

**Sławomir Lipnicki**

Wydział Malarstwa,  
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku



**Autoreferat**

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku  
Wydział Malarstwa

Tytuł osiągnięcia artystycznego dla potrzeb przewodu habilitacyjnego\*

**Postpamięć jako doświadczanie.**

**Proces tworzenia ekspozycji, na przykładzie:**

***Sąsiedztwo warzyw*, w trakcie Międzynarodowego Festiwalu**

**Sztuk Wizualnych Alternativa 2013 w Gdańsku i**

***Il y a*, w Galerii Bardzo Białej w 2016 w Warszawie.**

**dr Sławomir Lipnicki**

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Posiadane dyplomy, stopnie naukowe

Magister sztuki

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Malarstwa i Grafiki, 2000

Doktor sztuki w dziedzinie sztuk plastycznych, w dyscyplinie artystycznej: sztuki piękne

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Malarstwa, 2009

Tytuł rozprawy doktorskiej:

*Pracownia artysty, przestrzeń, znaczenia, konteksty.*

Promotor ad. II st. Krzysztof Gliszczyński

Recenzenci w przewodzie doktorskim:

prof.zw. Stefan Ficner, ad. II st. Piotr Józefowicz

Informacje o zatrudnieniu:

Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku

Wydział Malarstwa

Pracownia Podstaw Rysunku i Malarstwa

2000-2012 – asystent

od 2012 – adiunkt

2001-2003 asystent w Pracowni Malarstwa prof. Włodzimierza Łajminga

2003-2010asystent w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa ad. II st. Krzysztofa Gliszczyńskiego

od 2010asystent, a od 2012 adiunkt w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa ad. II st. Marka Modela

\* Zgodnie z artykułem 16 ustawy z dnia 14 marca 2003 roku O stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (tekst jednolity, Dz.U. z 2003, Nr 65, poz. 595 z późniejszymi zmianami)



## spis treści

### 1. Dydaktyka, nauka i aktywności

Wstęp.....	7
Praca dydaktyczna.....	7
Koło naukowe, filmowe.....	8
Plenery, warsztaty.....	8
Program Erasmus, inne.....	9

### 2. Twórczość

Wystawy.....	11
Działania w przestrzeni publicznej.....	13
Praca naukowo-badawcza, publicystyka.....	13

### 3. Opis dzieła

Uzasadnienie wyboru dzieła.....	14
Ekspozycje:	
- Sąsiedztwo warzyw, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Alternativa w Gdańsku, 2013	
- Il y a, Galeria Bardzo Biała w Warszawie, 2016.....	14-19
Koncepcje i narracje przestrzenne ekspozycji.....	20
Proces demokratyzowania widzenia.....	21
Postpamięć jako doświadczenie.....	21

### 4. Podsumowanie..... 22



## 1. Dydaktyka, nauka i aktywności.

**Wstęp** Po ukończeniu studiów na Wydziale Malarstwa i Grafiki gdańskiej ASP w 2000 roku i wygranym otwartym konkursie na asystenta, zostałem pracownikiem tegoż wydziału.

Na początku pracowałem jako asystent w pracowni dyplomowej prof. Włodzimierza Łajminga, aż do momentu przejścia profesora na emeryturę w 2003 r. Po zmianach organizacyjnych na wydziale, zostałem przeniesiony do Pracowni Podstaw i Rysunku, którą objął ad. II st. Krzysztof Gliszczyński. W 2010, rok po obronie doktoratu, zostaję przeniesiony do obecnej Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa ad. II st. Marka Modela. W 2012 r. wygrywam konkurs na stanowisko adiunkta.

Od 2013 r. poproszony o stworzenie nowego programu zajęć, samodzielnie prowadziłem przedmiot „Nauka o kolorze”. Najpierw dla studentów I roku studiów stacjonarnych I stopnia Wzornictwa; a od 2014 r., także dla studentów I roku Architektury Wnętrz.

**Praca dydaktyczna** Pracując na uczelni 17 lat, ze studentami 5 kierunków, zdaje sobie sprawę z różnic i specyfiki kierunku malarstwa. Rozumiem także siłę absorpcji i wyzwania, jakie stawia rzeczywistość wobec wykładowcy - artysty.

Początek pracy to przede wszystkim relacje z osobami, które znałem i ich proces tworzenia. Asystując prof. Łajmingowi starałem się dokształcać, reagować na nowe wyzwania, eksperymenty. Korzystając z różnorodności fascynacji i kierunków tworzenia w pracowni, istotne było dla mnie, aby wspólnie uczyć się od siebie, zachować otwartość i szczególny personalizizm.

Przez trzy lata, pracownia ta kooperowała z pracownią intermediów prof. Witosława Czerwonki. Będąc na wskroś eksperymentatorską, korzystając z różnorodności technologii, strategii artystycznych i wystawienniczych, „dotleniała” ona tradycję europejskiego malarstwa, wzbogacając otwarte pole tradycji koloru. Włodzimierz Łajming zdawał się doceniać tę współpracę i akceptował u studentów to, co jest niezmienną częścią tradycji, rozumianej jako ruch nieuchronnych zmian: pokoleniowych, technologicznych, politycznych.

Wtedy też uświadomiłem sobie, iż pomocne i umiejętne „wycofanie się”, jest „postawą” zrozumienia, a refleksja nad indywidualnymi wyborami daje większą sposobność wynegocjowania przeżywanego pojęcia, jak i rozbudzenia możliwości.

Pomimo znaczącej różnicy wieku, świadomości i kompetencji Profesor starał się rozmawiać ze mną nie tyle o założeniach programowych, lecz przede wszystkim o twórczości osób, z którymi współpracowaliśmy. Starał się, abym jako asystent samodzielnie dokonywał wyborów artystycznych i tak samo podchodził do twórczości studentów.

Po odejściu prof. Łajminga w 2003 r. zacząłem pracować w Pracowni Podstaw Rysunku i Malarstwa. Była to zupełnie inna sytuacja, nowe wyzwania. Pracownię objął ad. II st. Krzysztof Gliszczyński i razem z nim realizowałem przyjęty program pracowni. Zakładał on szerokie spektrum kształcenia - nie tylko rozwój wiedzy, umiejętności, kompetencji społecznych, co również, uczyć używania narzędzi, dzięki którym „wyraża się” dane medium, program kładł nacisk na rozbudzenie samoświadomości.

Od 2010 roku pracując z ad. II st. Markiem Modelem zdaję sobie sprawę, że nauczanie to proces zmierzający do świadomego budowania wielopłaszczyznowej strategii rozwoju studentów, gdzie dydaktyka jest wymagającym wsłuchiwanym się dialogiem.

Na Wydziale Malarstwa dotyczy to osób, które dokonały wyboru, aby znaleźć się w grupie podobnych sobie, jednocześnie chcąc się różnić. Jest to istotna potrzeba w kształtowaniu się osobowości, rozbudzaniu wyobraźni, intuicji, emocjonalności i zdolności twórczego myślenia i twórczej pracy. Czym zatem są dla mnie podstawy malarstwa i rysunku?

