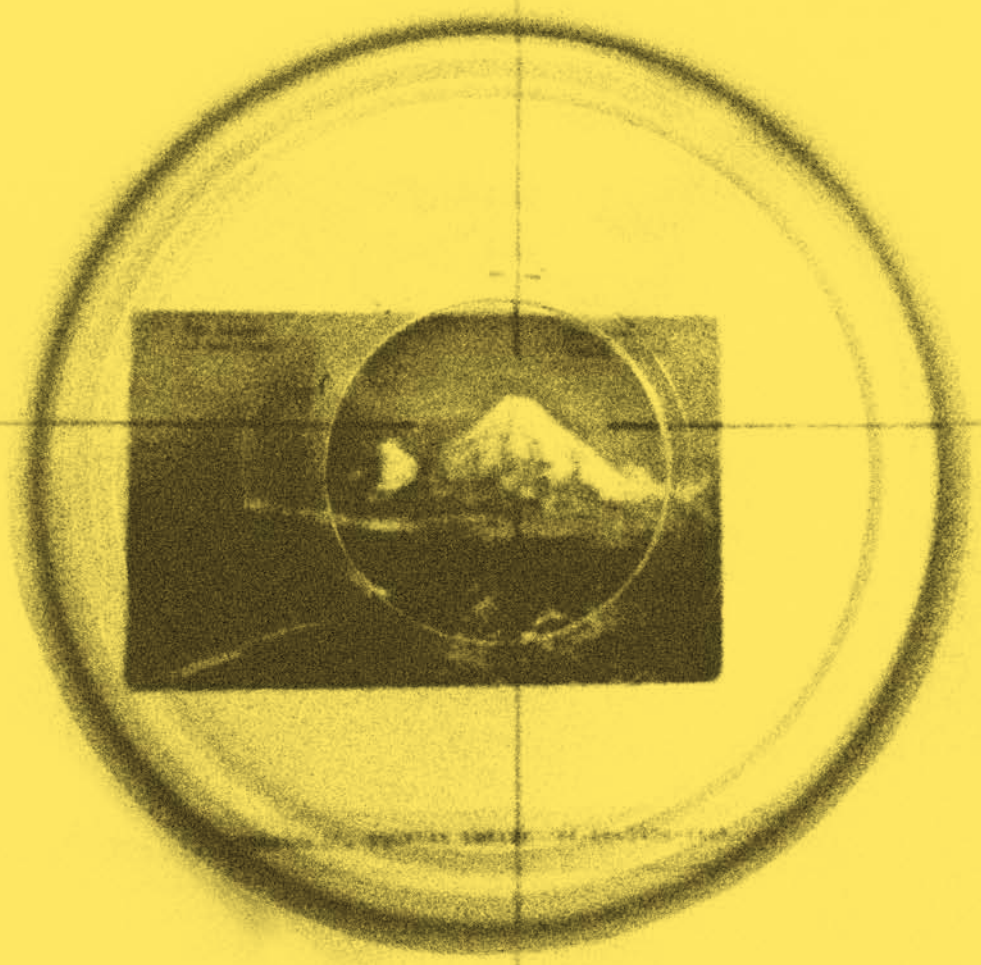


Natalia Brandt

Odczytywanie

Natalia Brandt

Odczytywanie

Spis treści

5 Sumienie obrazów
Bożena Czubak

12 Miara Gumowa
16 Wnętrze-zewnętrze
18 Poziomowanie
24 Cztery strony świata
30 Patrioci wszystkich krajów, łączcie się!
46 Bezmiejsca
58 Układ zamknięty
68 Desegregacja
72 Obrazy kontrolowane
80 Zaślepianie

119 Odczytywanie nieczytelnej rzeczywistości
Jarosław Kozłowski

127 Nota biograficzna

Bożena Czubak

Sumienie obrazów

Czy aby pamiętać, trzeba sobie wyobrazić? Wokół pamięci i tego, jak pamiętamy, oscyluje seria obrazów Natalii Brandt zatytułowanych „Zaślepianie” (2016). Prace z tej serii prowokują do pytania o to, co obrazy robią z naszą pamięcią, ale przede wszystkim mierzą się z pytaniem o to, jak pamiętać, nie wpadając w pułapkę obrazu. W serii kilkunastu prac naklejane na płótna fotograficzne wydruki są pokryte malarskimi wzorami, które przesłaniają utrwalone na zdjęciach obrazy zniszczeń, cierpienia, okrucieństwa. Malowanie jest tu zakrywaniem, spuszczaniem zasłony na *ikony horroru*, bezwiednie konsumowane w codziennych newsach zdjęcia ofiar wojen, ataków terrorystycznych, ludobójstwa. To, co artystka nazywa zaślepianiem, polega na pozbawianiu tych obrazów „efektu rzeczywistości”, niedopuszczaniu do „ideologicznej naturalizacji ich widzenia”. Samo zdjęcie działałoby na zasadzie stopklatki, obrazu w fetyszystycznym bycie przejmującego władzę nad pamięcią. Problemem nie jest, jak przestrzegała Susan Sontag, że pamiętamy poprzez fotografie, ale to, że „zapamiętujemy wyłącznie fotografie”. „Wstrząsające zdjęcia nie muszą tracić swojej mocy szokowania. Ale nie na wiele się zdają, gdy chodzi o zrozumienie”[1].

W „Zaślepianiu” 13 obrazom towarzyszy tyle samo widokówek. Te kolekcjonowane przez artystkę od kilku lat pocztówki były punktem wyjścia dla obrazów. Standardowe widoki różnych miejsc, które zdają się funkcjonować bardziej jako obrazy reprodukujące nasze wyobrażenia o przywołanych miejscach. Widokówki z Konga, Rwandy, Phnom Penh, Bejrutu czy Londynu pokazują te miejsca jako turystyczne atrakcje – jak podkreśla artystka – to, co typowe dla danego miejsca, co w zachęcający sposób przedstawia je jako warte odwiedzenia. Ale widoki stające się częścią pamięci wizualnej zostały przywołane z powodu innej, „złej pamięci” kojarzącej się z nazwami tych miejsc. Pamięci wojen, ataków terrorystycznych, ludobójstwa, do których odniesieniem są wydruki fotograficzne na płótnach, sceny horroru przysłaniane malarskimi motywami. Ich abstrakcyjne formy to powiększone detale, „skrawki ziemi” wzięte z widoków utrwalonych na pocztówkach. Przeskalowane do granic czytelności formy gubią pierwotne kształty i tworzą własną strukturę, nakładającą się i w różnym stopniu przesłaniającą okrucieństwa przedstawione na wydrukach fotograficznych. Na szkle, w które oprawiona jest każda z pocztówek, narysowane jest

1 Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, Karakter, Kraków 2010, s. 70–71, 107–108.

pole celownika – artystka precyzyjnie celuje w miejsce, z którego pobiera wizualną próbkę. Porównanie aparatu fotograficznego z bronią, strzelania zdjęć z celowaniem z broni, sięga XIX wieku, jeszcze zanim Étienne-Jules Marey skonstruował sobie karabin do robienia zdjęć. Współcześnie te analogie sięgają znacznie dalej w diagnozowanej przez Paula Virilio „wojnie obrazów", w której broń staje się narzędziem percepcji, a fotografia bronią wycelowaną w percepcję[II]. W dużej mierze o sposób percepcji obrazów chodziło autorce „Zaślepiania". Celownik na widokówkach nakierowany jest na punkty, które w wielokrotnym powiększeniu na obrazach pokazują to, czego nie da się zobaczyć gołym okiem. Przywołując „Powiększenie" Michelangela Antonioniego, artystka podobnie jak bohater tego filmu wydaje się drążyć ukryte znaczenia zdjęć na widokówkach. Ale w przeciwieństwie do niego nie szuka tam świadectwa zbrodni, ale pyta o „sumienie obrazów". Widokówki pochodzą z czasu przed lub po wydarzeniach, które naznaczyły przedstawiane na nich miejsca „złą pamięcią". W pocztówkach z ładnymi widokami lub barwnymi scenami artystka bierze na celownik nie miejsca, ale ich obrazy, przedstawienia. Widokówka podpisana „Imperium Osmańskie" przedstawia potężny masyw z górą Ararat widzianą od strony Kaukazu, czyli ziem zamieszkanych przez Ormian. Ośnieżony szczyt góry, na który wskazuje celownik, w zbliżeniu na płótnie pokryty jest makabrycznymi zdjęciami dokumentującymi rzeź Ormian. Na pocztówce z Bejrutu z uroklitą uliczką z kwiaciarniami celownik wymierzony jest w szarą nawierzchnię drogi. Na towarzyszącym pocztówce obrazie z szarego malarskiego tła prześwitują zdjęcia z rzędami ciał poległych w wojnie iracko-irańskiej. Kolorowa pocztówka z Rwandy przedstawia tradycyjny, plemienny taniec intore w wykonaniu kobiet i mężczyzn w barwnych strojach. Brunatna ziemia, na którą skierowany jest celownik, na powierzchni obrazu przekształca się w brązowo-brunatne plamy, z których wyłaniają się fragmenty zdjęć pokazujących okrucieństwa ludobójczej wojny domowej.

We wszystkich płótnach na pamięć wstrząsających wydarzeń z fotografii artystka nakłada filtr przepracowanej malarsko pamięci z pocztówkowych widoków pokazujących miejsca tych wydarzeń. Fotografie widziane fragmentarycznie, często niewyraźne, niknące pod warstwą malarskich wzorów, niewiele mają wspólnego z zasadą natychmiastowego działania Benjaminowskiej monady. Obrazy, w które trzeba się „wczytać", stawiają opór spektakularyzacji ich widzenia. Mimo przywołanych wcześniej analogii pomiędzy strzelaniem zdjęć i strzelaniem z broni w przypadku „Zaślepiania"

II Zob. Paul Virilio, War and Cinema. The Logistics of Perception, Verso, London 1989, s. 68, 88.

nie ma zastosowania metafora polowania na obraz. Jeśli, jak pisze Sontag, „oglądanie wstrząsających zdjęć cudzego cierpienia w galerii sztuki pachnie wyzyskiem"[III], to m.in. dlatego, że w zdjęciach tego rodzaju mamy do czynienia nie tylko z reprodukcją obrazów cierpienia, ale również z produkcją spojrzenia i dystrybucją pamięci. Autorka „Zaślepiania", zakrywając te przedstawienia, nie pozwala spojrzeniu wpaść w pułapkę obrazu, dać się prowadzić jego retoryce i pamięci. Jeśli z kolei łączyć historie mediów z historią spojrzenia i przyjąć, że obrazy powstają w spojrzeniu, że w fotografii widzimy świat zawsze w innym spojrzeniu[IV], to malarskie zabiegi mogą okazać się nie tyle zasłanianiem tych fotograficznych obrazów, ile otwieraniem ich na inne i inaczej widzące spojrzenia.

