup> Sam Kluszczyński opisuje tę sytuację w następujący sposób: „zmiana ta [dotycząca przesunięcia pozycji dzieła z obszaru bezwzględne go tworu artysty w stronę bycia efektem twórczej interakcji odbiorcy z dyspozytywem — dop. M.A.R.-K.] jest wynikiem przeobrażeń, które dotyczą twórczość artystyczną na drodze prowadzącej od tradycyjnej sztuki kontemplowanych artefaktów do sztuki interaktywnych, indywidualizowanych doświadczeń”. Por. R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, s. 133. Z kolei Claire Bishop, której koncepcja jest ważnym punktem odniesienia w niniejszej analizie, wyraźnie zaznacza, że pojęcie sztuka partycypacyjna „sugeruje zaangażowanie wielu osób (w przeciwieństwie do relacji jednostkowej występującej w przypadku »interaktywności«)” (C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 18).



artystki, drewniane matryce, lateks czy tusz drukarski<sup>24</sup>, jak również określa kulturowy, społeczny i instytucjonalny kontekst, w którym zachodzi wytwarzanie dzieła oraz ustanawianie znaczeń generowanych w tym procesie.

Przymiotnik graficzny wiąże się zarówno z materialnym, jak i symbolicznym aspektem tak rozumianego dyspozytywu. W pierwszym przypadku ze względu na użycie przez obie inicjatorki projektów narzędzi wykorzystywanych w praktyce sztuk graficznych (matryca, tusz graficzny, wytworzenie efemerycznej lub trwałej odbitki), w drugim przez wpisanie się w społeczną rolę, jaką od ustanowienia europejskiej formuły druku odgrywała grafika jako medium wymiany informacji<sup>25</sup>.

## Partycypacyjna sztuka graficzna jako katalizator wspólnototwórczy

Performans *Naznaczenie* (odciski palców na skórze) Zuzanny Dyrdy z 2019 roku polegał na odbiciu przez uczestnika/uczestniczkę palca umoczonego uprzednio w tuszu graficznym na brzuchu artystki będącej w siódmym miesiącu ciąży. Artystka pozostawiła osobom uczestniczącym w tym wydarzeniu możliwość wyboru, informując jednocześnie, że przez gest odbicia dokonują przyjęcia do wspólnoty nowego członka, który od tego momentu stanie się też niejako ich podopiecznym, kimś, kogo zobowiązują się otoczyć swoją troską. Inspirację do swojego działania artystka zaczerpnęła z obrzędowości wpisanej w wiele kultur

<sup>24</sup> Czyli to, co Kluszczyński określa mianem artefaktu (R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna*, s. 133), a z czego autorka niniejszego tekstu rezygnuje ze względu na bardzo złożone i wieloznaczne funkcjonowanie terminu artefakt w obrębie refleksji nad sztuką, zarówno dawną, jak i aktualną.

<sup>25</sup> Ustanowione publikacją Elizabeth L. Eisenstein z 1979 roku pojęcie sprawczości użyte w kontekście medium druku zaowocowało w XXI wieku rozwinięciem badań nad koncepcją *print culture*, w ramach której sprawczość o charakterze społecznym jest jednym z najczęściej dyskutowanych aspektów. Por. E.L. Eisenstein, *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, vol. 1–2, Cambridge-London-New York — Melbourne 1979; J. A. Dane, *The Myth of Print Culture: Essays on Evidence, Textuality, and Bibliographical Method*, Princeton-Toronto-Buffalo-London, 2003; *Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, red. S. Alcorn Baron, E.N. Lindquist, E.F. Shevlin, Amherst-Boston 2007; F. Robertson, *Print Culture: From Steam Press to Ebook*, London 2013; *The Perils of Print Culture: Book, Print and Publishing History in Theory and Practice*, red. J. McElligott, E. Patten, New York 2014; *Print and Power on Early Modern Europe (1500 – 1800)*, red. N. Lamal, J. Cumby, H.J. Helmers, Leiden-Boston 2021. Na polskim gruncie koncepcję sprawczości grafiki poruszyła jako jedna z pierwszych G. Jurkowlaniec, *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2020, natomiast najszersze omówienie też Eisenstein znaleźć można w opracowaniu: J. Pirożyński, *Johannes Gutenberg i początki ery druku*, Warszawa 2002 oraz H. Hollender, *Czy świat czeka przyszłość średniowiecza?*, [wkładka w:] E.L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Warszawa 2004.

zarówno pierwotnych, jak i bardziej współczesnych. Dodatkowo — opierając się na komentarzach seksuolożki i psychoterapeutki Katarzyny Paszkiewicz dotyczących zróżnicowanych odczuć, jakich doświadczają ciężarne kobiety w chwili, gdy ich „brzuch” staje się obiektem przypadkowej interakcji podejmowanej przez napotkane osoby — artystka postanowiła wykorzystać swoją pozycję artystki oraz kobiety ciężarnej i tym samym zinternalizować to doświadczenie, przekształcając je w performans.