To pierwszy kontakt studentów z szeroką problematyką tej dziedziny. Oparte na współpracy, są rozwijaniem doświadczeń i umiejętności, kierując się na rezultat, jakim jest przygotowanie jednej ze stron do odejścia (samodzielności) wraz ze zdobytymi kompetencjami - efektem kształcenia. Żeby to osiągnąć, trzeba twórczych metod działania, obserwacji; prowokowania do krytycznego spojrzenia, przekazywania inspiracji, poszukiwania oryginalnych dróg myślowych. Stosowane metody pracy muszą wynikać z wielu kierunków aktywności twórczej. Począwszy od studiowania natury (obserwacji), przyswajania sobie tradycyjnych technik i sposobów widzenia, aż do współczesnych, gdzie istotnym jest świadome korzystanie z obecnych narzędzi i technologii. Obserwacja jako postawa badawcza, rozwija umiejętność dostrzegania związków, te wpływają na formowanie podstawowych umiejętności ich zapisu, to elementarny język warsztatu studenta malarstwa. Pomocne w tym stają się, kompozycja, warsztat, świadomość koloru, gestu, wzajemnych relacji pomiędzy teoretycznymi i praktycznymi aspektami procesu twórczego oraz jego oddziaływania na odbiorcę. Realizowane zadania, ćwiczenia, wspólne wystawy, plenery, warsztaty, wyjazdy poznawcze, są to elementy inspirujące. Wywołując pragnienie bycia „sprawcą”, generują one doświadczenia kreacji śladu własnej obecności. Jednak jest również tak, że praca na podstawach jest konfrontowaniem się ze schematami, osądami wyniesionymi z poprzednich lat edukacji.

Koło  
naukowe,  
filmowe

Jednym ze sposobów konfrontowania się z opiniami innych są wykłady powiązane z pokazami. Od początku pracy na uczelni, miałem przyjemność wspomagać jedną z istotnych inicjatyw Akademii, jaką były cykliczne spotkania „Po godzinach”. Szerzej na ten temat, napisałem w najnowszej publikacji pt. „Znajomi znad morza” pod redakcją Małgorzaty Kaźmierczak i Anny Witkowskiej, Wydawnictwo Naukowe Akademii Sztuki w Szczecinie, 2016 Szczecin-Gdańsk, (ISBN AS w Szczecinie: 978-83-63072-02-5, ISBN ASP w Gdańsku: 978-83-65366-29-0). Wykłady te były przez długi czas rodzajem wspomagającego sztukę aktywnego wielogłosu - interdyscyplinarną, wielo-poglądową agorą.

Jedną z aktywności „Po godzinach”, była prowadzona przeze mnie inicjatywa „Ruchomych obrazów”. Niewielkich spotkań, na których klasyka kina, stanowiła pole do przedyskutowania istotnych tematów. Przykładem, jest zorganizowany za zgodą Alexis Krasilovsky pokaz jej filmu z 1971 "End of the Art World" ( <http://alexiskrasilovsky.com/eotaw.html> ). Projekcja poprzedzona została wprowadzeniem, wygłosili je: Hubert Bilewicz, Dorota Grubba, Marek Rogulus Rogulski, Małgorza Taraszkiewicz-Zwolicka (28.05.2013). Dzięki tej pracy udało się przedstawić studentom istotne konteksty amerykańskiego malarstwa lat siedemdziesiątych.

Plenery,  
warsztaty

Inną formą, są i były wyjazdy poznawcze, plenery, np.: zorganizowany dla pierwszego roku plener w Ośrodku sportowym AWS w Górkach Zachodnich w czerwcu 2009. Prowadzony przez: Hannę Grochal-Nowicką, Andrzeja Karmasza i przeze mnie, jak i wyjazd ze studentami do Berlina (18 -21.12.2015), gdzie ci mogli zapoznać się z wieloma znaczącymi wystawami.



Wymieniając aktywności, na końcu chciałbym zaznaczyć wieloletnią współpracę z ośrodkami dydaktycznymi w Gdańsku. W okresie siedmiu lat, wraz ze studentami, udało się zorganizować warsztaty: przy okazji „Pomorskiego Dnia na rzecz godności osób niepełnosprawnych” (Urząd Marszałkowski, Prezydent Miasta Gdańska, Kuratorium Oświaty w Gdańsku oraz ASP w Gdańsku), czy od 2013 działania w ramach Ogólnopolskiego Dnia Przedszkolaka w Gdańsku, OMEP, (Uniwersytet Gdański, Urząd Miasta Gdańska). Inicjatywy te w bezpośredni sposób integrują, aktywnie włączając studentów w codzienność marginalizowanych grup.

**Program Erasmus** Ważnym w mojej działalności dydaktycznej był dwukrotny wyjazd do uczelni partnerskich w ramach programu Erasmus.

Pomiędzy 20-24.04.2008 r. był to pobyt dydaktyczny na Akademii Sztuk Pięknych w Mediolanie we Włoszech. W trakcie miałem możliwość zapoznania się z tradycjami tego miejsca, strukturą i funkcjonowaniem Akademii, wydziałów Malarstwa i Grafiki. Przeprowadziłem również wykład i warsztaty dotyczące aktywności linii, ciała i miejsc. Wykład dotyczył „linii jako śladu poruszającego się punktu” omawianej na przykładzie twórczości lewicowych grup awangardy polskiej okresu między - i powojennego. Warsztaty przeprowadzone zostały z międzynarodową grupą studentów kierunków artystycznych i antropologii. Narzucające się wnioski to docenienie interdyscyplinarności w pracy artystów, oraz zaplecza instytucji badawczych i naukowych wspomagających edukację artystyczną.

Drugim wyjazdem (16-18.05.2012 r.) była wizyta dydaktyczno-szkoleniowa w Akademii Sztuk Pięknych w Wilnie. W trakcie pobytu spotykałem się z wykładowcami Wydziału Malarstwa, przyglądałem się prowadzonym obronom dyplomów. Zostałem również zaproszony do obejrzenia młodej sceny artystycznej Wilna.

Doświadczenia te, pozwoliły mi na skonfrontowanie się z różnorodnością metod uczenia, jak i z poziomem umiejętności studentów, pozwalając mi na wyciągnięcie wniosków co do rozwoju dydaktyki na Wydziale.

**Inne** Inną istotną aktywnością był, od listopada 2009, udział jako elektor w spotkaniach Elektorów Kurii Doktorów Wyższych Uczelni Artystycznych w Warszawie; podobnie udział w 2010, jako elektor, w Wyborach członków do Rady Głównej Szkolnictwa Wyższego w Warszawie. Spotkania te uświadomiły mi „złożoność” problemów funkcjonowania wyższych uczelni w kraju, jak również napotykaną trudności w praktyce w procesie ich rozwiązywania.

Na okres 2012-2016, zostałem wybrany jako Przedstawiciel Wydziału Malarstwa, nieposiadający tytułu naukowego lub stopnia doktora habilitowanego, do Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. W okresie kadencji, zostałem wybrany do Komisji Prawno-Statutowej Senatu Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku.



## 2. Twórczość.

Jedną z istotnych kwestii, którą poruszam w swojej twórczości jest/są przestrzenie (Deleuze, Guattari). Łącząc doświadczenie czasu (Bergson), stanowią one dla mnie scenę, na której pojawia się rodzaj przesunięcia – „powtórzenia”.

Jednak, przestrzenie te, nie odnoszą się bezpośrednio do naocznej obserwacji „z natury”, lecz wynikają z badanej relacji widzącego do sfotografowanych momentów. Obrazów zarejestrowanych za pomocą światła – „z wykorzystaniem mechanicznego oka znajdującego się poza ciałem”.