Spojrzeniem autorki unieruchomionym w kadrze fotografii patrzymy na serię wielkoformatowych zdjęć przedstawiających klatki w poznańskim ZOO. W pustych, okratowanych klatkach tak jak w celach więziennych można upatrywać metafory wszelkich urządzeń służących do izolacji i segregacji. Jedne i drugie, uosabiając architekturę władzy, przynależą do politycznych technologii jej sprawowania. Dla społecznych reformatorów ich dyscyplinujący charakter wykraczał poza praktyki penalne. W wyobrażeniu klatki podtrzymywana jest asymetria triumfującej wiedzy wobec niewiedzy. Paternalizmu, który na przełomie XIX i XX wieku sankcjonował etnograficzne pokazy dzikich, widowiska z „ludzkimi okazami" zamkniętymi w klatkach. Protekcjonalizmu mającego przedłużenie w dalekim od niewinności kolekcjonowaniu okazów i kultur[V]. Na czarno-białych zdjęciach Brandt nie ma uwięzionych, niewolonych i ujarzmianych zwierząt czy ludzi, tylko puste miejsca odosobnienia, ich architektura – jak w rycinach Piranesiego wystawiających na pokaz samo więzienie. Ale surowa architektura klatek mimo ich złowieszczej pustki więcej ma wspólnego z utylitaryzmem racjonalnych, oświeceniowych projektów niż romantycznym wyalienowaniem w przestrzennych otchłaniach „wymyślonych więzień" włoskiego artysty. W obrazach okratowanych klatek z wnętrzami wystawionymi na spojrzenia mamy do czynienia z panoptyczną zasadą widoczności i nadzoru. Można się zastanawiać, komu w przypadku tych obrazów przypada rola Benthamowskiego strażnika, dlaczego czujemy się nieswojo, patrząc na fotografie tych pustych klatek. Panoptykon stał się metaforą społeczeństwa nadzoru; warto pamiętać, że jego modelowa struktura miała być wzorem

III Susan Sontag, op. cit., s. 141.
IV Zob. Hans Belting, Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie, Universitas, Kraków 2007, s. 265–276.
V Zob. James Clifford, Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura, sztuka, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 237.

nie tylko dla więzień, ale dla różnych instytucji, jak szkoły czy szpitale, również fabryki – wszystkie miejsca, w których sposób zarządzania łączył się ze sprawowaniem nadzoru. Doskonalenie jego technik nie było wyłączną domeną praktyk penalnych, ale nieodłącznym elementem reformatorskich i ładotwórczych programów porządkowania społeczeństwa. Pod nadzorem wszechwidzącej władzy wdrażano technologie dyscyplinowania i egzekwowania posłuszeństwa. Jedną z „metod projektowania, budowania i odtwarzania ładu" było, jak pisał Zygmunt Bauman, nadzorowanie ludzkich zachowań. „Nowoczesna władza zasadzała się przede wszystkim na kierowaniu ludźmi, wydawaniu poleceń, ustanawianiu reguł zachowania i wymuszaniu tego, by ich przestrzegano"[VI]. Współcześnie panoptyczny reżim z niewidzialnym okiem kontroli rozciąga się na całą przestrzeń społeczną, nieustannie monitorowaną kamerami, satelitami. Przysłowiową już karykaturą elektronicznego nadzoru stały się ekshibicjonistyczne spektakle rozmaitych reality shows. Ale wystawianie się na oko kamery nie odniosłoby takiego sukcesu, gdyby tym inscenizowanym podglądactwem nie zwabiono i nie wciągnięto milionów widzów do uczestnictwa w voyeurystyczno-panoptycznych grach. Być może dlatego puste klatki na fotografiach Brandt wzbudzają pewien dyskomfort, bo za kratami nic się nie dzieje, nie ma uwięzionych ani żadnych osobliwych okazów. Sceneria bez spektaklu, w której podglądać można tylko własne voueurystyczne skłonności i gotowość do zajęcia miejsca strażnika w panoptycznej wieży. I nie chodzi już o jakieś odwetowe mechanizmy; panoptyczny model dominacji, jak przekonuje Bauman, ustępuje miejsca samonadzorowi i samokontroli zdominowanych[VII]. Na wystawie zatytułowanej „Układ zamknięty" (2012) zdjęciom klatek towarzyszyła instalacja dźwiękowa z pięciokanałowym nagraniem pięciu nakładających się, szepczących głosów, monotonnie powtarzających: „Mów szeptem". Dźwięk szepczących głosów emitowany był z megafonów, niegdyś nieodzownych atrybutów więziennej czy obozowej inwigilacji, ideologicznej indoktrynacji, edukacyjnej tresury w szkołach, dyscyplinowania w fabrykach. To anachroniczne urządzenie nadzoru służące do nagłaśniania zostało użyte do emitowania szeptów – z narzędzia nachalnej regulacji zachowań przekształcone w instrument samodyscyplinowania uporczywym powtarzaniem. Perswazyjna retoryka nieustającego szeptu zastąpiła kuratelę narzucanych norm. Trudno o bardziej wymowny przykład samokontroli niż mówienie szeptem, poddawanie się presji, która

VI Zygmunt Bauman, Wspólnota. W poszukiwaniu bezpieczeństwa w niepewnym świecie, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 56.
VII Ibidem, s. 170.

może okazać się skuteczniejsza od najbardziej przebiegłych i podstępnych systemów kontroli. Zdjęcia klatek i szepty z megafonów tworzą „Układ zamknięty", w którym zacierają się granice pomiędzy nadzorowaniem, byciem nadzorowanym i nadzorowaniem samego siebie.

Zacieranie granic, eksponowanie względności norm, arbitralności decyzji, te praktyki jak z repertuaru ponowoczesnych rozterek w projektach Natalii Brandt stają się raczej sposobami rozprawiania o rzeczywistości. Przy czym ta ostatnia nigdy nie jest wprost referowana czy nawet przywoływana. W prosty i humorystyczny sposób potykanie się na wiarygodności norm artystka pokazała w bardzo wczesnej, studenckiej pracy „Miara gumowa" (2003). Jednostki miary centymetrowej naniesione na dwie taśmy z elastycznej gumy tej samej, ale ostatecznie – jak się okazało – różnej długości, bo jedna z taśm została rozciągnięta, czego rezultatem była oczywista niewspółmierność pomiarów. Skoro (pamiętając o Duchampie) metr nie jest metrem, to może system metryczny, mimo oficjalnego usankcjonowania, można zastąpić innym systemem miar?

Sześć lat później w ramach dyplomowego projektu artystka sformułowała inne pytanie: „A co by było, gdyby istniała jedna flaga reprezentująca wspólny patriotyzm wszystkich krajów?". W zainicjowanym wówczas projekcie zatytułowanym „Patrioci wszystkich krajów, łączcie się!" w przewrotny sposób nawiązywała do komunistycznego sloganu. W projekcie rozpisanym na różne media (malarstwo, rysunek, fotografia, wideo) łączyła w jednym obrazie flagi różnych państw i narodów. Na kwadratowym płótnie nakładała warstwy kolejnych przedstawień prostokątnych flag. Za każdym razem ostatnio namalowana flaga łączyła się z fragmentami dwóch poprzednich. Nakładanie kolejnych warstw było dokumentowane w serii fotografii i w zapisie wideo.

W przypadkowych konfiguracjach (jako że kolejność malowania była całkowicie arbitralna) łączyły się ze sobą różne znaki i ich znaczenia. W przygodnych konstelacjach form i kolorów zacierała się symbolika przypisana poszczególnym flagom. Kiedy projekt był prezentowany w 2009 roku, obraz pokryty był 49 warstwami i towarzyszyło mu tyleż zdjęć dokumentujących kolejne etapy malowania flag. Kilka miesięcy później liczba ta wzrosła do około 100 flag naniesionych na jeden obraz i tyluż towarzyszących mu zdjęć. Projekt w oczywisty sposób odsyła do wspartej na narodowych emblematach polityki tożsamości, wahającej się pomiędzy manifestowaniem narodowej determinacji a retoryką globalizacji, pomiędzy narodowością a transnarodowością, lokalnością a dyslokacją. Osiem lat temu, kiedy był pokazywany po raz pierwszy, wizualną grę różnic i podobieństw nakładających się na siebie flag można było w kontekście europejskim czytać

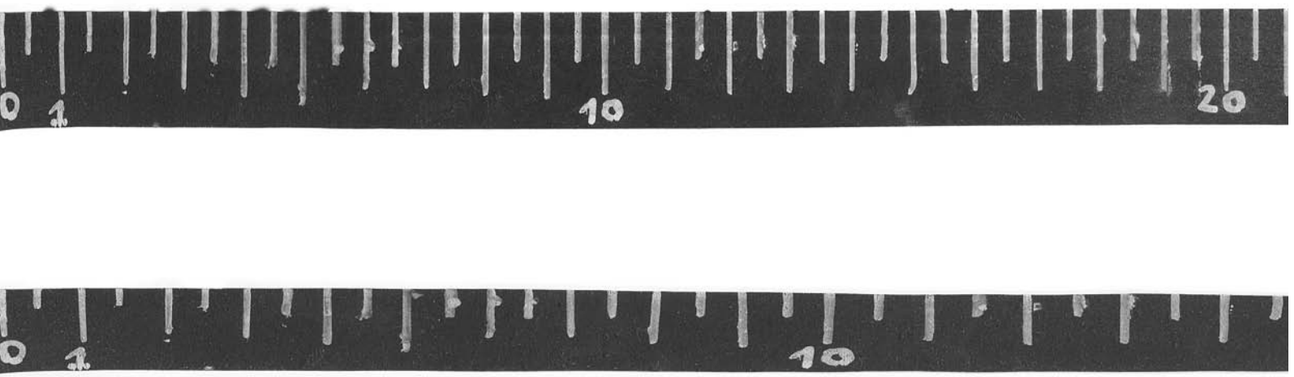
jako metaforę ówczesnych napięć towarzyszących idealistycznym hasłom jednoczenia kontynentu, na którego mapie nigdy wcześniej nie było aż tylu państw (i symbolizujących ich odrębności flag).

Z dzisiejszego punktu widzenia, kiedy państw może nie przybywa, ale w ramach zawracania historii nabiera impetu idea państwa narodowego, rosną zastępy patriotów gotowych bić się o ojczyznę, a barwy narodowe sprzedaje się na każdym rogu, projekt grający na paradoksie międzynarodówki patriotów niewątpliwie nabiera na aktualności. Utopie ponadnarodowego patriotyzmu artystka rozrysowywała także w serii rysunków, nakładając w kolejnych pracach linie określające granice kolorowych płaszczyzn i form składających się na przedstawienia poszczególnych flag. Granice, które się przecinają i nakładają na siebie, przywołują fundamentalną ambiwalencję samego pojęcia granicy i graniczności (dzielenia i podzielania). W dyskurs na temat granic wpisany jest dyskurs na temat ich znoszenia i zacierania. Formułowana w wymiarze symbolicznym utopia zniesienia granic nie ma lokalizacji, swego miejsca wyobrażonego. Odnosi się tyleż do granic będących przedmiotem politycznej debaty czy filozoficznej refleksji, ile do granic kreślonych i znoszonych w wyobraźni, również takich, które – jak dodaje artystka – oddzielają Alicję od tego, co po drugiej stronie lustra. Pewne jest, że po drugiej stronie świat wymyka się schematom, panują inne prawa, a zmierzając dokądś, trzeba iść w przeciwnym kierunku. Realizując projekt pod hasłem łączenia patriotów różnych krajów, jego autorka idzie pod prąd nie tylko takiej czy innej polityki. Poruszając się w obszarze kultury symbolicznej, manipuluje znakami i symbolami wbrew przyjętym oczywistościom ich znaczeń i sensów. Zamalowując kolejne flagi, zarysowując ich granice, mierzy się zarówno z przemocą, jak i niemocą obrazów. Nie tylko z tym, czego chcą od nas obrazy, ale również z tym, czego my możemy chcieć od obrazów.