Proponując tak skonstruowaną akcję, Zuzanna Dyrda miała pełną świadomość polskiego kontekstu, naznaczonego w 2019 roku Czarnymi Marszami (2016), dyskusją wokół ruchu #metoo (2017), oraz toczącymi się już wówczas działaniami politycznymi owocującymi rok później orzeczeniem Trybunału Konstytucyjnego w sprawie przepisów dotyczących przerywania ciąży, które wywołało największą od lat falę protestów zainicjowanych głównie przez młode kobiety i potencjalne przyszłe matki. Czyniąc materialną częścią dyspozytywu własny ciążyowy brzuch, artystka dążyła jednak do uniwersalizacji swojego działania, odwołując się w nim przede wszystkim do teorii społeczno-kulturowych związanych z pozycjonowaniem kobiety ciężarnej i jej potomstwa w ramach różnego typu wspólnot. Rzecz jasna, dla części uczestników, a zwłaszcza uczestniczek performansu, bieżące wydarzenia mogły stanowić ważny punkt odniesienia, lecz istotą pytania stawianego przez artystkę była osobista odpowiedzialność każdego z uczestników za życie przyszłego członka społecznej wspólnoty. W tym kontekście performans ten wpiisywał się poniekąd także w dyskusję dotyczącą praw osób niepełnosprawnych i ich opiekunów, w tym przede wszystkim matek, których protest w Sejmie odbył się na rok przed akcją Zuzanny Dyrdy. Z jednej strony moment wykonywania odbitki własnych linii papilarnych na ciele artystki miał w sobie coś prostego czy wręcz magicznego. Był gestem powitania, zaproszeniem do komunikacji i bliskości poprzez dotyk. Sygnałem do zbudowania bliskości. Z drugiej — stanowił bezpośrednio wyzwanie dla uczestników, którzy zostali postawieni wobec ważkiej decyzji. Wyłącznie od nich zależało, czy zechcą wykonać gest, którym symbolicznie przyjmą do swojej wspólnoty nowego członka, w pewien sposób naznaczając go artystycznie i kulturowo, ale przede wszystkim podpisując symboliczny cyrograf gwarantujący przyjęcie na siebie odpowiedzialności za jego dalsze losy.

Jak zauważa Joanna Warsza w posłowie do książki Bishop: „futuryści upolityczniali sytuacje w taki sposób, że nie można było pozostać na zewnątrz, nie zając stanowiska, ale też poza samym dziełem sztuki, każda odpowiedź bowiem, łącznie z wycofaniem, stawała się gestem performatywnym i partycypacyjnym”<sup>26</sup>. Ta wypowiedź stanowi kwintesencję gry podjętej przez Zuzannę Dyrdę w ramach *Naznaczenia*. Brzuch przyszłej mamy skupia uwagę zawsze i wszędzie. Kusi. Odruch dotknięcia jest pierwotny, intuicyjny, spontaniczny, wcześniejszy niż refleksja, czy nie przekraczamy czasem granicy przestrzeni prywatnej. Sam stan

<sup>26</sup> J. Warsza, *Posłowie*, [w:] C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 496.

bycia w ciąży w polskim polu kulturowym naznaczony jest cechami wynikającymi z dyskursu katolickiego określającego ten stan w życiu kobiety mianem błogosławionego i unieważniającym tym samym wszelkie kwestie dyskomfortu fizycznego i psychicznego, czy stany lękowe prowadzące coraz częściej do depresji przed i poporodowych. Jednak wyeksponowany przez artystkę w określonym kontekście, wzmocniony narracją dotyczącą wspólnotowej odpowiedzialności za mające przyjść na świat dziecko i domagający się od uczestników podjęcia świadomej decyzji w zakresie odpowiedzialności, prowadził do ujawnienia wszystkich wypychanych na margines kwestii. Stanowił wyrazisty znak zapytania zarówno o stan polskiej służby zdrowia i system wsparcia dla przyszłych matek, a także rzucał wyzwanie nieustannemu uprzedmiotawianiu kobiety ciężarnej, której integralną część stanowi przynależąc jednocześnie — zgodnie z dyskursem kulturowym — niejako do wszystkich, co pozwala zignorować dyskomfort, jaki u ciężarnej wywołuje spontaniczne jego dotykanie przez osoby całkowicie dla niej obce. Postawiona wobec aktu zainicjowanego przez artystkę publiczność niepewnie zatrzymywała się w drzwiach lub wchodząc przyglądała się gestom wykonywanym przez tych odważniejszych. Istotą performansu okazały się nie tyle indywidualne gesty odbicia palca, ile dyskusje, które wokół tego aktu rozgorzały. Artystka wytworzyła wokół siebie wspólnotę, która z wolna rozpoznawała ciężar odpowiedzialności nie tylko za ten, konkretny gest, ale za każdy, który kierujemy wobec drugiej osoby, niekoniecznie ciężarnej. Działania, które zwykle bywa uwarunkowane nie do końca rozpoznany mechanizm kulturowym, Zuzanna Dyrda przekształciła w gest intencjonalny, wykonywany w stanie świadomego rozpoznania jego znaczenia. Podczas analizowania genezy tego performansu nie sposób uniknąć pytania, ile takich dotknięć Zuzanna–artystka–przyszła mama doświadczyła? Czy były dla niej miłe, czy niemiłe? Z pewnością nie były obojętne, skoro uczyniła z tego doświadczenia artystyczny użytek. Tym aktem performatywnym przyjęła na siebie rolę zastępczą w imieniu innych, mniej skłonnych do tego typu interakcji kobiet, uświadamiając jednocześnie odbiorcom pierwotną wagę tego typu aktu. Choć był on oparty w pierwszej kolejności na spontanicznej reakcji, z czasem przekształcił się w rytuał, to jest świadome działanie posiadające głębokie znaczenie kulturowe. Gest artystki stwarzał odbiorcom okazję do wytworzenia poczucia bycia wspólnotą, nabierając tym samym także dla nich znaczenia jednoczącego. Poprzez dotyk, odcisk palca pozostawiony na brzuchu Zuzanna Dyrda nawiązała z widzami empatyczną komunikację. Performatywna grafika pokryła jej ciało, dotyk wyzwolił emocje, a te — w procesie zwrotnym — wpłynęły także na ciało i umysł artystki.