Świadomość intencji użycia, jak i procesu umiejscowienia maszyny rejestrującej w stosunku do ciała, jest dla mnie tak kwestią władzy, jaki i pytaniem o Deluzjańsko-Guattarowską Mechanosferę.

**Wystawy** W 2003 r. (przed doktoratem), w wyniku silnych osobistych doświadczeń, zacząłem realizować projekt „**Olimpiada- Lustro Narcyza**”, a w nim to, co ze sobą niesie przestrzeń sprowadzona do poziomu „abstrakcyjnej płaszczyzny”. Ten rodzaj „wycofania szczegółów” sprawił, iż korzystając nie z bezpośredniej obserwacji rozgrywek sportowych, lecz z wykonanych w czasie XI Igrzysk Olimpijskich w Berlinie w 1936 r. fotografii Leni Riefenstahl, tworzyłem obrazy będące interpretacją interpretacji.

Z jednej strony odnosiły się one do ujęcia, zawężenia uwagą fotografującego, z drugiej zaś odnosząc się do wykroczenia (wszechmocy, ideologii nad/człowieka), przedstawiały obraz ciała w obszarze żywiołu wyznaczającego granice odporności człowieka.

W trakcie wystaw, starałem się aby oglądający znajdował się w sytuacji obserwatora widowiska, gdzie „obraz wyćwiczonego człowieka”, wykraczając poza ludzką kondycję, realizując paradoks przekroczenia i zaznaczenia, pozostawał dla niego nieruchomy. Aby budulec tożsamości grupy, jakim jest rekordowy wynik, został zaburzony jako wyznacznik „kondycji ludzkiej”.

Poprzez zawieszenie ciał sportowców i wyostrenie zarejestrowanych ich doświadczeń zmysłowych, w pracach, starałem się uchwycić deformację przestrzeni, jaka powstaje w skutek zmiany punktu odniesienia (niedoborem bodźców, lub przebodźcowaniem).

Owe zniekształcenie było dla mnie powodem do namysłu nad relacyjnością ciała, jego fizycznością, jak i jego rolę w kształtowaniu się podmiotowości w procesie tworzenia miejsc.

W kolejnym projekcie z 2008 r. (doktorat) pt. „**Rekonstrukcje – odzyskanie pamięci zadomowienia**”, przestrzeń formowała tło wydarzeń, obszar codziennych doświadczeń. Próbując określić osoby, czas i miejsce na pozostawionych w kopertach rodzinnych zdjęciach, starałem się przybliżyć się do tych, którzy na nich widnieli - „bliskich nieobecnych”.

W procesie tym fotografia pozwoliła mi jedynie na przeniesienie doświadczeń z pola zbioru (historii) w obszar indywidualnych, rozpoznawalnych dla mnie przeżyć. Tak, jakby nieobecność narratora zaburzając rytuał rozpoznawania, powodowała natręctwo powtórzeń, zwielokrotnienie powrotów.

Zastosowane w obrazach środki malarskie, mając źródło w ostatnich okresach „klasycznej sztuki”, stanowiły w „Rekonstrukcjach...” formułę „przy – wołania”.

W wyniku tak przyjętej koncepcji tworzenia, na obrazach pojawiały się miejsca jako te, których nie ma - „stracone”, gdzie przy-wołane zdarzenia nie mając odniesienia, pozostają jedynie „zbiorowym doświadczeniem czasu”.

Ten rodzaj wspomnienia sprawia, iż uchwycony na obrazach moment wydarzał się w „przestrzeni niczyjej” - w bolesnym dystansie między uniwersalnym, nowoczesnym wyuczonym patrzaniem, a przywołaną stratą - bliskością.

Następną realizacją, był pokazany w 2012 w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku projekt pt. **[nie/miejsca]**. W nim pojawia się obraz inwersji miejsca na nie-miejsce, jako konsekwencja realizowanych w XX w utopijnych ideologii.

Pomimo, iż jak pisał Andrzej Turowski: „Ideologię wiązałem zawsze z grupami ludzi, którzy posiadali władzę i dążyli do jej utrzymania. Ideologia była czymś, co uzasadniało ich władzę. Natomiast utopie były wizjami świata tych, którzy władzy nie posiadali<sup>1</sup>”, to w obu przypadkach, jest to „tworzenie wizji” Innym - dla nich, jako Siebie.

Dopuszczając do powstania sytuacji "nieprawdziwej zażyłości", w pewnego rodzaju zabliskości, w relacji do szczególnego, zarezerwowanego tylko dla intymnego związku doświadczenia, utopie, pojawiając się jako efekt odreagowania przemocy, stają się poprzez przeciwprzeniesienie również przemocą.

Tak więc tytułowe [nie/miejsca] były dla mnie sposobem na ukazanie przemocy jawiącej się jako utopia – połączenie nowożytnej koncepcji outopos (miejsca, którego nie ma, nie/wobec istniejącego) oraz idei eutopii (dobrego miejsca), jak gdyby właśnie to miejsce pośredniczyło w doborze i wykluczało zło (lub złych).

Wiedza ta jest także moim doświadczeniem. Od urodzenia mieszkam w „zrekonstruowanym mieście”, gdzie powiązano potrzebę odbudowy ze zniszczeń z „niepamięcią miejsc przywleczonych przez odbudowujących”, zamieszkiwanego przez ludzi, którzy wielokrotnie jawie manifestowali niechęć wobec nadużyć władzy.

Właśnie ich mikro-historie i kontrowersje wobec oficjalnej narracji były ramą spinającą moje osobiste doświadczenia, z obecnymi taktykami „przemysłu turystycznego” - „symulacjami” wypełniającymi potrzeby osób dotkniętych przeniesioną traumą.

Przed zrealizowaniem wystawy, wraz z siedmioletnią córką, wyjechałem do Wilna na urlop. Będąc jednocześnie twórcami, aktorami i publicznością, zwiedzaliśmy miasto. Robiąc sobie nawzajem zdjęcia szukaliśmy miejsc zamieszkiwania naszych bliskich.

„Wyparcie ich obecności”, stało się dla mnie punktem odniesienia w stosunku do uzewnętrznionego nadmiaru (pamięci zbiorowej, jak i jej ideologizacji).

Wykonane wspólne z córką fotografie, ujawniły niepokoje, fascynacje, obsesje – natręctwa. Jednak to również one, zdjęcia z wakacji, stały się inspiracją do zrealizowania prac, a także momentem refleksji nad tym, co kryje się za pojęciem heterotopii (Foucault), jak i domagającej się zadośćuczynienia za naruszenie porządku symbolicznego „złej pamięci”.

---

<sup>1</sup>Utopia to nie ideologia. 125 rocznica urodzin Kazimierza Malewicza. Z prof. Andrzejem Turowskim rozmawia Agnieszka Tabor, [w:] „Tygodnik Powszechny”, [http:// tygodnik.onet.pl/1548,1153046,dzial.html](http://tygodnik.onet.pl/1548,1153046,dzial.html).

## Działania w przestrzeni publicznej

Realizując interdyscyplinarne projekty, zdarza się, iż przepracowuję to, z czym później konfrontuję się tworząc. Dotyczy to relacji, w czasie których wyrażanie emocji buduje znaczenia, gdzie wewnętrzna aktywność danej grupy ujawnia złożone procesy ludzkiego rozwoju. Czasami, będąc projektem publicznym, aktywność ta przyjmowała formę krytycznej edukacji.