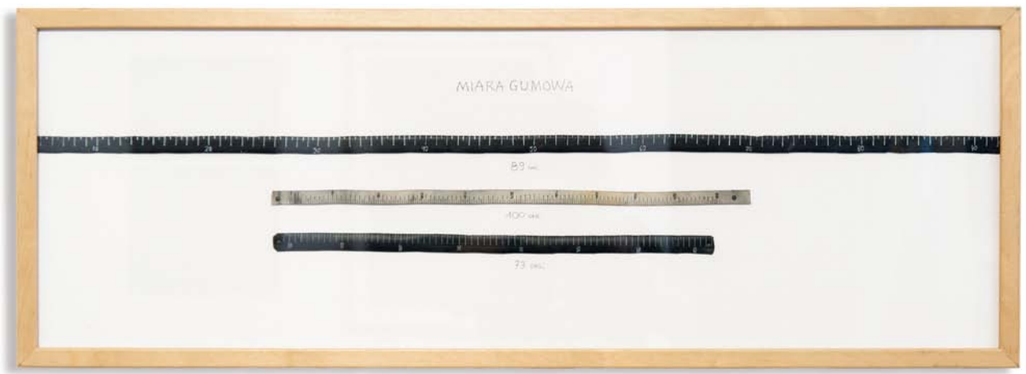
Miara gumowa

2003

gumowa taśma miernicza z podziałką centymetrową
(od lewej: naciągnięta i nienaciągnięta)



gumowa taśma miernicza z podziałką centymetrową
(od dołu: naciągnięta i nienaciągnięta)



gumowe taśmy miernicze
89 cm, 100 cm and 73 cm, oprawione

Wnętrze-zewnętrze

2003

→ przenicowane pudełko po papierosach

Poziomowanie

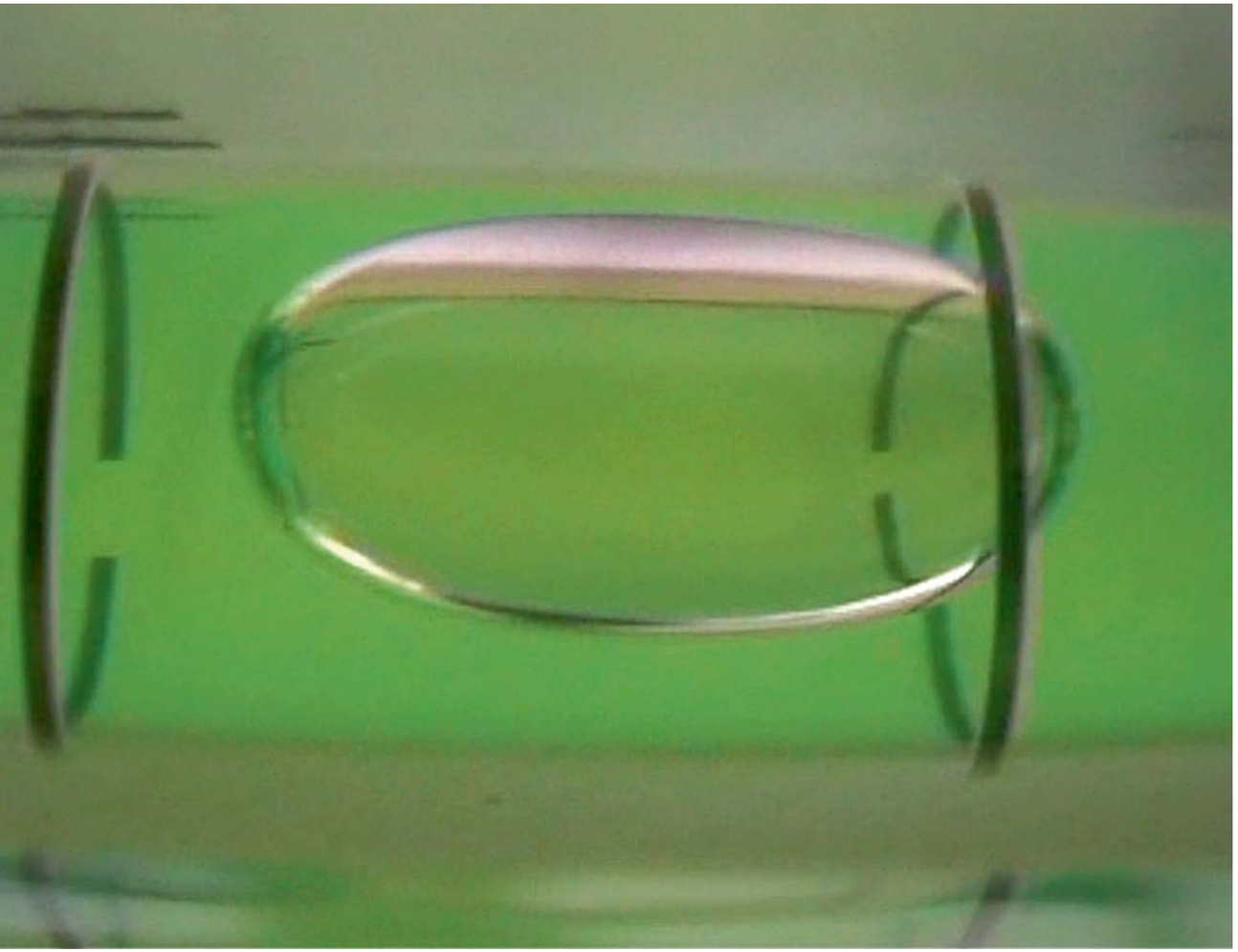
2005–2006

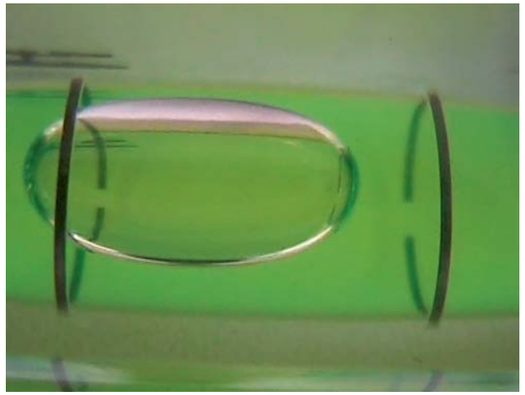
Trzymając w obu rękach poziomicę usiłuję zachować poziom. Staję się częścią instrumentu, określając nowe, determinowane własnymi parametrami płaszczyzny odniesienia.

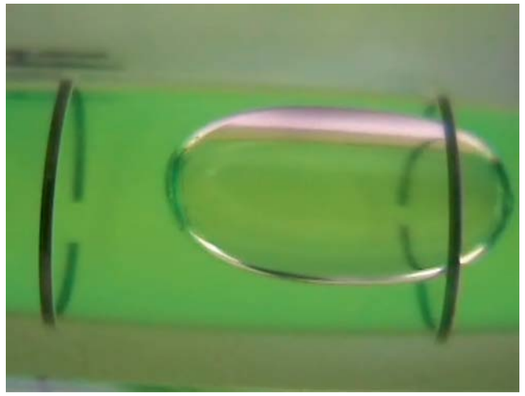
Trzymam mocno poziomicę, starając się, by zanurzony w cieczy pęcherzyk gazu pozostawał najbliżej pozycji zerowej.

Zachowanie poziomu przestaje być grą, staje się aktem egzystencjalnym.

wideoperformens
Międzynarodowe Warsztaty Artystyczne, Sława 2005

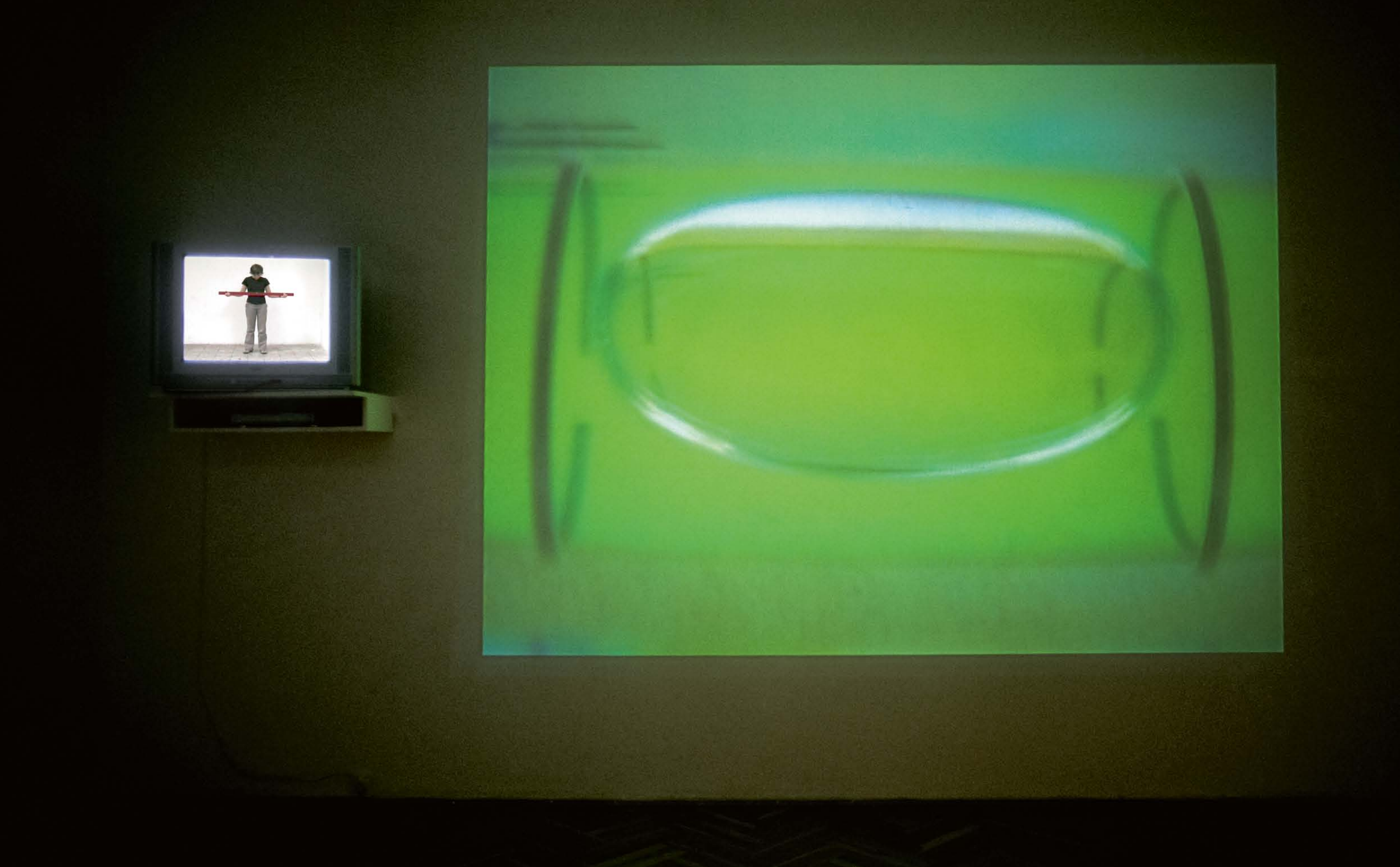






↑ → wideoperformens
Międzynarodowe Warsztaty Artystyczne, Sława 2005

↓ s. 22–23: „Poziomowanie” (widok wystawy), Galeria Aneks, Poznań 2006
instalacja video: telewizor, projekcja wideo na ścianie