Z kolei w projekcie *Sto dotyków* (matryce skrawane laserowo, performans) artystka zaproponowała podwójny dyspozytyw. Jego wymiar fizyczny wyznaczało sto rękawiczek zawieszonych na długich sznurkach podczepionych u sufitu galerii, do których doklejone zostały drzeworytnicze matryce pokryte farbą drukarską oraz półnagi model jako podłoże dla przyszłych odbitek. Społeczno-kulturowe

ramy dyspozytywu wyznaczyły z kolei znaczenia słów laserowo wyciętych w każdej z matryc oraz bezpośredniość naznaczania poszczególnymi słowami żywego człowieka, od którego nie oddzialały uczestników akcji żadne ekrany i anonimowe nicki gwarantujące dystans i stwarzające ramy bezkarności internetowego hejtu. Wśród wybranych przez artystkę słów znalazły się określenia budzące pozytywne skojarzenia (miły, dostojny, miś), wyrazy przywodzące na myśl negatywne konotacje (tchórz, katol, lampucera) oraz wyrażenia odbierane powszechnie jako neutralne (mózg). Pojawiły się też określenia, których odczytanie było uzależnione od kompetencji kulturowych uczestników performansu. Dobrym przykładem jest imię Janusz, które zasadniczo uznać można za wyrażenie neutralne, a jednocześnie określenie o charakterze pejoratywnym, jeśli uwzględnimy symbolikę nadaną mu w przestrzeni internetu. Zadanie postawione przed uczestnikami akcji polegało na użyciu przez nich poszczególnych matryc do odbicia wyrytych w nich haseł na ciele półnagiego modela.

W projekcie tym znaczenia nie były jedynie pochodną słów. Zostały wytworzone przez namysł, któremu rozmaite zwroty podlegały wówczas, gdy poszczególni odbiorcy wybierali te, które chcieliby odbić na cudzym ciele. Swobodna atmosfera panująca na początku tej akcji, szybko przekształciła się w zbiór dyskusji dotyczących znaczeń generowanych przez każde z słów, a także reakcji modela na poszczególne hasła wdrukowywane w jego ciało. W trakcie performansu artystka wchodziła w dyskusję z uczestnikami, wyjaśniała kontekst i znaczenie zwrotów mniej znanych lub odbieranych jako potencjalnie neutralne. Przykładem drugiego typu może być skrót „ABC”. Starsi spośród uczestników postrzegali go jako neutralny początek alfabetu, podczas gdy młodszy starannie go omijali, widząc w nim akronim obraźliwego hasła: „Absolutny brak cycków”, którymi często hejtuje się w sieci zdjęcia młodych kobiet.

W tym projekcie, podobnie jak w *Naznaczeniu*, istotną rolę odgrywał dotyk, ale równie ważny okazał się namysł nad poszczególnymi określeniami, który przekształcił się w refleksję nad siłą słów, którymi — zwłaszcza w do pewnego stopnia anonimowej przestrzeni internetu — tak chętnie szafujemy. Wątek ten został przez artystkę rozwinięty podczas odrębnych warsztatów zorganizowanych dla młodzieży licealnej, w trakcie których uczestnicy sami wycinali słowa w przygotowanych przez artystkę sklejkowych proto-matrycach w kształcie dłoni.