Poprzez twórczą aktywność, konteksty, sposoby przeżywania jak i odczytywania znaczeń, zderzam się z mechanizmami biowładzy - przekazywanymi „nawykami”, formującymi ciało i jego ekspresję.

Przykładem, są zrealizowane w 20.11.2013 „**Dialogi Miejskie**”. Projekt wybrany przez społeczność lokalną, zrealizowany w ramach kuratorskiego festiwalu Narracje 5 w Gdańsku<sup>2</sup>. W czasie paru godzin powstawał zapis wyobrażeń dziecięcych, wykonany na rzucie powiększonych dłoni przypadkowych osób, które dzień wcześniej wychodziły z zakupami z pobliskiej „Biedronki”. Dłonie i ich historie były inspiracją do tworzenia. Jednak, obok wielu detali pojawiły się formy symboliczne, a wśród nich namalowany przez dziesięcioletnie dziecko znak Polski Walczącej. Dotyk połączył się nieświadomie z narracją - przejęciem.

Inną realizacją z 13.01 – 24.01.2014 r. był projekt „**Re:paper**” w Instytucie Kultury Miejskiej w Gdańsku<sup>3</sup>. Ten ujawniał relacje pomiędzy „pamięcią ciała”, a strategiami polityki formułującej koncepcję „pamięci miasta” i jego tożsamości. Za tło w tej złożonej strategii samoidentyfikacji posłużyła przestrzeń reprezentacji z fotografii albumów Donalda Tuska „*Był sobie Gdańsk*”. Użyty montaż, uchwycone ludzkie gesty, ujawniały strategię adaptacji w przestrzeni podlegającej ustrojowej transformacji.

Podobnie projekt z 29.11.2014, „**Pamięć wody**” w przestrzeni publicznej miasta, gdzie przy okazji spektaklu teatru społecznego w dzielnicy Orunia w Gdańsku, rekonstruowano wydarzenia z wojennej i powojennej przeszłości dzielnicy. Konstruując w ten sposób identyfikację (właściwie introjekcję), mieszkańcy jako widzowie i uczestnicy przejmowali traumy odgrywając nieswoje role - by mogli „lepiej zrozumieć dramatyczną historię miasta”. W procesie tym starałem się szukać zaburzeń i momentów destabilizacji w „mimetyzującej koncepcji odgrywania historii”.

Równie istotnymi dla mnie były warsztaty z przedszkolakami ( ok. 68 placówek) w Gdańsku, gdzie interesuje mnie proces „przyswajania” sobie treści, będących podstawowymi w życiu człowieka. Jednym z wielu był projekt „**Halo, jestem**”<sup>4</sup> wystawiony 30.09.2015 w Europejskim Centrum Solidarności. Dzieci razem z „ważnym kimś” (bliscy, nauczyciele), rysowały na woreczkach foliowych to, co ważne między nami. Nadmuchane ludzkim oddechem, były częścią dźwiękowej instalacji z nagraniami z działań performatywnych, gdzie przestrzeń przedszkola miała być odkrywana przez dzieci instrumentem.

W wyniku niemożliwości dostosowania się do „konstrukcji” muzeum Solidarności, instalacja została spłaszczona i pozbawiona ruchliwego dźwięku. Po jednym dniu praca nauczycieli i dzieci (zawieszonych ok. 6000 woreczków) musiała zostać usunięta, ponieważ nie wpisywała się w program instytucji upamiętniającej solidarność.

---

<sup>2</sup>Organizator festiwalu, odnosząc się do koncepcji partycypacji społecznej, dzięki wsparciu Instytutu Kultury Miejskiej w Gdańsku, pozwolił sobie na przedyskutowanie z mieszkańcami miasta kilku realizacji niezawartych w planowanej imprezie.

<sup>3</sup><http://www.gdansk.pl/wydarzenia/Re-paper-wystawa-Slawomira-Lipnickiego,w,16414>

<sup>4</sup>[http://www.ecs.gda.pl/title,HALLO,\\_JESTEM\\_\\_\\_\\_JESTEM\\_Z\\_GDANSKA,pid,9,oid,61,cid,194,type,timeline.html](http://www.ecs.gda.pl/title,HALLO,_JESTEM____JESTEM_Z_GDANSKA,pid,9,oid,61,cid,194,type,timeline.html)



### 3. Opis dzieła.

Uzasadnienie  
wyboru  
dzieła

**Na prezentową pracę habilitacyjną składają się dwie ekspozycje, wraz z procesem ich tworzenia.** Pierwszą, była „**Sąsiedztwo warzyw**” trwająca przy okazji Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Wizualnych *Alternativa* 2013 w Gdańsku, drugą „**Il y a**” w Galerii Bardzo Białej w Warszawie, 2016. **Obie sumując pojęciem ekspozycji, poprzez komparację odnoszą do postpamięci jako doświadczenia.**

*Ekspozycja* jest tu istotnym pojęciem. Dotycząc dziedzin takich jak: wystawiennictwo, fotografia, antropologia, czy filozofia, ma związek z czynnością ujawnienia (łac. „Ex-pono”) tego, co wcześniej było „niewyłożone”, nieprzedstawione.

„Wystawianie na światło, na pokaz” to korelacja z ujawnioną obecnością eksponującego (wystawiennika), twórcy: przestrzeni, kontekstów i sytuacji kontaktu.

Jednakże, dopiero komparacja obu prezentowanych w pracy habilitacyjnej ekspozycji, pozwala mi na opisanie procesu negocjowania - „naświetlania” doświadczeń związanych z postpamięcią. Z nadzieją, że rezultat ten nie zamyka się w zakresie „wydarzeń antymuzealnych”, lecz zmierza ku refleksji nad metodą sprawowania władzy - „demokratyzowania widzenia”. Używając metafory - kieruje się na gnozę, gdzie wraz z praktyką „dotykania przestrzeni” powraca materialność ich widzenia.

Ekspozycje

#### ***Sąsiedztwo warzyw*, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Alternativa w Gdańsku, 2013**

Miasto istniejąc realnie, jest także wyobrażonym.

Rozpoczynając projekt „*Sąsiedztwo warzyw*” znalazłem się w sytuacji „konfliktu wyobrażeń”. Przestrzeń byłej Stoczni im. Lenina transformowana w teren sztuki (od Drogi do Wolności...), by w konsekwencji inicjalnych założeń, stać się obszarem *Jungstadt* (Młodego Miasta) oferując wizję przestrzeni handlowo-usługowej, rozrywkowej i mieszkalnej.

Upubliczniane symulacje komputerowe, fotografie architektonicznych makiet, konkretyzując obraz polityki zagospodarowania przestrzennego Miasta, stały się częścią gry o zdominowanie widzialności kontestacji mieszkańców, których ten plan dotyka.

Rolą zaproszonego do udziału w Festiwalu artysty, było przeprowadzenie warsztatów z osobami starszymi zamieszkałymi przy ulicach sąsiadujących „z byłym murem Stoczni”, obok Instytutu Sztuki Wyspa i terenów należących do spółki z o.o. Synergii 99. Osoby te, poprzez zamieszkiwanie w bezpośrednim sąsiedztwie, były narażone na doświadczenie skutków oporu w walce robotników z niedemokratyczną władzą stosującą przemoc.