Cztery strony świata

2008–2018

wschód–zachód–północ–południe
wschód–zachód–południe–północ
wschód–północ–południe–zachód
wschód–północ–zachód–południe
wschód–południe–zachód–północ
wschód–południe–północ–zachód

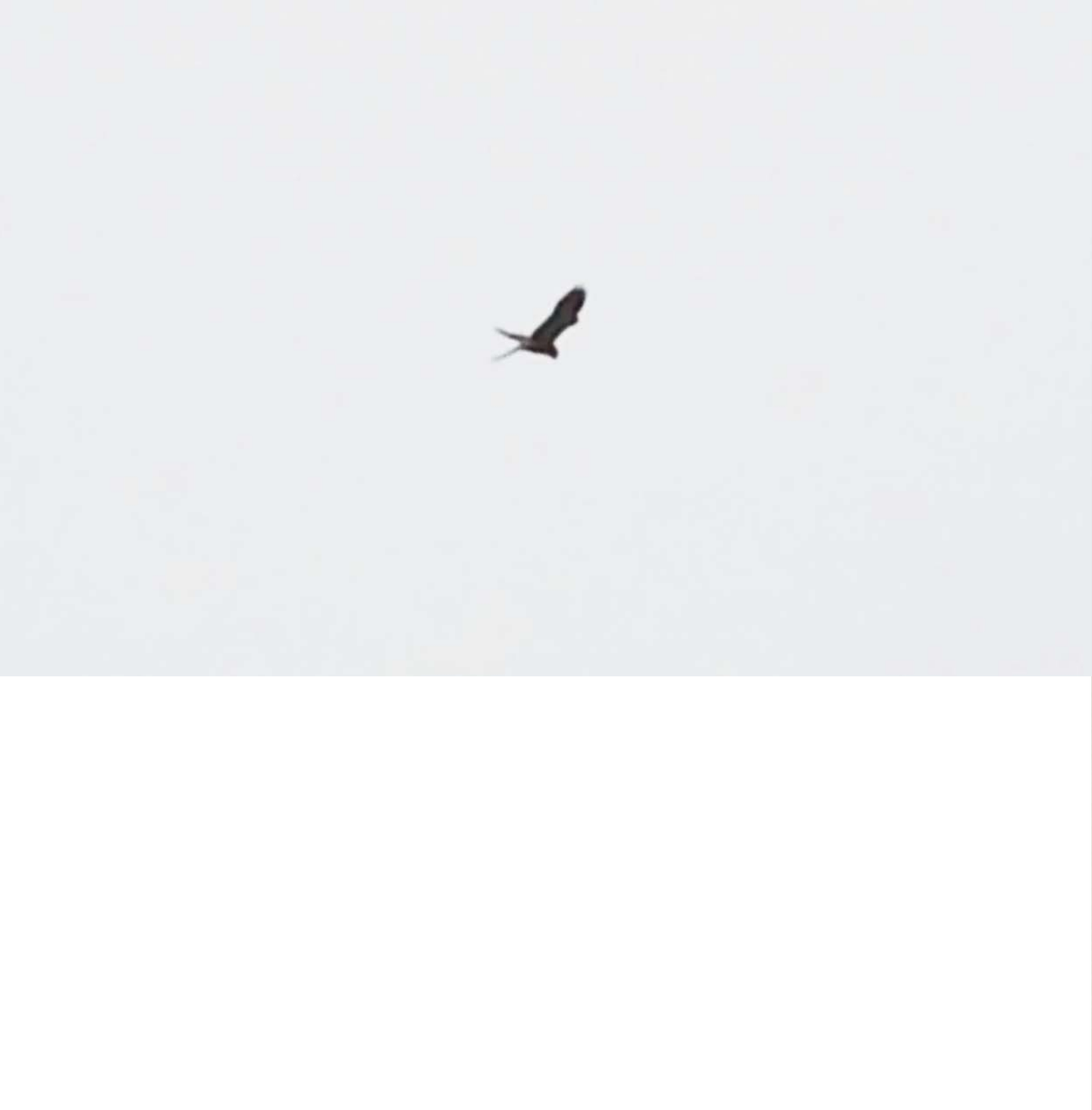
zachód–wschód–południe–północ
zachód–wschód–północ–południe
zachód–północ–południe–wschód
zachód–północ–wschód–południe
zachód–południe–wschód–północ
zachód–południe–północ–wschód

północ–południe–wschód–zachód
północ–południe–zachód–wschód
północ–wschód–zachód–południe
północ–wschód–południe–zachód
północ–zachód–południe–wschód
północ–zachód–wschód–południe

południe–zachód–wschód–północ
południe–zachód–północ–wschód
południe–północ–wschód–zachód
południe–północ–zachód–wschód
południe–wschód–zachód–północ
południe–wschód–północ–zachód

Gdzie jest mój Wschód?
Gdzie jest mój Zachód?
Gdzie jest moje Południe?
Gdzie jest moja Północ?

Gdzie jest Twój Wschód?
Gdzie jest Twój Zachód?
Gdzie jest Twoje Południe?
Gdzie jest Twoja Północ?



↑ projekcja wideo, 1’24’’ – pętla, 2018

→ 4 rysunki-obiekty, 10 × 70 × 20 cm każdy – tłusta pastel, węgiel drzewny na płycie pilśniowej, rysunek w przestrzeni, 2008–2018

↑ kadry z projekcji wideo, 1’24’’ – pętla

→ “Reversed Seeing” (widok wystawy),
Contemporary Art Museum Ise, Japonia 2018

Patrioci wszystkich krajów, łączcie się!

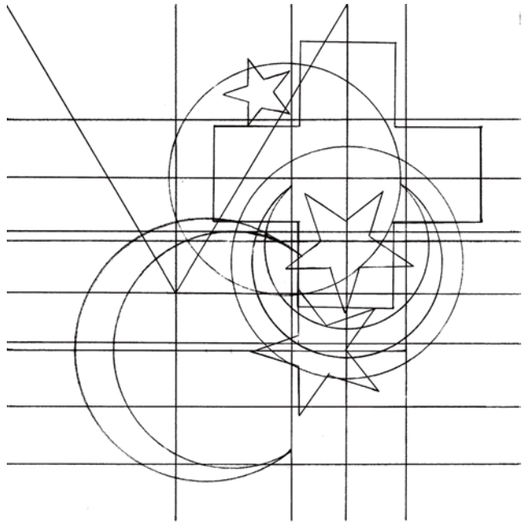
2010

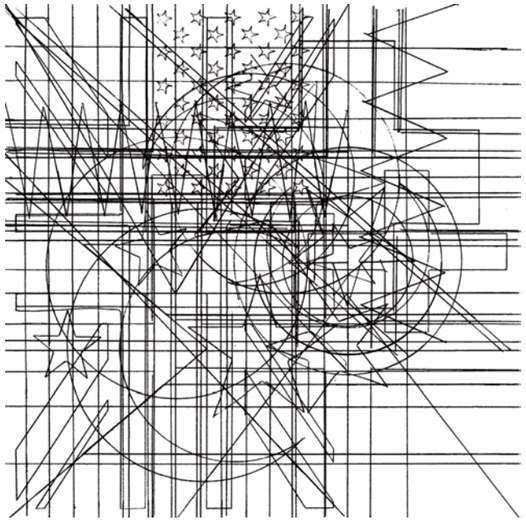
Praca „Patrioci wszystkich krajów, łączcie się!”, której tytuł jest ironiczną parafrazą popularnego w czasach komunizmu sloganu „Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!”, składa się ze stu, nałożonych na siebie obrazów flag różnych państw namalowanych warstwa po warstwie na kwadratowym płótnie (150 × 150 cm). Porządek malowania flag jest arbitralny. W każdym obrazie kolejnej flagi występują fragmenty dwóch wcześniej namalowanych obrazów flag. Proces nakładania poszczególnych warstw udokumentowany jest na projekcji wideo.

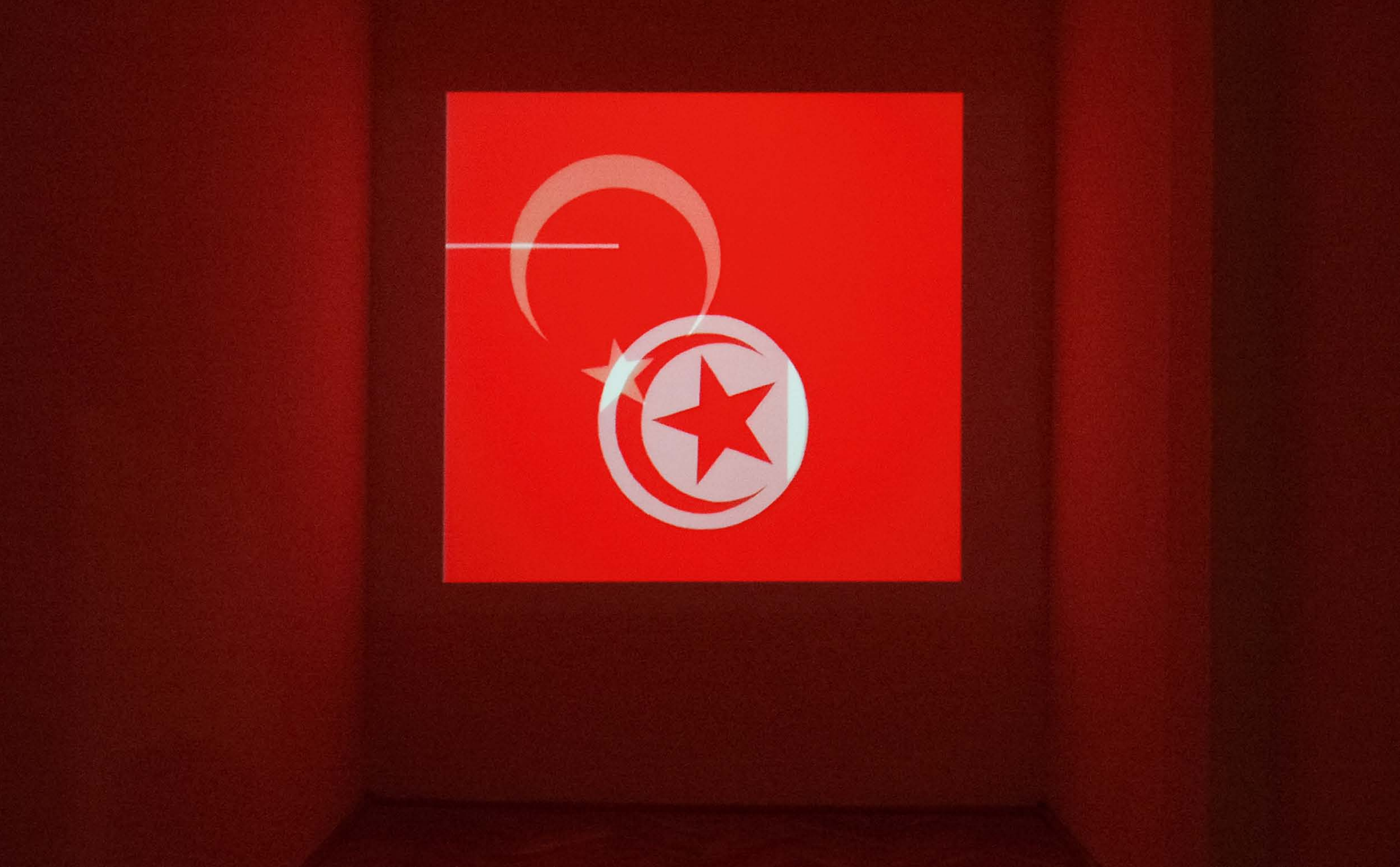
Taka sama procedura zastosowana została w dopełniających proces malarski rysunkach nakładających się na siebie flag, gdzie linie określają granice kolorowych płaszczyzn i form, które charakteryzują poszczególne flagi.