Połączenie gestu dotykania z procesem odbijania, po którym zostaje przynajmniej tymczasowy ślad<sup>27</sup>, i uczynienie podstawą tej taktylnej interakcji słowo wpisuje projekt Dyrdy w toczącą się obecnie dyskusję dotyczącą hejtu w internecie. Artystka odwołuje się także do frazy „bycia dotkniętym” oznaczającej nie tylko fizyczny gest, ale odnoszącej się przede wszystkim do śladów, jakie na ludzkiej psychice pozostawić mogą cudze słowa. Można w tym miejscu przywołać fragment jednego z wywiadów z Olgą Tokarczuk, jakiego pisarka udzieliła po

<sup>27</sup> Zuzanna Dyrda wykorzystała w swoich działaniach nietoksyczne zmywalne tusze drukarskie.

nagonce, przede wszystkim słownej, która stała się jej udziałem po wypowiedziach towarzyszących premierze *Książ Jakubowych*. Noblistka opowiedziała wówczas o uczuciach, jakie towarzyszyły jej w tamtym czasie: najważniejszym rytuałem było długie mycie się w wannie pełnej wody dające jej złudne poczucie oczyszczenia z brudu, jaki oblepił ją w trakcie czytania hejterskich komentarzy.

Oba performanse Zuzanny Dyrdy wiążą się z wytworzeniem afektywnej dynamiki<sup>28</sup> bazującej na emocjonalnym zaangażowaniu wszystkich stron. Artystka doświadczała zwielokrotnionego dotyku, ale wchodziła także w bezpośredni kontakt z poszczególnymi uczestnikami, których aktywność nie ograniczyła się do wykonania odbitki. W wielu przypadkach to działanie przekształciło się w pogłębione rozmowy na temat odczuć każdej ze stron. Niektóre spośród uczestniczek dzieliły się z artystką osobistymi doświadczeniami, jakie stały się ich udziałem w okresie przeżywania własnych ciężarów. Z kolei podczas akcji *100 dotyków* zarówno model, jak i artystka pozostawali w dynamicznej relacji z uczestnikami. Pozujący mężczyzna starał się ośmielić uczestników do podjęcia działania, a wraz z upływem czasu wchodził z nimi w bezpośrednie interakcje, ujawniając swoje odczucia wobec określonych słów i komentując rozterki odbijających.

Uczestnicy zróżnicowani pod względem wieku i wywodzący się z różnych środowisk (nastolatki, osoby czynne zawodowo, zarówno te związane, jak i niezwiązane ze światem sztuki, seniorzy) wchodziłi także w interakcje ze sobą nawzajem, inicjowali dyskusje dotyczące swoich odczuć oraz szerszych procesów związanych zarówno z pozytywną, jak i negatywną siłą oddziaływania słów.

O ile performanse Zuzanny Dyrdy prowadzą do związania się wspólnot o charakterze krótkotrwałym, a ich długofalowych skutków należy upatrywać raczej w pogłębianiu świadomości dotyczących różnych typów interakcji (dotykowej, słownej) międzyludzkich, o tyle propozycja Priscilli Romero ma bardziej złożony charakter i w przypadku niektórych projektów prowadzi do zawiązania się bardziej trwałych form wspólnotowych. Wynika to nie tylko z odmiennych ram społeczno-kulturowych, w których Kostarykanka sytuuje swoje akcje, ale także z dłuższego trwania poszczególnych projektów, które obejmują okres od kilku tygodni do nawet czterech miesięcy. Działania Priscilli Romero Cubero odróżnia od propozycji Zuzanny Dyrdy także odmienny ślad, jaki pozostawiają po sobie poszczególne akcje. W przypadku Dyrdy trwałą pozostałością performansów jest dokumentacja fotograficzna, w niektórych przypadkach także filmowa, oraz niektóre fizyczne składowe dyspozytywów (matryce). Z kolei działania inicjowane przez Romero prowadzą do wytworzenia określonego typu instalacji, które są następnie prezentowane w przestrzeni galeryjnej już po zakończeniu działań performatywnych.

Romero proponuje uczestnikom swoich projektów przekształcenie fragmentów ich ciał w lateksową matrycę służącą następnie do konstruowania instalacji

<sup>28</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 24.

graficznych. Od kilku lat większość jej projektów rozpoczynała się od zebrania grupy ochotników, którzy byli gotowi podzielić się jednym z najbardziej osobistych i swoistych elementów własnej cielesności — liniami papilarnymi. Dyspozytywem jest w nich zarówno naturalny ciekły lateks, jak i rozmaite idee, które Romero poddaje pod dyskusję uczestnikom projektu. Należy przy tym podkreślić, że dla artystki proces tworzenia matryc nie jest jedynie kreacją narzędzia służącego do odbijania kolejnych prac, lecz działaniem angażującym określoną grupę osób, które w ten sposób współtworzą zarówno rodzaj wspólnoty, jak i nadają określony kształt instalacjom, które już na zawsze wiążą uczestników projektu ze sobą.