Wszystkie ze stron, roszcząc sobie prawo do przestrzeni, realnie podporządkowane były władzy Miasta. Jednak biorący udział w warsztatach mieszkańcy posiadali kapitał symboliczny, który wydaje się nie do zawłaszczenia - „godność pamiętania” - rozumianą, jako życie z obrazami minionymi, które pomimo, iż mogą wydawać się identycznie z muzealnymi (traum założycielskich), są prywatną nienegocjowalną wartością - dla Siebie.

Instrumentalne traktowanie „ich pamiętania”, niechęć sąsiadujących instytucji do „współobecności” silnie oddziaływało, kreując umowę „sygnatariuszy dialogu społecznego”<sup>5</sup>. Nie chcąc różnicy, narracje dominujące nie pozwalały na „wyrażenie się” mieszkańcom wobec zachodzących w ich obszarze życia zmianom.

Jednakże dzięki rekomendacji jednej z mieszkanek, poproszonych przez organizatorów Festiwalu do współpracy ze mną, zostałem goszczony przez sąsiadów i dopuszczony do obejrzenia części fotografii rodzinnych, gdzie tłem dla ich zwyczajności były wydarzenia kreujące historię. Na zdjęciach, znaczącym było zmieszanie codzienności z polityką, transgresji z powszedniością. Więcej, „opowiadając zdjęcie” jego właściciel tworzył czas - gdzie to, co przeszło, związane było z wyobrażeniem tego, co mogło nadejść wraz ze zmianami politycznymi i wywalczoną wolnością. W słowach brzmiała zauważalna melancholia<sup>6</sup>.

Po wysłuchaniu i zebraniu zdjęć, wspomagany, wykreowana została ekspozycja w „przestrzeni oddzielonej” od instytucji. Wykonana na używanym przez domowników strychu na ul. Jaracza 13. Wystawione tam dwie prace: „Sąsiedztwo Warzyw” i „Fotografia rodzinna, Stocznia 1971”, były reakcją na obecność tych, którzy chcieli być widoczni.

Ich zdjęcia, łącząc się z ich pamięcią poprzez empatię, stały się na krótki czas sztuką – również elementem życia na wiele różnych sposobów.

Prace, po czasie ekspozowania ich na strychu, nie pojawiły się już w żadnej z sąsiadujących instytucji państwowych. Jednak osoby odwiedzające strych rozpoznawały to, co doświadcza się w zaburzeniu i „godzili się tę niezdatność”.

---

<sup>5</sup>Można nawet dowodzić, że zapewnienie sposobów usymbolicznienia różnicy i konfliktu – nie absolutnego konsensusu czy wspólnoty – stanowi podstawę demokracji, a element dialogu w kontekście demokratycznym sam w sobie musi mieć komponent agonistyczny.

Dominick LaCapra, Trauma, nieobecność, utrata, Antologia studiów nad traumą, Universitas, Kraków 2015 s 80

<sup>6</sup>Kiedy nieobecność zamienia się w utratę, wzrasta prawdopodobieństwo, że pojawi się źle ulokowana nostalgia czy utopia polityczna jako efekt poszukiwania nowej totalności, czy w pełni ujednoliconej zbiorowości. Kiedy zaś utrata zamienia się w nieobecność (czy też zostanie zaszyfrowana w nieodpowiedzialnie uogólniającej retoryce nieobecności), mamy do czynienia z impasem nieskończonej melancholii, niemożliwej żałoby i nierozwiązywalnej aporii, w której wszelki proces przepracowania przeszłości i jej historycznych strat okazuje się niemożliwy czy przedwcześnie przerwany.

Dominick LaCapra, Trauma, nieobecność, utrata, Antologia studiów nad traumą, Universitas, Kraków 2015 s 62



(tekst towarzyszący wystawie)

### **Sąsiedztwo warzyw, Międzynarodowy Festiwal Sztuki Alternativa w Gdańsku, 2013**

**miejsce ekspozycji:** strych przy ul. Stefana Jaracza, ulicy przylegającej do muru Gdańskiej Stoczni, obecnie w bliskim sąsiedztwie gmachu Europejskiego Centrum Solidarności.  
(Dokumentacja osiągnięcia artystycznego str. 13 do 23)

Dbając o zrównoważony rozwój społeczeństw, współcześni projektanci miast podejmują formułę allelopatii jako polityki sąsiedztwa.

Dokonując rewitalizacji terenów, jako jeden z istotnych elementów gry o kapitał, ważny staje się dla nich proces utowarowienia pamięci i tożsamości mieszkańców. Także, wraz z takim sposobem kreowania wspólnoty, udział w dobrach kultury podlega urynkowieniu, a antydemokratyczny charakter zawłaszczania pamięci zbiorowej powoduje wykluczanie.

W ramach „społeczeństw bez własności” – sąsiedztwo, jest tu nie tylko kupionym przywilejem, lecz także stanowi o dostępności „do bycia skądś”.

Podjęty z mieszkańcami ulic Stefana Jaracza i Robotniczej projekt warsztatów dla osób 50+ w ramach programu edukacyjnego ALTERNATIVA 2013, jest formą zobrazowania sąsiedztwa - gdzie ludzka pamięć, zdjęcia rodzinne, wyobrażenia, stają się impulsem do refleksji nad miejscem życia, nad codziennością w sąsiedztwie „historycznych miejsc” i obok instytucji odpowiedzialnych za archiwizację oraz badania nad „warunkami ludzkiego istnienia w czasie niedemokratycznym”.

*Sławomir Lipnicki*

**Kurator:** Hubert Bilewicz

<http://alternativa-gdansk.pl/sasiedztwo-warzyw-warsztaty-edukacyjne-dla-50-2/>

**allelopatia** (z gr. – allelon (wzajemny) i pathos (cierpienie) wzajemne oddziaływanie na siebie roślin. Poprzez wydzielanie substancji chemicznych pobudzających lub hamujących wzrost i rozwój.

## *Il y a, Galeria Bardzo Biała w Warszawie, 2016*

W ekspozycji tej pojawia się wiele odniesień do optyki władzy, jej materii, wraz z „przymusem” powtórzenia. Także „negatywności” płaszczyzny (jej „czułości na światło”).

Tytuł „Il y a” był dla mnie trudnym zanurzeniem w bezsenność. Miał swój początek w trakcie zwiedzania z córką Wilna ([nie/miejsca]). Tam napotkałem w muzeum zdjęcie rodzinne Levinasów. Wcześniej zaczytywałem się w pismach Emmanuela Levinasa, lecz ten moment, uświadomił mi mechanizm przemocy wobec spadkobierców. Sytuacja udostępniania widzom zdjęcia, jak się domyślam, miała być „ujawnianiem i zbliżaniem widzącego do codzienności i rzeczywistości ofiar”, również elementem procesu edukacyjnego i społeczno-psychologicznego, prawnego... Jednak nie byłem w stanie tego zaakceptować, tak jak słów, tłumaczeń przewodniczki chroniącej państwowe ekspozyty.

To doświadczenie było rodzajem wstępu wobec zawłaszczającej reprezentacji, gdzie spostrzeganie jest sadmo-msochistyczną relacją - a widzący, nie jest podmiotem (odrzućcie ciało, pornografia).