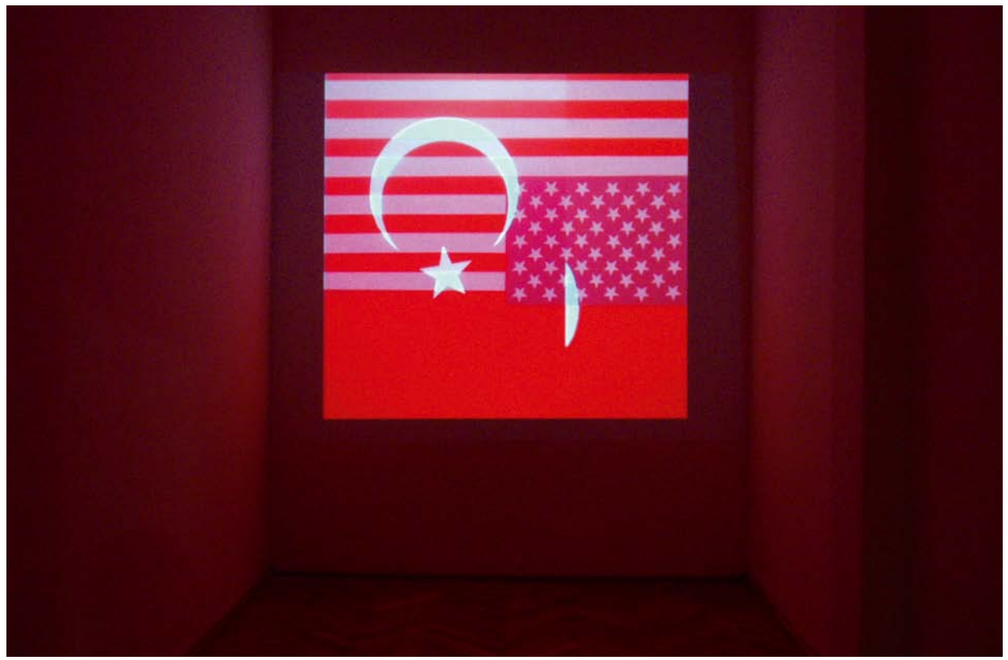
→ rysunki na papierze 21 × 21 cm

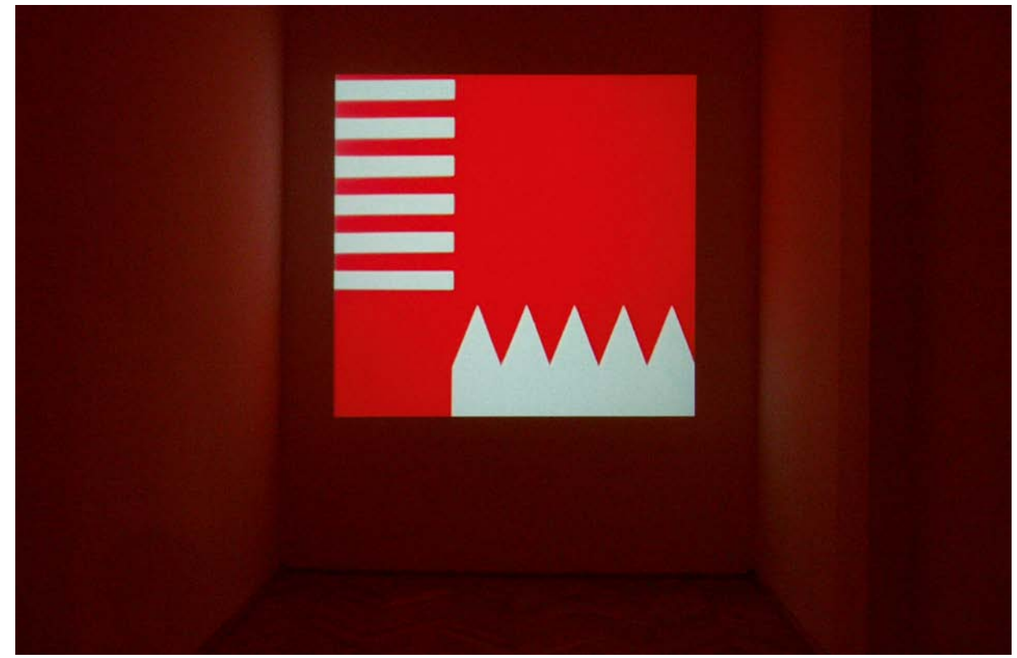
↓ s. 32–35: projekcja wideo,
Foundacja Profile, Warszawa 2010