*Archiwum palców* to efekt kolaboracji graficzki z ponad pół tysiącem osób, w tym z blisko 150 mieszkańcami miasta Bydgoszcz, w którym zorganizowana została jej laureacka wystawa. Celem projektu było stworzenie wyjątkowej instalacji, w której spotykały się ze sobą indywidualne tożsamości i zobrazowana została ludzka różnorodność. Instalacja została zbudowana z umieszczonych naprzeciwko siebie rzędów lateksowych matryc stworzonych w oparciu o indywidualne odciski palców współuczestników projektu i rzędów swobodnie doczepionych do ściany odbitek każdej z matryc. Matryce i odbitki były efektem warsztatów zorganizowanych przez artystkę w niemal 25 krajach świata. Ich kolejne wcielenia prowadzące do – jak ujął to Fernando Evangelio Rodriguez — „zbierania świadectw wielu istnień ludzkich poprzez prawdziwe odciski”<sup>29</sup> — stały się namacalnym dowodem egzystencji poszczególnych osób. Cały proces, do którego Romero wykorzystwała opracowaną samodzielnie technikę lateksografii bazującą na użyciu naturalnego ciekłego lateksu jako podstawowego materiału matrycowego, posiada charakter procesualny. Lateksowa matryca ulega bowiem nieustannym przekształceniom, co uniemożliwia wykonanie dwóch identycznych odbitek. Lateks starzeje się, odkształca, przemienia i w ten sposób każda matryca podlega podobnym zmianom, jakim na przestrzeni lat poddawane jest ciało jej dawcy. Tym samym, by ponownie zacytować Rodrigueza: „każdy odcisk lub odlew sam w sobie jest niepowtarzalnym momentem”<sup>30</sup>. Setki takich „momentów” symbolizujących ludzkie zróżnicowanie tworzą podlegającą stałemu powiększaniu się instalację, do której w kolejnych lokacjach geograficznych artystka wspólnie z ich mieszkańcami dodaje nowy fragment. Osoby zaproszone przez Romero do współpracy bardzo często w początkowej fazie projektu są sobie obce. Jednak wspólne budowanie instalacji doprowadza do wykształcenia się mniej lub bardziej tymczasowej wspólnoty, której jest ona trwałym zapisem. Można powiedzieć, że instalacja ta jest manifestacją indywidualności każdej z współtworzących ją jednostek:

---

<sup>29</sup> F. Evangelio Rodriguez, *Ucieleśniona pamięć — ślad wyrażający prawdę Priscilli Romero*, [w:] *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero — Laureatki MTG Kraków 2018*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2019, s. 63.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

te, pomimo widocznych „jak na dłoni” różnic, pragną zbudować wspólnotę, w której każdy znajdzie dla siebie miejsce. W tym akcie każdemu z uczestników przypada własne miejsce, a jednocześnie całość staje się opowieścią o różnorodności. Jak podkreśla Kajetan Giziński, Romero „wykorzystuje w swej pracy części ciała innych osób, lecz nie czyni tego instrumentalnie”<sup>31</sup>. Współuczestnictwo odbiorców w „procesie tworzenia jest dla niej równie ważna jak sama forma dzieła”<sup>32</sup>. Sama współpraca pomiędzy odbiorcami i artystką opiera się na szeregu spotkań i warsztatów, w trakcie których Romero wyjaśnia założenia swoich działań, prezentuje ich dotychczasowe rezultaty oraz przybliża technikę lateksografii, oswajając uczestników z czekającym ich zadaniem. Spotkania i warsztaty oraz proces tworzenia poszczególnych matryc trwają zwykle kilka tygodni, artystka zaprasza do udziału wszystkich chętnych za pośrednictwem ogłoszeń na stronach galerii, muzeów i innych instytucji o charakterze społeczno-kulturalnym. Nie stawia im żadnych warunków i nie wysuwa wobec nich żadnych oczekiwań poza nadzieją na podjęcie przez nich współpracy.