Ekspozycja była więc uwidocznieniem kompleksu Edypalnego, po to, aby zaburzyć siłę władzy tworzącą narrację - tę, która wypełnia nieuświadomiane pragnienia publiczności, wykorzystując przedstawiane ekspozyty. Animując odbiór (fantazje), ekspozyty te zwracają się do wydarzeń historycznych, które pełnią istotną funkcję.

Pomimo, iż powinniśmy domagać się bardziej krytycznych metod radzenia sobie zarówno z ich dziedzictwem, jak również takimi problemami jak nieobecność i utrata, sam wiem, iż często nie jesteśmy gotowi by widzieć. Fakt pobicia przez SB-ków ojca, by mama „była cicho” dla mnie, jako dziecka, nie mógł istnieć

Uczyć się Być gotowym by mówić.

Lacan twierdził, że na początku nasze istnienie jest „ciałem pokawałkowanym”. Pierwszym lustrem jest matka. Ojciec – wielki Inny, wchodząc pomiędzy dziecko a matkę, umożliwia dopiero separację i ostateczne ustanowienie Ja.

Jednakże ciekawą wydaje mi się teoria Legendra, gdzie podmiot jest konstruowany w strukturze. Jego montaż – którego celem jest osadzenie podmiotu w ciele, wiąże się w sposób konieczny z przemocą. Ojciec jest zatem fikcją prawną. Z kolei każde Prawo posiada swojego Ojca założyciela - metafizycznego Ojca –Nieobecnego. Obraz Ojca ma zatem szczególną konsystencję – może być Lustrem, można się w nim odnaleźć, ale zarazem gęstnieje i staje się nieprzejrzysty.

Istnieje tylko Podobizna Ojca, a on sam gdzieś się odsuwa – robiąc w ten sposób miejsce dla podmiotu: Syna, który w końcu staje się Ojcem.

Syn musi się oddzielić od ojca. Mity i rytuały są koniecznym elementem gry o podmiotowość.

Człowiek, żeby stać się podmiotem, musi znaleźć dla siebie podstawę – która go poprzedza – która mu towarzyszy i która zarazem jest mu niedostępna.

Główną obietnicą Nowoczesności, było uzyskanie absolutnej władzy nad Losem (Fatum) - rezygnacja z kondycji syna, to zaś w sposób konieczny musi według Legendre’a prowadzić do szaleństwa (niedojrzałości, absurdu). Dla Legendre’a sen i marzenia są podstawowym

pokładem naszego istnienia społecznego. „Społeczeństwo, system organizacji – ono śni, a nawet – ono wytwarza symptomy, całą konfekcję symptomów, neurotyczny mit”<sup>7</sup>.

(tekst towarzyszący wystawie)

### ***Il y a*, Galeria Bardzo Biała w Warszawie, 2016**

(Dokumentacja osiągnięcia artystycznego, str. 25 do 69)

"...nawiedzające nas wątki, które z powodu zakłóceń w porządku symbolicznym, braku rytuałów lub przypadków śmierci tak skrajnie transgresywnych i niepojętych, że trudnych lub wręcz niemożliwych do przeboleń w żałobie, bezpiecznie błąkają się po naszym posttraumatycznym świecie. Na dobrą sprawę nikt, żadna jednostka czy grupa, nie mogą rościć sobie do nich wyłączności. Jeśli nawiedzają one czyjś dom (naród, grupę), niepokoją wszystkich jego mieszkańców, nawet tych, którzy bywają w nim tylko przelotnie"<sup>8</sup>

Prezentowana wystawa jest rodzajem cielesnego ocierania się o granice rzeczywistości i tego, co kryje się za utworzonym przez XX wiecznego filozofa Emmanuela Lévinasa pojęciem *Il y a*.

**Jako eksperyment myślowy, *Il y a* jest także eksperymentem zapomnienia**, naznaczonym nadmiarem, osobistym dramatem - reakcją na absurd władzy i przemocy.

Posiadając swą niemierzalność i an-archiczność, pojęcie to tłumaczone jest za pomocą fenomenu nocy i bezsenności. Lévinas jak mało kto, poprzez swe myśli zbliża do istoty nie/realności, ku wyobrażeniu polegającym na wymagowanym usunięciu rzeczy i osób. Jeśli to sprawimy, pisał, nie pozostaje „*nichts*” lecz „*l'exister*” - anonimowe bycie. Podmiot nie może uciec od „*il y a*”, w swej bezsenności nie może wyrwać się istnieniu.

#### **Przebudzenia.**

Na wystawie możemy zobaczyć prace, które powstawały w przeciągu kilku lat. Część z nich była niezgodą na przemoc jaka miała i ma miejsce w trakcie transformacji ustrojowej państw Europy wschodniej.

Inne są ujawnieniem dopominających się o zauważenie osób, których już nie ma - lecz to, co pozostało jako ślad naznaczone zostało nadmiarem.

Przykładem jest praca *Narrenschiff*, będąca oporem wobec niepamięci Andrzeja Bugajskiego, Bolesława Hutury, Marianna Moćko zmarłych 15.09.2000r. w wypadku samochodowym, jadąc na umówione spotkanie z Ministrem Skarbu Państwa, w sprawie należnych pracownikom Stoczni Gdańskiej 15% akcji.

Jako rodzaj spotkania-witania, zrealizowana w 2001 roku praca była wyjściem poza wyznaczone przez władze konwencjonalne ramy. Mieszkańcy miasta Gdańska, reagując na napotkany w przestrzeni wspólnej zwodowany rysunek przedstawiający „statek do wykonywania eutanazji”, stali się „współautorami” w przestrzeni zaburzenia – przebudzenia.

---

<sup>7</sup> P. Legendre, *L'Empire de la vérité. Introduction aux espaces dogmatiques industrielles*, Nouvelle édition. Paris 2001, s. 41

<sup>8</sup> Dominick LaCapra, *Writing About Trauma*, [w:] *Writing History. Writing Trauma.*, Baltimore 2014, s. 215

### **Nie-miejsca.**

Inne z prezentowanych prac, obrazują inwersję konkretnych miejsc na nie-miejsca – jako konsekwencje realizowanych utopii.

Wynikając z nowożytnej koncepcji *outopos* (miejsca, którego nie ma), jak i *eutopia* (dobrego miejsca), nie/miejsca stanowią dla mnie jeden z najbardziej charakterystycznych sposobów okrucieństwa wobec ciała. Jako sposób odreagowania przemocy, utopie prowadzą do jej powtórzenia. W przestrzeniach tych *Inny*, jak pisał Lévinas staje się jedną z rzeczy-przedmiotów, a jego twarz ujawniając swoją absolutną bezbronność, wręcz zachęca do jej zniszczenia.

Przyglądając się tego rodzaju pozostałościom ideologii, można zadać pytanie, czy jest możliwe ponowne „umiejscowienie” w obrazie „parującego świata” - i jak go zapamiętać, uciekając od sadystycznej pamięci zastępczej. Pamięci przywłaszczony (nie na swoim miejscu) – powodującej, iż nie można umrzeć własną śmiercią.

Przykładem są zrealizowane w 2012 roku prace pt. „*Nie/miejsca. Muzeum*” i „*Boisko*”. Będąc obrazami negatywowymi z fotografii turystycznej, wykonanych w Muzeum (Tolerancijos centras) w Wilnie, i na boisku sportowym z lat siedemdziesiątych, wybudowanym na miejscu żydowskiego cmentarza w przygranicznych Wizajnach. Użyta inwersja, kieruje w stronę transpozycji „doświadczenia światła”, jak i „perspektywy spojrzenia” - z pozycji instytucji uniemożliwiających odtworzenie (dotyku) historii pojedynczego losu.