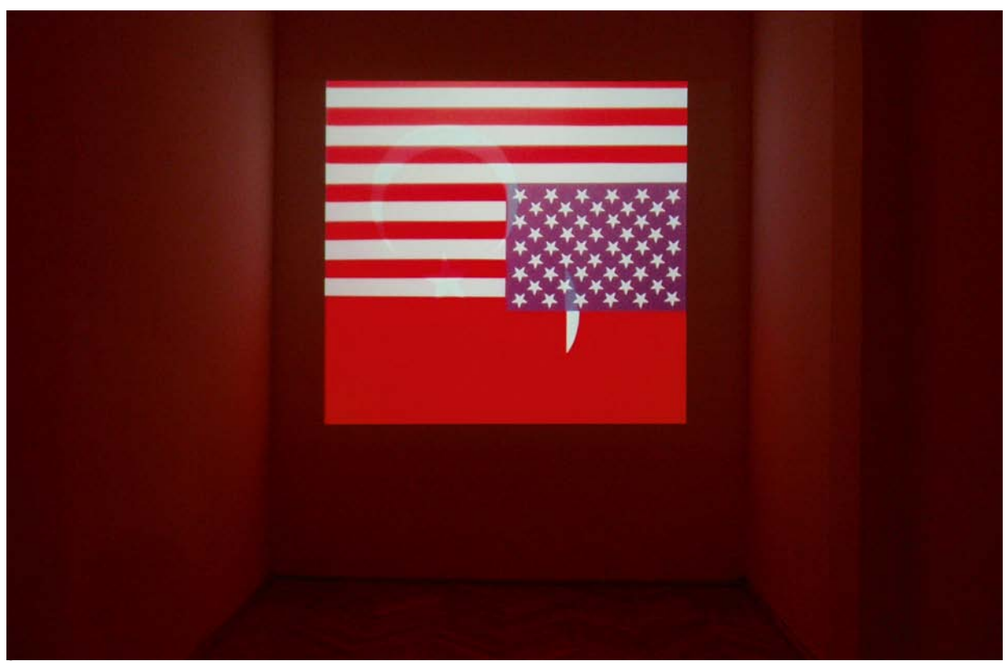


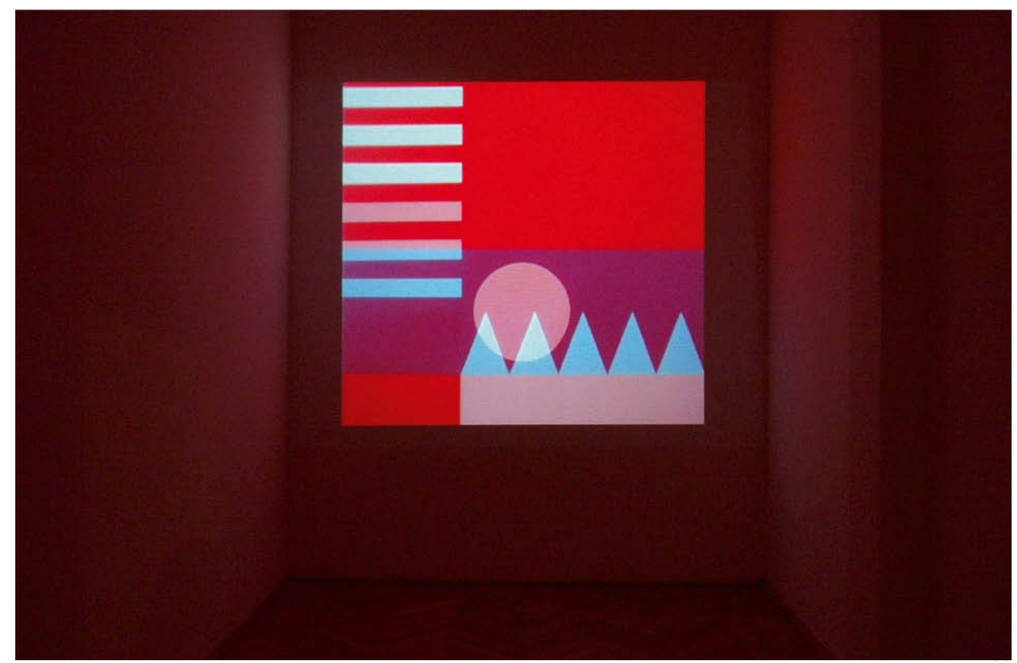




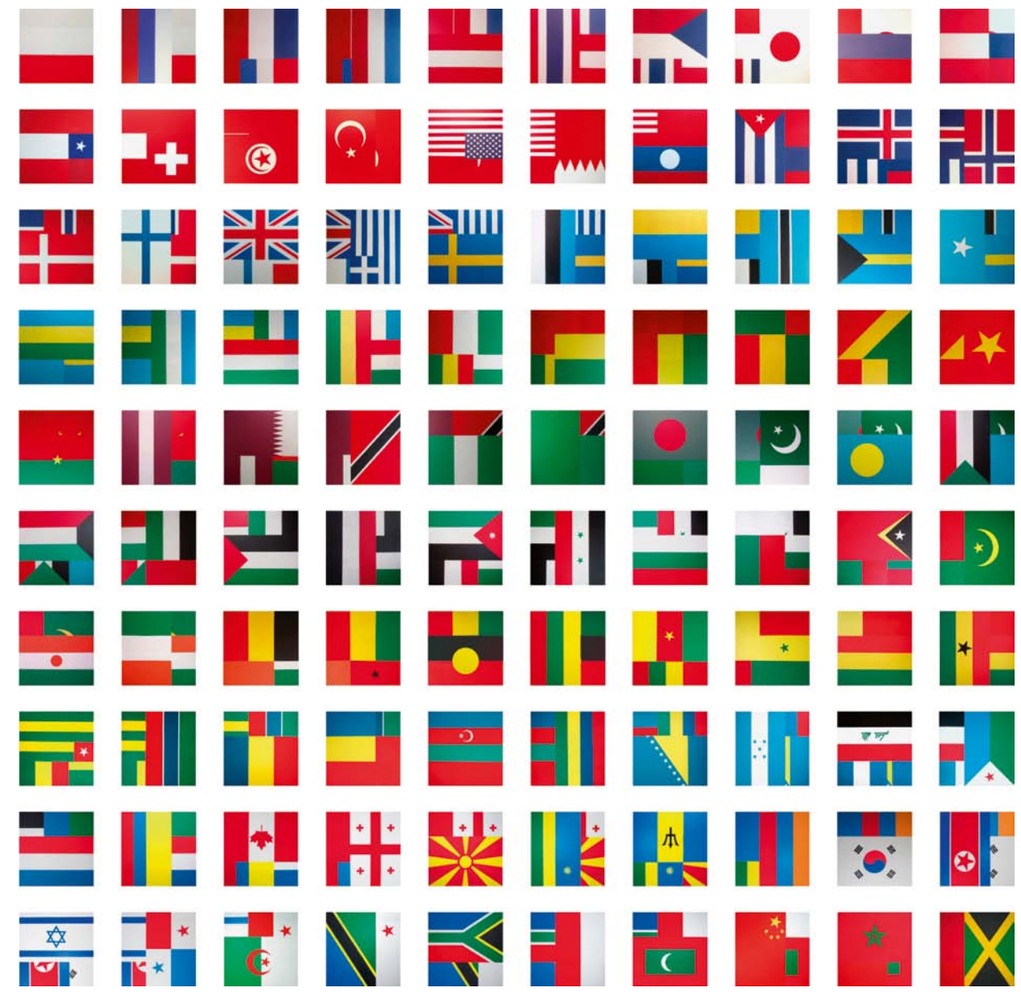




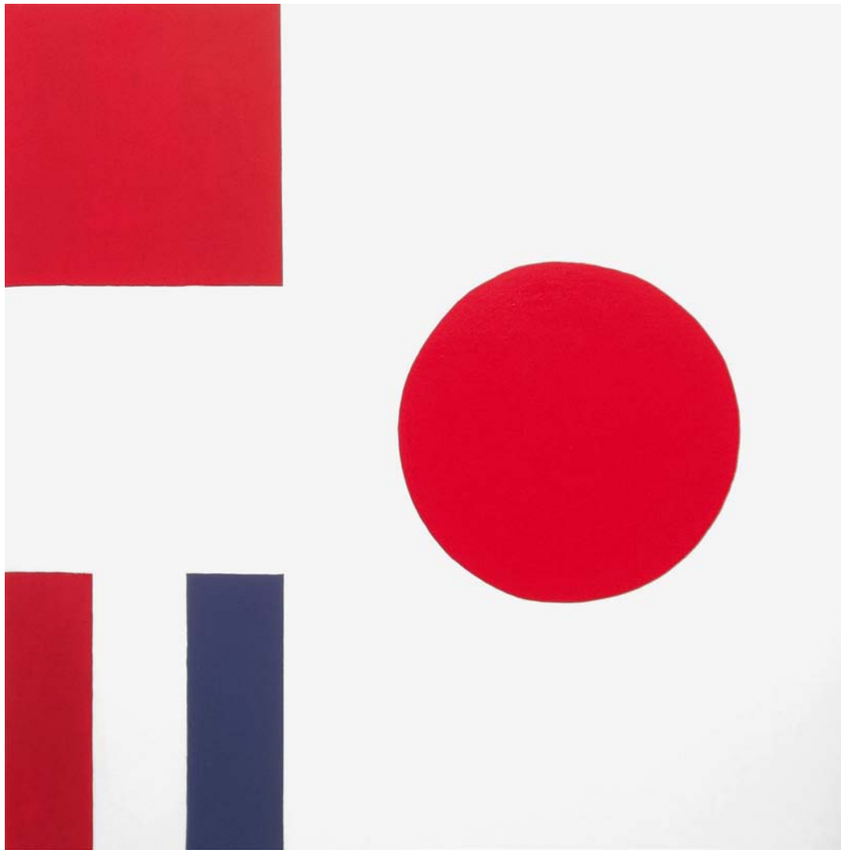


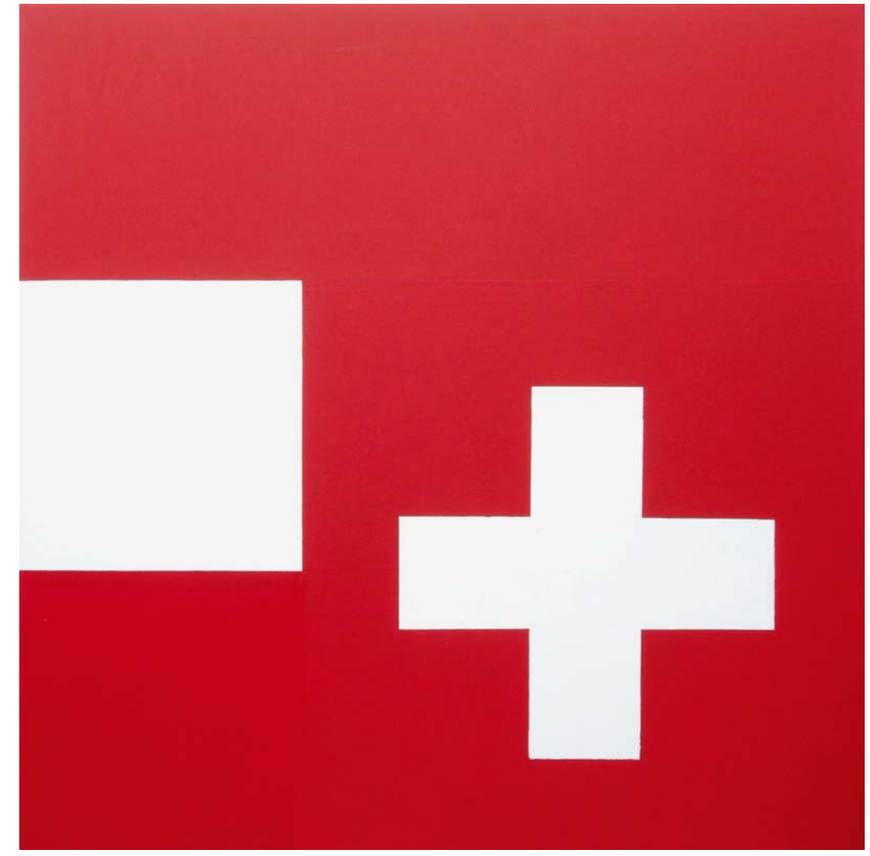


1. polska
2. polsko–rosyjska
3. polsko–rosyjsko–francuska
4. rosyjsko–francusko–holenderska
5. francusko–holendersko–austriacka
6. holendersko–austriacko–tajlandzka
7. austriacko–tajlandzko–czeska
8. tajlandzko–czesko–japońska
9. czesko–japońsko–haitańska
10. japońsko–haitańsko–peruwiańska
11. haitańsko–peruwiańsko–chilijska
12. peruwiańsko–chilijsko–szwajcarska
13. chilijsko–szwajcarsko–tunezyjska
14. szwajcarsko–tunezyjsko–turecka
15. tunezyjsko–turecko–amerykańska
16. turecko–amerykańsko–bahrajnska
17. amerykańsko–bahrajnsko–laotańska
18. bahrajnsko–laotańsko–kubańska
19. laotańsko–kubańsko–islandzka
20. kubańsko–islandzko–norweska
21. islandzko–norwesko–duńska
22. norwesko–duńsko–fińska
23. duńsko–fińsko–brytyjska
24. fińsko–brytyjsko–grecka
25. brytyjsko–grecko–szwedzka
26. grecko–szwedzko–estońska
27. szwedzko–estońsko–ukraińska
28. estońsko–ukraińsko–botswańska
29. ukraińsko–botswańsko–bahamska
30. botswańsko–bahamsko–somalijska
31. bahamsko–somalijsko–gabońska
32. somalijsko–gabońsko–sierraleońska
33. gabońsko–sierraleońsko–węgierska
34. sierra leońsko–węgiersko–boliwijska
35. węgiersko–boliwijsko–włoska
36. boliwijsko–włosko–malijska
37. włosko–malijsko–gwinejska
38. malijsko–gwinejsko–beninska
39. gwinejsko–beninsko–kongijska
40. beninsko–kongijsko–wietnamska
41. kongijsko–wietnamsko–burkinska
42. wietnamsko–burkinsko–łotewska
43. burkinsko–łotewsko–katarska
44. łotewsko–katarsko–trynidadzko-tobagijska
45. katarsko–trynidadzko-tobagijsko–nigeryjska
46. trynidadzko-tobagijsko–nigeryjsko–libijska
47. nigeryjsko–libijsko–bangladeska
48. libijsko–bangladesko–pakistańska
49. bangladesko–pakistańsko–palauska
50. pakistańsko–palausko–sudańska
51. palausko–sudańsko–kuwejcka
52. sudańsko – kuwejcko – Zjednoczonych Emiratów Arabskich
53. kuwejcko – Zjednoczonych Emiratów Arabskich – palestyńska
54. Zjednoczonych Emiratów Arabskich – palestyńsko – yemeńska
55. palestyńsko–yemeńsko–jordańska
56. yemeńsko–jordańsko–syryjska
57. jordańsko–syryjsko–bułgarska
58. syryjsko–bułgarsko–madagaskarska
59. bułgarsko–madagaskarska–timorska
60. madagaskarsko–timorsko–mauretańska
61. timorsko–mauretańsko–nigeryjska
62. mauretańsko–nigeryjsko–irlandzka
63. nigeryjsko–irlandzko–belgijska
64. irlandzko–belgijsko–gwinejska
65. belgijsko–gwinejsko–aborygeńska
66. gwinejsko–aborygeńsko–litewska
67. aborygeńsko–litewsko–kameruńska
68. litewsko–kameruńsko–senegalska
69. kameruńsko–senegalsko–boliwijska
70. senegalsko–boliwijsko–ganejska
71. boliwijsko–ganejsko–togoska
72. ganejsko–togosko–gambijska
73. togosko–gambijsko–czadyjska
74. gambijsko–czadyjsko–rumuńska
75. czadyjsko–rumuńsko–azerbejdżańska
76. rumuńsko–azerbejdżańsko–mauritiuska
77. azerbejdżańsko – mauritiusko – bośniacko-harcegowińska
78. mauritiusko – bośniacko-harcegowińsko – honduraska
79. bośniacko-harcegowińsko – hondurasko – iracka
80. hondurasko–iracko–dżobutańska
81. iracko–dżobutańsko–luksemburska
82. dżobutańsko–luksembursko–kolumbijska
83. luksembursko–kolumbijsko–kanadyjska
84. kolumbijsko–kanadyjsko–gruzińska
85. kanadyjsko–gruzińsko–macedońska
86. gruzińsko–macedońsko–rwandyjska
87. macedońsko–rwandyjsko–barbadoska
88. rwandyjsko–barbadosko–armeńska
89. barbadosko–armeńsko–południowokoreańska
90. armeńsko–południowokoreańsko–północnokoreańska
91. południowokoreańsko–północnokoreańsko–izraelska
92. północnokoreańsko–izraelsko–panamska
93. izraelsko–panamsko–algierska
94. panamsko–algiersko–tanzańska
95. algiersko–tanzańsko–południowoafrykańska
96. tanzańsko–południowoafrykańsko–indonezyjska
97. południowoafrykańsko–indonezyjsko–malediwska
98. indonezyjsko–malediwsko–chińska
99. malediwsko–chińsko–marokańska
100. chińsko–marokańsko–jamajska