Podobna procedura została wykorzystana przez Romero do stworzenia instalacji *Żyjący skarb*, jednak jej znaczenie ma znacznie ściślejszy związek z Bydgoszczą i jej mieszkańcami. Punktem wyjścia tego projektu była informacja o odnalezieniu na początku 2018 roku pod posadzką prezbiterium katedry św. Marcina i Mikołaja w Bydgoszczy skarbu archeologicznego, którego pokazną częścią był zbiór złotych monet. Informacja o odkryciu zelektryzowała zarówno samych bydgoszczan, niepodejrzewających jego istnienia, jak również szerokie kręgi pasjonatów przeszłości oraz profesjonalistów badających dzieje tego miasta. Priscilla Romero Cubero podeszła do tego odkrycia we właściwy sobie sposób, traktując je jako pretekst do opowieści o tym, co w rzeczywistości jest najcenniejszym i żywym skarbem każdego miasta. Poświęciła ten projekt jego mieszkańcom i stworzyła w ten sposób ich wyjątkowy pomnik. Jest to o tyle istotne, że nie doczekali się oni, a w zasadzie ich przodkowie, faktycznego upamiętnienia, biorąc pod uwagę, że stojący na bydgoskim rynku monument przypominający o straszliwej zbrodni hitlerowców przeciwko bydgoszczanom<sup>33</sup> jest w rzeczywistości niechcianym pomnikiem autorstwa Franciszka Maślaka pierwotnie upamiętniającym bohaterów warszawskiego getta<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> K. Giziński, *Zapośredniczona bezpośredniość — lateksografia jako uniwersalna technika graficzna*, [w:] *Ucieleśniona pamięć*, s. 21.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Po wydarzeniach tak zwanej bydgoskiej krwawej niedzieli i zajęciu przez Niemców miasta 8–9 września 1939 roku dokonano na bydgoskim Rynku egzekucji ludności polskiej oskarżonej o akcje dywersyjne w stosunku do Wermachtu.

<sup>34</sup> Powstał w odpowiedzi na ogłoszony przez polskie władzę w 1963 roku konkurs. Nie doczekał się jednak instalacji w pierwotnym miejscu, gdyż w 1968 roku, gdy miało dojść do jego odsłonięcia w Warszawie, ówczesne władze, w obliczu tak zwanych wydarzeń marcowych nie wyraziły na to zgody.

Kajetan Giziński podkreśla, że Romero „potraktowała swoją wystawę indywidualną w Muzeum Okręgowym jako jedyną w swoim rodzaju okazję, aby zbudować z lokalną społecznością spójną opowieść o nich samych”<sup>35</sup>.

Wykonując odlewy odnalezionych monet, na których nadrukowane zostały fragmenty odbitek ciał konkretnych osób — uczestników kilkutygodniowych warsztatów — artystka stawia pytanie o znaczenie słowa skarb, zastanawiając się jednocześnie nad przeszłością i jej relikdami, tymi skrupulatnie przechowywanymi i tymi od dawna zapomnianymi, na które nierzadko natykamy się przypadkiem.

Przekształcając monety w okruchy cielesności konkretnych osób, artystka wspólnie z uczestnikami projektu tym samym przekształca symbolikę tradycyjnie powiązaną ze środkami płatniczymi, które od początku swojego istnienia podporządkowane były ośrodkom władzy politycznej, czego wyraz stanowiły wybijane lub rytowane na nich portrety władców. Unifikacja narzucona monetom w układzie polityczno-ekonomicznym, która stanowi gwarant ich wartości (wszelkie odstępstwa od narzuconego wzorca uznawane są za fałszerstwo), została przez Romero zastąpiona unikatowym obrazem jednostek. W ten sposób artystka przekształciła symbol opresji podporządkowanej wartości wymiennej w obraz wspólnoty opartej na woluntarystycznym współdziałaniu. Romero zwraca również uwagę na fakt, że nierzadko urzeczowiamy przeszłość, lokując ją w przedmiotach i zapominając z czasem o tych, którzy owe przedmioty wytworzyli i którzy z nich korzystali. Monety stają się skarbem zastępując pamięć o ludziach, choć są jedynie strzępkiem, odpryskiem wyrzuconym z przeszłości, przypadkowo odnalezionym przez teraźniejszość. Z tej perspektywy ostateczny kształt instalacji można potraktować jako przestrzenny symbol pokładów pamięci, w których akumuluje się przeszłość gotowa na ponowne odkrycie, odkopanie i wykorzystanie w przyszłości.

Na koniec warto podkreślić dwa istotne aspekty analizowanych projektów: zachowanie przez obie artystki pewnych konwencji estetycznych, które w oczach wielu badaczy mogłyby wykluczać je z obszaru sztuki partycypacyjnej, oraz rolę, jaką we wszystkich omawianych działaniach odgrywa cielesność.

W pierwszym przypadku z pomocą ponownie przychodzi Bishop, która akcentuje, że „dzisiejsza sztuka partycypacyjna często usiłuje za wszelką cenę podkreślać przewagę procesu nad konkretnym obrazem, koncepcją, czy obiektem. Zdaje się cenić to, co niewidzialne: dynamikę grupy, sytuację społeczną, wymianę energii, wyższy poziom świadomości”<sup>36</sup>. Badaczka sprzeciwia się praktykowanemu w opisach sztuki partycypacyjnej odsuwaniu na dalszy plan lub wprost negowaniu aspektu estetycznego. Jak zauważa, jego miejsce zajmuje wątek etyczny, a sztuka „za pomocą języka systemu idealnego, aparatu modelowego i »narzędzia« [...] wchodzi w pole użytecznych, uzdrawiających i ostatecznie skromnych gestów,

<sup>35</sup> K. Giziński, *Zapośredniczona bezpośredniość*, s. 21.