### **Postpamiętania.**

Od końca lat osiemdziesiątych, w reakcji na wcześniejszą heroiczną "kulturę milczenia", rozwija się kultura posttraumatyczna. „*Masowość postpamięci, jej wielogłosowość, ma najwyraźniej charakter przemieszczenia: odbywa się w zastępczej, symbolicznej przestrzeni i czasie. - i ze znacznym opóźnieniem w stosunku do wydarzeń, na które się powołuje - w innym miejscu.*”

Owe "inne miejsca", to także **heterotopie** - **archiwa, muzea** przepełnione materiałami z badań nad człowiekiem.

W projekcie „*Geometrie natury*”, nakładając film pornograficzny na pracę nowozelandzkiego artysty Len'a Lye z 1958, pracując nad ponownym montażem, staram się odzyskać przestrzeń jak i indywidualizm. Namysł nad czasem reprodukcji, szeregu eksperymentów nad odpornością ciała.

*Sławomir Lipnicki*

## Koncepcje i narracje przestrzenne ekspozycji.

Zaprezentowane ekspozycje: „Sąsiedztwo warzyw” na strychu budynku mieszkalnego w Gdańsku i „Il y a” w Galerii Bardzo Białej w Warszawie, dotycząc postpamięci, były doświadczeniem procesu tworzenia komunikatu, relacji.

Nie dotyczy to, tylko wyeksponowanych dzieł, czy świadomości odbiorców, lecz także osoby eksponującej. Tej która negując przywołane znaczenia, odnosząc się do miejsc ekspozycji (kontekst), odciska się w „sposobie naświetlenia” – odbioru wyłożonych dzieł.

Wpływając na sens dzieła, buduje relację z obiorcą, obszar w którym widzący identyfikuje się z ujawniającym i ujawnioną treścią.

To doświadczenie jest wynikiem ludzkich zdolności odczuwania, empatii (emocjonalnej, jak i poznawczej). Jeżeli dotyczy to postpamięci, to wynikający z empatii i budowany przez ekspozycję niepokój, stanowi destabilizację dla fetyszujących i totalizujących narracji. Tych, które negują traumę, kierując się ku powrotowi do *zasady przyjemności*. Jest to ważne, ponieważ z powodu względnego niedostatku skutecznych rytuałów przejścia, nowoczesne społeczeństwa skłonne są wykluczać możliwość nawet ograniczonego przepracowania traumy. **Pojawia się tu kwestia komponowania narracji, które nie powinny przejmować głosu czy pozycji ofiary, ani szukać łatwego zakończenia.**

Ponieważ ofiara to nie kategoria psychologiczna - ale społeczna, polityczna, ale przede wszystkim etyczna. Wszakże nie chodzi tu o „prawdę zdarzeń”, lecz o jej skutki. Urwane ślady tragicznych zdarzeń są także w tym, który podążył za nimi. Pomimo, że nie widzi, wyobraźnia przesuwając go, ponieważ uczymy się strachu. Podobnie jest z narracją filmową. (Zastanawiająca jest współobecność tego medium obok tragicznego dziedzictwa XX w.)

Jednakże, odnosząc się konkretnie do prezentowanych ekspozycji, to „**Sąsiedztwa warzyw**” była pracą z pozytywnym. Projekcją na zastany tam świat wspólnego (strychu). Jednocześnie, pozostanie z współuczestnikami na ich warunkach, a także dla nich.

Inaczej miało to miejsce w Galerii Bardzo Białej. Wystawa „**Il y a**” to był negatyw, lub inwersja z negatywu wraz z jej śladami. To przestrzeń wybielona i nowoczesna, obok instytucji publicznych, komitetów partyjnych, gdzie współuczestnikami otwarcia ekspozycji były osoby zewnątrz, zaproszone. Montowane na ścianach prace nie zapośredniczyły się w zwyczajności, lecz stawały się oglądanym świętem - aczkolwiek zaburzoną uroczystością.

Obie ekspozycje są dla mnie przykładem zastępowania przemocy konkretnymi relacjami i możliwymi doświadczeniami, także poprzez wyobrażony niematerialny i hybrydalny obraz, z ich (bez-) i silnymi kontekstami, lecz różnicującymi – osłabiając przejęty nadmiar.

Porównując oba te doświadczenia pojawia się na końcu konkluzja, iż to, że pozostaje się przy nieobecnych, skrzywdzonych nie jest rodzajem strategii artystycznej, lecz postawą etyczną.

Tak rozumiana narracja nie posiada swojej powtarzalności. Nie zmyka się w umiejętnościach (w technice), ani też w kreowanych potrzebach aktywności społecznych i demokratyzowaniu, lecz wynika i odnosi się do czegoś, co nigdy nie da się określić jednoznacznie, ani tym bardziej uleczyć - najwyżej eksperymentując osłabiać<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup>Można dowodzić, że w innych kulturach narracje różniące się od konwencjonalnych, uderzająco przypominają powieści eksperymentalne, pozbawione wyraźnego zakończenia, - która- zamiast dążyć do zamknięcia – inicjuje nieskończoną i niemożliwą do skończenia wzajemną grę sił, obejmującą serie substytucji, pozbawionych początku czy ostatecznego desygnatu, grę, która jest w stanie umożliwić bardziej pożądane konfiguracje, nie sprowadzając ich do zbawienia czy odkupienia

Dominick LaCapra, Trauma, nieobecność, utrata, Antologia studiów nad traumą, Universitas, Kraków 2015 s 73

## Proces demokratyzowania widzenia.

Demokratyzowanie się widzenia jest złożonym procesem: poznawczym, interpretacyjnym, jak również w istotny sposób dotyka zmian ontologicznych. Jonathan Crary zauważa, iż modernizm był rezultatem przemian cywilizacyjnych, jak również reakcji na światło - i nie chodzi mu tylko o zastosowanie światła lamp gazowych, czy elektrycznych.

W wyniku „uwalniania widzenia”, wyostrenia percepcji, hipnozy, eksperymentów (w malarstwie, aż do pojawienia się filmu); widzący z roli widza, nabiera kompetencji bycia „współuczestnikiem procesu tworzenia i obserwatorem widowiska jednocześnie. Wraz z tym, pojawia się kwestia zdeintegrowanej podmiotowości”<sup>10</sup>. Początkowe pragnienie bezcielesności widzenia, które to miało stać się częścią objawienia „nowej” rzeczywistości, pozostało istotną kwestią, pojawiając się równolegle wraz z pamięcią traumatycznych doświadczeń XX w.

Tworzone jako „współuczestnictwo w postrzegalnym” ekspozycje: „*Sąsiedztwo warzyw*” i „*Il y a*”, dotykały w międzyludzkich relacjach pozostawionego wraz urazem „nadmiaru”, dotycząc przestrzeni i postpamięci (pamięć drugiego pokolenia). W obu proces fotograficzny, podobnie jak w rzeczywistości mechanistycznej, opierał się na dwóch biegunowo różnych i wymiennych wartościach. Światło zamienia się w cień, a cień w światło; rzeczywistość zewnętrzna zapisuje się pod postacią negatywu, a ten po odwróceniu staje się reprezentacją owej rzeczywistości. W niektórych przypadkach pojawiała się tylko projekcja zdjęcia (obrazu pozytywowego np. *Fotografia rodzinna. Stocznia 1971*, lub negatywowego, np. *Boisko*). Wynikało to z potrzeby wy- na-świeatlenia, jak i z hybrydalności fotografii oraz obróbki cyfrowej.