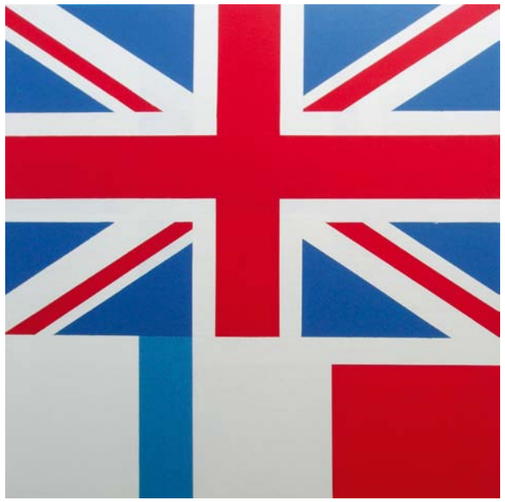
↑ dokumentacja procesu łączenia – fragmentarycznego nakładania obrazów poszczególnych flag

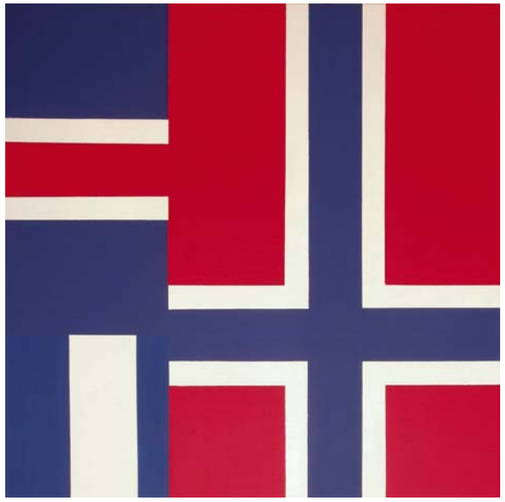


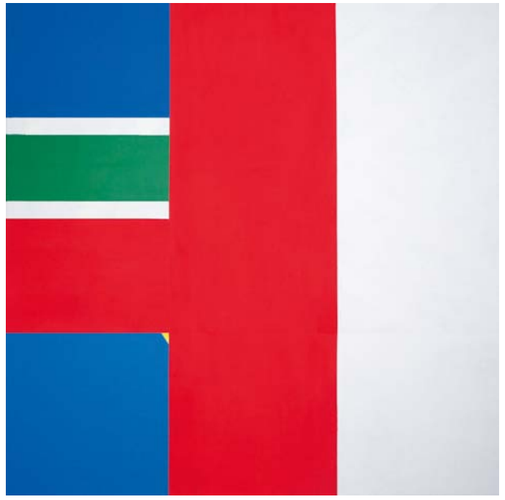


↑ Obraz nr 8
→ Obraz nr 12
akryl na płótnie 150 × 150 cm

↑ Obraz nr 39, Obraz nr 40
→ Obraz nr 91, Obraz nr 99
akryl na płótnie 150 × 150 cm







↑ Obraz nr 23, Obraz nr 20
→ Obraz nr 74, Obraz nr 96
akryl na płótnie 150 × 150 cm

Obraz nr 100
akryl na płótnie 150 × 150 cm

Bezmiejsca

2011

moje miejsce	nie moje miejsce	moje nie-miejsce
twoje miejsce	nie twoje miejsce	twoje nie-miejsce
jego/jej miejsce	nie jego/jej miejsce	jego/jej nie-miejsce
nasze miejsce	nie nasze miejsce	nasze nie-miejsce
wasze miejsce	nie wasze miejsce	wasze nie-miejsce
ich miejsce	nie ich miejsce	ich nie-miejsce
miejsca	nie-miejsca	

(…) dziwne wydało mu się myśleć o tych nieznacznych zmianach miejsca, o tych drobnych zyskach, tych drobnych stratach, o rzeczy wniesionej, rzeczy usuniętej, świetle rzuconym, świetle odebranym, (…) dziwne myśleć o wszystkich tych drobnych rzeczach, które zbierają się gromadnie wokół przychodzenia, i zostawania, i odchodzenia (…)

(…) te tajemne miejsca nigdy te same, ale zawsze proste i obojętne, zawsze zaledwie miejsca, miejsca, w których poruszanie się jest poza przychodzeniem i odchodzeniem, bycia tak lekkiego i wolnego jak bycie niczym.

Samuel Beckett, *Watt*

↑ „Bezmiejsca” (fragment wystawy), Galeria Naprzeciw, Poznań 2011
napis: ANI TAM, relief na ścianie, wys. 50 cm

↓ s. 48–49: „Bezmiejsca” (widok wystawy), Galeria Naprzeciw, Poznań 2011

ANI TAM

s. 50–54: fotografie – druk na papierze, plexi

↑ „ANI TUTAJ” – kadr z projekcji wideo, 5’23’’ – pętla

↓ s. 56–57: „Bezmiejsca” (widok wystawy), Galeria Naprzeciw, Poznań 2011

ANI T A
ANI TA

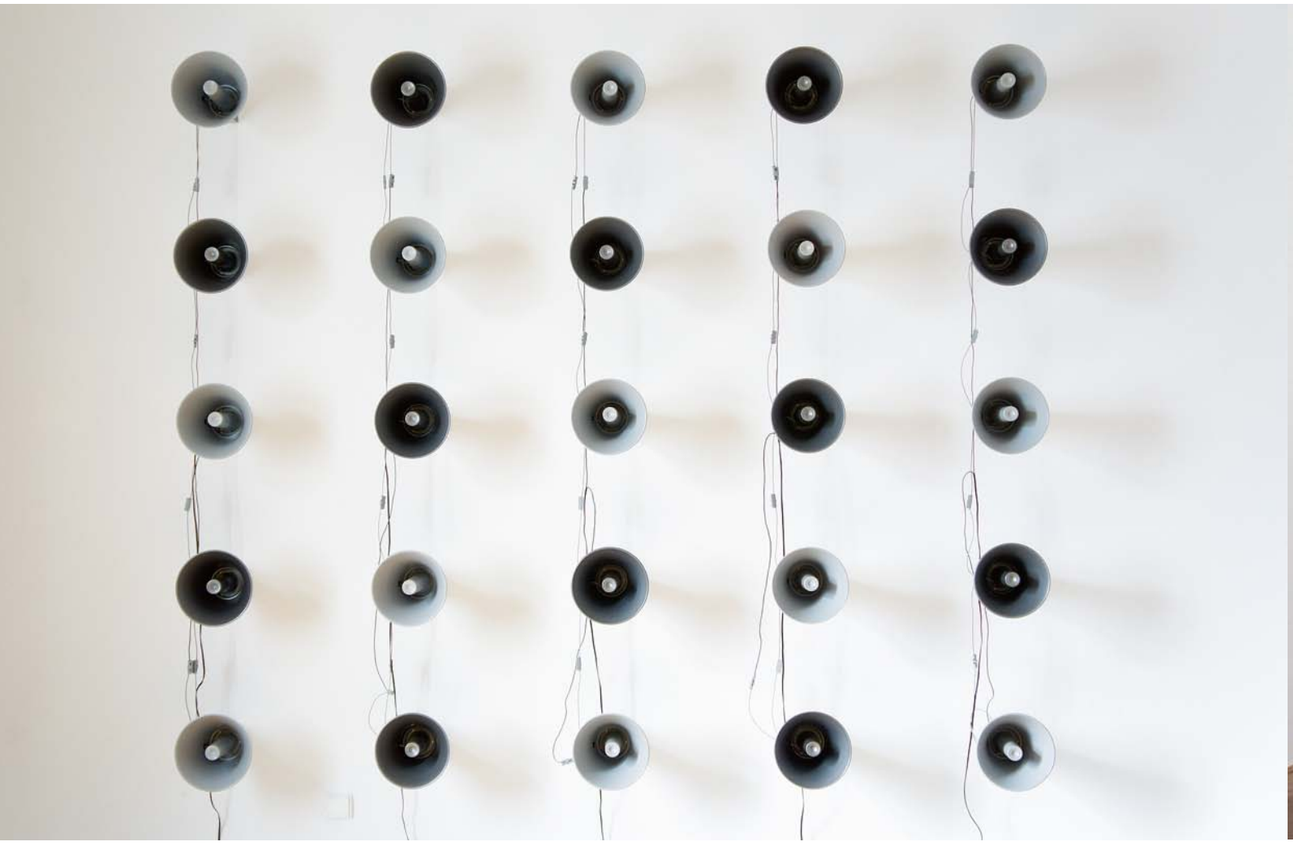
Układ zamknięty

2012

Pięć wielkoformatowych, czarno-białych fotografii przedstawiających opuszczone klatki w ZOO. Na przeciwległej ścianie 25 głośników-megafonów z pięciokanałowym nagraniem nakładających się pięciu głosów, monotonnie szepczących słowa: „MÓW SZEPTEM!”.

s. 59–63: czarno-białe fotografie, 100x150 cm, dibond, druk

MÓW SZEPTEM!



↑ „Układ zamknięty” (widok wystawy), Foundacja Profile, Warszawa 2012

← instalacja dźwiękowa – 25 megafonów,
dźwiek pięciokanałowy, 5’00’’ – pętla

Desegregacja

2012

Przestrzenne metalowe litery tworzą napis DESEGREGATION. Każda z liter za pomocą siły magnetycznej przyciąga – „segreguje” setki małych, swobodnie rozsypanych liter. Na każdą literę przypada rozsypane słowo „DESEGREGACJA” w języku jednego z krajów, które w swojej historii w różnym stopniu dopuszczały się aktów kolonializmu: angielskim, tureckim, holenderskim, portugalskim, niemieckim, hiszpańskim, rosyjskim, duńskim, francuskim, włoskim, polskim, szwedzkim.

DESEGREGATION
IRK AYIRIMINA SON VERME
DESEGREGATIE
DE SEGREGAÇÃO
AUFHEBUNG DER RASSENTRENNUNG
DESEGREGACIÓN
ДЕСЕГРЕГАЦИЯ
DESEGREGERINGEN
DÉSÉGRÉGATION
DESEGREGAZIONE
DESEGREGACJA
AVSEGREGERING

→ „Desegregacja” (detale) – stalowe litery, magnesy
Foundacja Profile, Warszawa 2012

↓ s. 70–71: „Desegregacja” (widok wystawy), Foundacja Profile, Warszawa 2012

E
D
S
E
R
E
G

Obrazy kontrolowane

2014

Obraz namalowany farbami akrylowymi na płótnie (135x190 cm), dwa słowa-neony zbudowane z połączenia dwóch antonimów: „goodbad” i „badgood” oraz dwa zapętlone filmy (12’00’’) przedstawiające wieże obserwacyjne z neonowymi słowami: „bad” i „good” w całodobowym oświetleniu.