<sup>36</sup> C. Bishop, *Sztuczne piekła*, s. 25.



zamiast podejmować się tworzenia jednostkowych aktów, które mogłyby pozostawić po sobie kłopotliwy ślad<sup>37</sup>. Przyjęcie takiego sposobu analizy de facto dyskwalifikowałoby działania Priscilli Romero Cubero jako przykłady sztuki partycypacyjnej. Sprzeciw Bishop wobec takiej optyki dobrze ilustruje dokonana przez nią krytyka analiz zawartych w *Conversation Pieces* Granta Kestnera, który „twierdzi, że sztuka konsultatywna i dialogiczna narzuca potrzebę zmiany naszego rozumienia tego, czym w ogóle jest sztuka – z dala od wątków wizualnych i sensorycznych (które są doświadczeniami indywidualnymi) i zbliżenia się do »dyskursywnej wymiany i negocjacji«<sup>38</sup>. Nie wyrażając zgody na tego typu redukcję, Bishop upomina się o uznanie formy i wywoływanych przez nią „reakcji afektywnych” uważając je za równie istotne dla znaczenia dzieła<sup>39</sup>. Ów estetyczny aspekt oswaja początkowo sytuację, w której zafunkcjonują oba performanse Zuzanny Dyrdy, gdyż publiczność umieszczona zostaje w znanym sobie i rozpoznawalnym kontekście galeryjnym. Dopiero po chwili okazuje się, że to, co pierwotnie wzięte zostaje za obiekt estetyczny (stojąca początkowo bez ruchu artystka, zwisające z sufitu matryce) stanowi w rzeczywistości punkt wyjścia do interakcji, która przekształca widzów w współuczestników i współtwórców działania sytuowanego w polu sztuki partycypacyjnej. Natomiast w przypadku propozycji Priscilli Romero Cubero pojawia się jako formuła archiwizująca partycypacyjne działania i umożliwiająca interakcję z ich efektami kolejnym odbiorcom i być może potencjalnym następnym współuczestnikom projektów Kostarykańki. Zatem także tu pojawia się element osvajania, tyle że mający zachęcić do wzięcia udziału w rozbudowie *Archiwum palców* lub współtworzenia zupełnie nowego wspólnotowego projektu.

Z kolei wspomniany wymiar cielesny poszczególnych propozycji zasługuje na podkreślenie w kontekście partycypacyjnych działań graficznych. Praktyka graficzna ma w swojej historii przykłady wcześniejszych działań partycypacyjnych inicjowanych przez artystów na przykład w postaci wytwarzania gotowych szablonów, które uczestnicy mogli następnie wykorzystywać we własnych działaniach (praktyki stosowane między innymi w okresie rewolt studenckich zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i we Francji u schyłku lat sześćdziesiątych XX wieku), czy produkcji wlepek lub — by przywołać ostatnie wydarzenia — projektów graficznych plakatów i transparentów udostępnianych następnie przez artystów do samodzielnego wydrukowania uczestnikom marszy protestacyjnych organizowanych w obronie zarówno konstytucji, jak i praw kobiet pogwałconych przez orzeczenie Trybunału Konstytucyjnego z 2020 roku. Jednak w przypadku działań inicjowanych przez Zuzannę Dyrkę i Priscillę Romero Cubero pojawia się wyraźny nacisk na cielesność, zarówno samych artystek (publiczne „udostępnienie”

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 53.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

ciężowego brzucha), składowych dyspozytywu (model, którego ciało stało się podłożem odbitek), jak i uczestników poszczególnych projektów (opuszki palców służące jako matryca, fragmenty ciała odwzorowywane w lateksie). To bezpośrednio, cielesne zaangażowanie, wytwarzające intymną relację pomiędzy poszczególnymi uczestnikami, jak i pomiędzy nimi i artystkami, wzmacniało integracyjny charakter zaproponowanych działań. Wspólnota, która wokół nich powstawała, nie miała wyłącznie intelektualnego charakteru opartego na wymianie opinii czy uzgadnianiu wspólnego stanowiska. Ważną rolę odgrywała w niej także wspólnota dotyku: spotkania opuszka palca uczestnika ze skórą Zuzanny Dyrdy, zapośredniczona, ale wciąż namacalna interakcja pomiędzy ciałem modela i matrycą dociskaną do jego ciała przez uczestników i uczestniczki performansu, wreszcie bliskość, w jaką wchodziła skóra uczestników z lateksem służącym do wykonania matryc i formowanym bezpośrednio na ich ciele palcami Romero. Jednocześnie działania te pozbawione były cech brutalnego zawłaszczenia, podejmowano je w efekcie konsensu wypracowanego pomiędzy artystkami i uczestnikami projektów. Stanowiły podwaliny intymnej wspólnotowości bazującej na szacunku wobec każdego z jej uczestników.