To właśnie ona, zmienia nie tylko stosunek do materialności nośnika obrazu, lecz również podważając dokumentalność zdjęcia jako „utrwalacza rzeczywistości”, zmienia do niej stosunek – również do oryginału.

## Postpamięć jako doświadczenie.

Postpamięć jest w pewnym sensie pamięcią „fałszywą”. Dotyczy ona zdarzeń, które nie były obiektem bezpośredniego doświadczenia, lecz będąc nader intensywnymi, wrastają w świadomość kolejnych pokoleń i są odczuwane jako własne (trauma przejęta).

Jednocześnie, równie istotne jest to, że teraz świat „rzeczy – obrazów”, przekształca się w świat „obrazów – wydarzeń”. Zmienia to nasz stosunek tak do czasu, jak i przestrzeni, a przez to do obrazu. Można stwierdzić, że hybrydalność cyberprzestrzeni i jej formująca się „hiperpamięć” przewartościowały nasz sposób akumulowania obrazów, jak i sposób ich „pamiętania” (konteksty, pojemność).

W konsekwencji tych zmian i globalizacji, niematerialne zdjęcia cyfrowe, przemieszczając się znacznie szybciej, zmieniając konteksty, znaczenia..., a co ważne, wykraczając poza terytoria państw (języka) i systemy wartości poszczególnych odbiorców, konfrontując ich z różnicą.

---

<sup>10</sup>„Deleuze wskazuje na ważną różnicę między kinem a malarstwem: obrazy malarskie są same w sobie nieruchome, więc to umysł [...], <<wykonuje ruch”. Powstanie kina jako aparatu cielesno-maszynowego ustanawia zupełnie nowy paradygmat psychomechaniki. Według Deleuze’a sztuka przemysłowa zbiega się w czasie z nowym „subiektywnym i zbiorowym automatem” - jakim jest kino.”

Jonathan Crary, *Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009 s. 446

Przemieszcza je poza tradycyjny model narodowego muzeum. Instytucji chroniącej „materię”, zabezpieczając ją przed jakąkolwiek ingerencją (zniekształceniem) wobec jej przypisanego znaczenia.

Wirtualność (zdjęć), tworzy zatem pole do płynnego przejmowania i emitowania uczuć, urazów, poglądów, które pojawiają się wraz z ich odbiorem nie poprzez akumulację z silną władzą opiekuna, lecz z rozproszeniem i „osłabieniem” (niejednoznacznością) czytelności.

#### 4. Podsumowanie.

Kończąc, zdaję sobie sprawę, że autoreferat nie jest rozwijaniem badań nad przyjętymi tezami, ani też nad zawartymi w poszczególnych dziełach przemyśleniami i intuicjami. Jednak zaznaczę, że w 2016 r. informacje o projektach pojawiły się w publikacji „DO JUTRA! ALTERNATIVA ANTOLOGIA CZ 4”, pod redakcją Krzysztofa Gutfrańskiego, wydanej przez Instytut Sztuki Wyspa Gdańsk, jaki i w artykule o ekspozycji „Il y a”, pt. „Wielkie rozmowy”, Doroty Grubby-Thiede w kwartalniku „ARTLUK”1 (34) 2016.

Chcę także wspomnieć, iż refleksje, jak i wyciągnięte z procesu tworzenia poszczególnych prac wnioski, pozwoliły mi na zaprezentowanie ich (19.05.2016) w trakcie Międzynarodowej Konferencji naukowej pt. „Przenikanie się kultur Polska-Litwa” na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Gdańskiego - wygłaszając wykład pt. „Przemieszczenia. Artystyczne eksperymenty zapomnienia - il y a”.

Pomimo, iż konferencja skupiona była wokół tematów związanych z tożsamością, dyfuzją kulturową i asymilacją, była ona dla mnie sposobnością, by w środowisku pracowników naukowych z ośrodków akademickich z Gdańska, Wilna, Grodna, Krakowa i Lublina, zaznaczyć potrzebę badań wizualnych i „gestu” eksperymentowania.

Również wcześniejszy (03-13.05.2015) mój udział w Międzynarodowym Sympozjum artystycznym w ramach polsko-niemieckiego projektu międzykulturowego „Horizonte – Horyzonty<sup>11</sup>” w Polsce, a później w Niemczech, pozwolił mi na omówienie roli sztuki i performatyki ciała, w procesie „zapominania”.

Ucząc studentów, tworząc, prowadząc pracę badawczą, planując, jak i odnosząc się do wydarzeń z własnego życia – jestem pewien, że różnica i wolność posiadają wspólną przestrzeń. Aby ją zachować - to jak pamiętamy i jak marzymy - nie powinniśmy traktować jej

---

<sup>11</sup> [http://kunst-sasch.de/wp-content/uploads/2013/09/2015\\_1\\_8horizonte\\_final.pdf](http://kunst-sasch.de/wp-content/uploads/2013/09/2015_1_8horizonte_final.pdf)

jako coś, co jest nam dane raz, lecz jako za/dane i zmienne – a nawet konfrontowane. Tak rozumiana i praktykowana zdolność przynosi to, co pomaga nam wspólnie „tańczyć”<sup>12</sup>.

  
Sławomir Lipnicki

## Bibliografia

Dominick LaCapra D., Trauma, nieobecność, utrata, Antologia studiów nad traumą, Universitas, Kraków 2015.

Crary J., Zawieszenie percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Utopia to nie ideologia. 125 rocznica urodzin Kazimierza Malewicza. Z prof. Andrzejem Turowskim rozmawia Agnieszka Tabor, [w:] „Tygodnik Powszechny”, <http://tygodnik.onet.pl/1548,1153046,dzial.html>. (dostęp 28.03.2017)

<http://www.gdansk.pl/wydarzenia/Re-paper-wystawa-Slawomira-Lipnickiego,w,16414> (dostęp 28.03.2017)

[http://www.ecs.gda.pl/title,HALLO,\\_JESTEM\\_\\_\\_\\_JESTEM\\_Z\\_GDANSKA,pid,9,oid,61,cid,194,type,timeline.html](http://www.ecs.gda.pl/title,HALLO,_JESTEM____JESTEM_Z_GDANSKA,pid,9,oid,61,cid,194,type,timeline.html) (dostęp 28.03.2017)

[http://kunst-sasch.de/wp-content/uploads/2013/09/2015\\_1\\_8horizonte\\_final.pdf](http://kunst-sasch.de/wp-content/uploads/2013/09/2015_1_8horizonte_final.pdf) (dostęp 28.03.2017)

---

<sup>12</sup> Sławomir Lipnicki, [w:] Horizonte/Horyzonty Dokumentacja Sympozjum w Smołdzińskim Lesie 03. – 13.05.2015, Polska, s. 21  
[http://kunst-sasch.de/wp-content/uploads/2013/09/2015\\_1\\_8horizonte\\_final.pdf](http://kunst-sasch.de/wp-content/uploads/2013/09/2015_1_8horizonte_final.pdf)