Sprzyja to wytworzeniu w ramach analizowanych projektów różnorodnych emocji, które, jak zauważa Bishop, są jedną z najistotniejszych, niemalże konstytutywnych cech sztuki partycypacyjnej. Bez ich obecności trudno sobie wyobrazić zawiązanie się jakiegokolwiek, choćby najbardziej tymczasowej wspólnoty, to one bowiem powodują ludźmi, zbliżają ich do siebie lub antagonizują. A w przypadku wszystkich analizowanych projektów były najistotniejszym czynnikiem generującym powstanie efemerycznego działania (wspólnotowe performanse Zuzanny Dyrdy) lub bardziej trwałego dzieła (instalacje Priscilli Romero Cubero).

## Community builders: Participatory and performative strategies of contemporary women printmakers

### Abstract

This paper presents an analysis of the performative-participatory nature of creative activities undertaken in the field of graphic arts in the last decade. This formula of the artist-work-recipient relationship (which is relatively novel for graphic arts) is described using the concept of participatory art in accordance with the approach proposed by Claire Bishop in 2012. The concept of graphic dispositive is then redefined to supplement this methodology. In the course of the analyzed projects, it undergoes a far-reaching transformation compared to the form in which it previously functioned in graphic arts. The reflection undertaken in the article emphasizes the community-creating nature of the activities of two graphic artists, Zuzanna Dyrda (Poland) and Priscilla Romero Cubero (Costa Rica), pointing to the role that the artistic practice proposed by each of them plays in transforming the perception of the graphic medium in the current field of art. The discussed projects are both significant contributions to the development of graphic arts in the so-called expanded field and serve as good

examples of the possibilities available to this artistic medium in terms of animating, raising awareness and building micro- and macro-communities based on the emotional involvement of recipients and emphasizing corporeality as an important aspect of constituting emotions.

**Keywords:** graphic art, participatory art, graphic dispositive, graphic performance, community

## Bibliografia

- Agent of Change: Print Culture Studies after Elizabeth L. Eisenstein*, red. S. Alcorn Baron, E.N. Lindquist, E.F. Shevlin, Amherst-Boston 2007.
- Ascott R., *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, Berkeley-Los Angeles 2007.
- Bailey S., *Beyond Hope and Despair: Staying with the Present*, [w:] Sean Caulfield: *Active Workings* [katalog wystawy], Vernon 2018, s. 9–11.
- Bishop C., *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.
- Bishop C., *Sztuczne piekła. Sztuka partycypacyjną i polityka widowni*, przeł. J. Staniszewski, Warszawa 2015.
- Dane J.A., *The Myth of Print Culture: Essays on Evidence, Textuality, and Bibliographical Method*, Princeton-Toronto-Buffalo-London 2003.
- Eisenstein E.L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early-Modern Europe*, Cambridge-London-New York-Melbourne 1979.
- Giziński K., *Zapośredniczona bezpośredniość — lateksografia jako uniwersalna technika graficzna*, [w:] *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero Laureatki MTG Kraków 2018*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2019.
- Hogan J., *The performative print: Alick Tipoti's „Girelal”*, „Artlink Magazine” 32, 2012, nr 2, <https://www.artlink.com.au/articles/3795/the-performative-print-alick-tipotis-girelal/>.
- Hollender H., *Czy świat czeka przyszłość średniowiecza*, przeł. H. Hollender, [wkładka w:] E.L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Warszawa 2004.
- Jurkowlaniec G., *Sprawczość rycin. Rzymska twórczość graficzna Tomasza Tretera i jej europejskie oddziaływanie*, Kraków 2020.
- Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Print and Power in Early Modern Europe (1500–1800)*, red. N. Lamal, J. Cumby, H.J. Helmes, Leiden-Boston 2021.
- Rodriguez F.E., *Ucieleśniona pamięć — ślad wyrażający prawdę Priscilli Romero*, [w:] *Ucieleśniona pamięć. Wystawa prac Priscilli Romero Laureatki MTG Kraków 2018*, red. M.F. Woźniak, Bydgoszcz 2019.
- The Perils of Print Culture: Book, Print and Publishing History in Theory and Practice*, red. J. McElligott, E. Patten, New York 2014.

\* \* \*

dr Marta Anna Raczek-Karcz — historyczka sztuki i medioznawczyni, pracuje jako adiunktka na Wydziale Grafiki w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Obszar jej badań naukowych obejmuje współczesną grafikę i projektowanie graficzne, antropologię kultury, historię filmu, teorię sztuki

oraz studia kulturowe, medioznawcze i groznawstwo. Członkini Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego, członkini Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Autorka ponad 20 artykułów naukowych/rozdziałów w monografiach i ponad 50 tekstów katalogowych dotyczących sztuki współczesnej, filmu i nowych mediów.