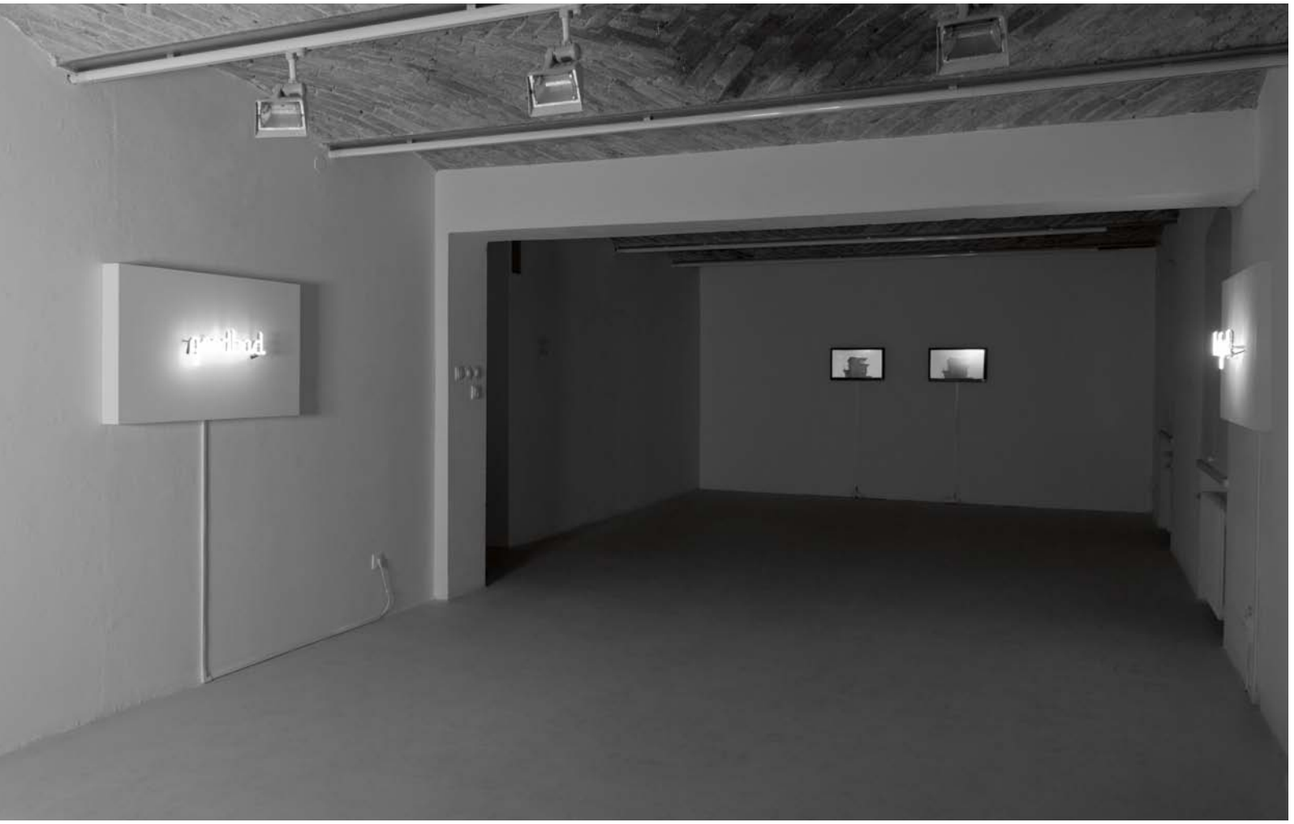
→ „Obrazy kontrolowane” – akryl na płótnie, 135 × 190 cm

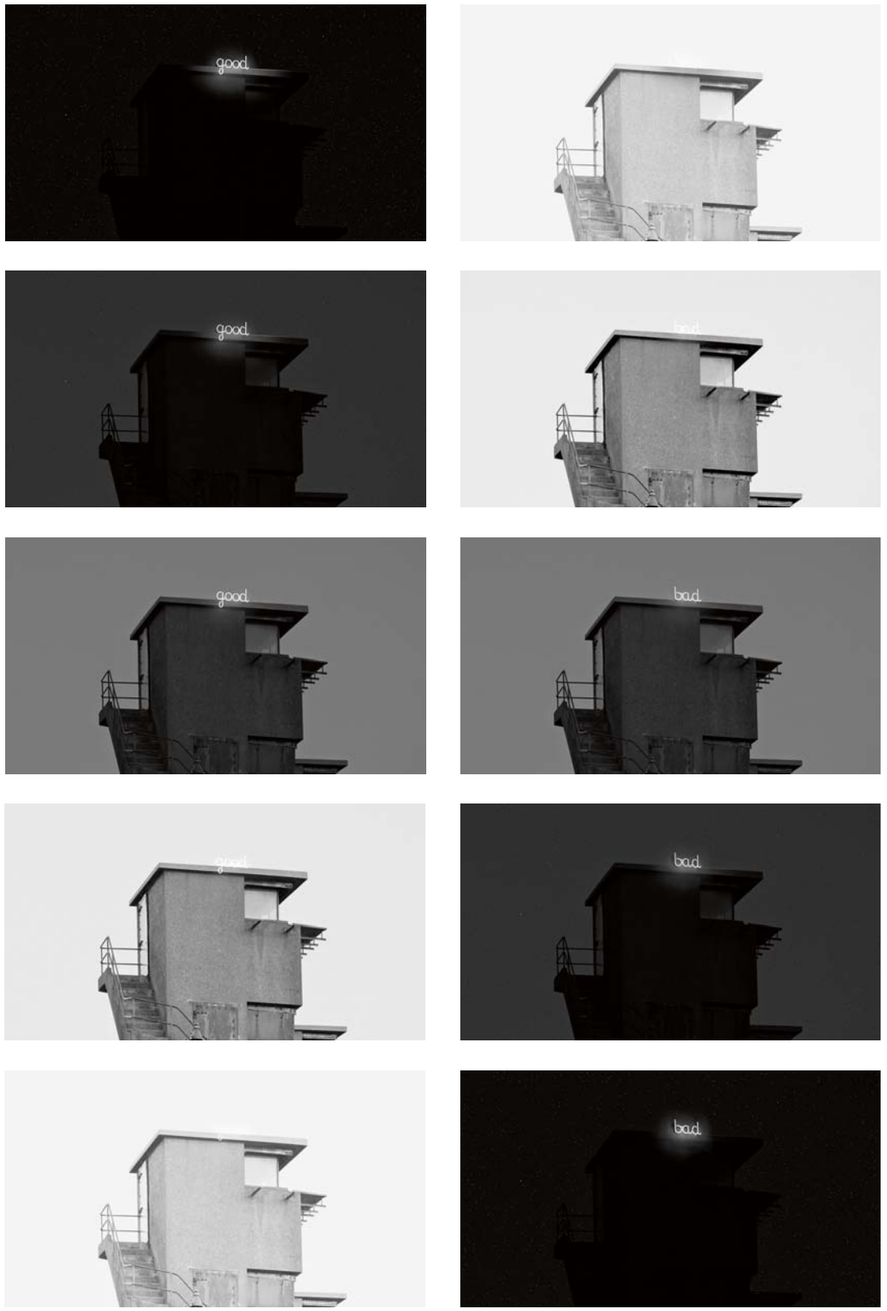
↓ s. 74–75: „Obrazy kontrolowane” (detale) – neony, Galeria AT, Poznań 2014
↓ s.76–77: - kadry z wideo wyświetlanych na 2 monitorach, 12’00’’ – pętla

goodbad
badgood

good

bad





↑ „Obrazy kontrolowane” (widok wystawy), Galeria AT, Poznań 2014

→ kadry z wideo wyświetlanych na 2 monitorach, 12’00’’ – pętla

Zaślepianie

I–XIII: 2013–2016

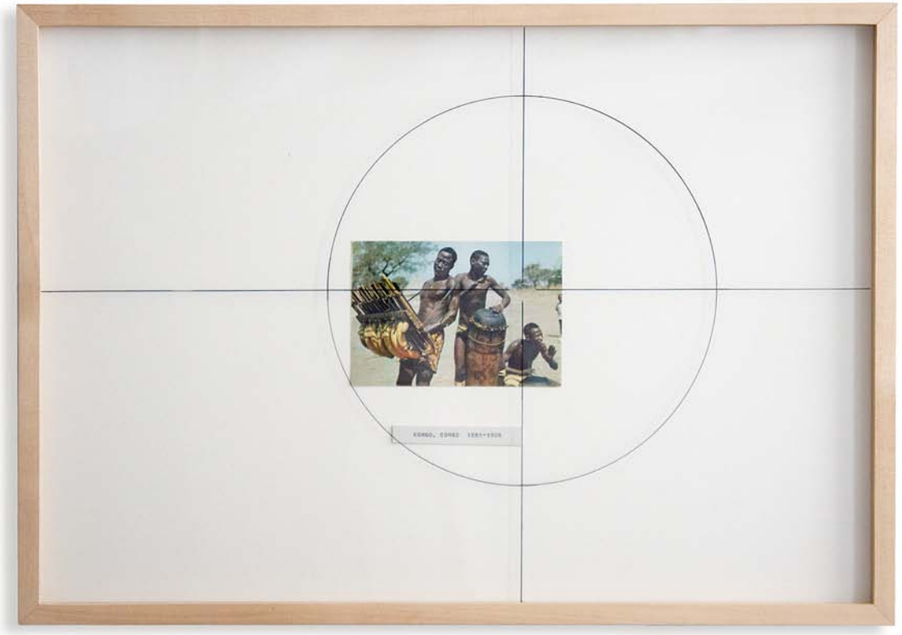
Czyż istnieje w naszych miastach skrawek ziemi nie będący miejscem przestępstwa?

Walter Benjamin

Punktem wyjścia do powstania cyklu obrazów „Zaślepianie” są kolekcjonowane od kilku lat pocztówki z różnych stron świata. Miejsca, z których pochodzą widokówki, nie są przypadkowe. Z wielu powodów zostały naznaczone złą pamięcią i to właśnie ten aspekt stanowił klucz do ich wyboru. Pocztówki przedstawiają, w atrakcyjny zazwyczaj sposób, charakterystyczne dla danego kraju czy miasta widoki i sytuacje.

Z pocztówkami powiązane są obrazy. Każdy z nich przypisany jest widokówce przedstawiającej dane miejsce. Zagruntowane płótna pokryte zostały warstwą naklejonych wydruków fotograficznych dokumentujących wydarzenia, do których dany obraz się odnosi. Kolejną czynnością był wybór fragmentu, skrawka ziemi z wizerunku przedstawionego na pocztówce. Ten „zabrany” pocztówce fragment powiększony został do granic rozpoznawalności i identyfikowalności. Jako taki stał się motywem działania malarskiego, w różnym stopniu zakrywającego fotografie obrazujące cierpienie, przemoc i okrucieństwo. Nazwałam ten akt malarski ukrywaniem, przysłanianiem, a ostatecznie – zaślepianiem.

„Zaślepianie” (widok wystawy), Foundacja Profile, Warszawa 2017

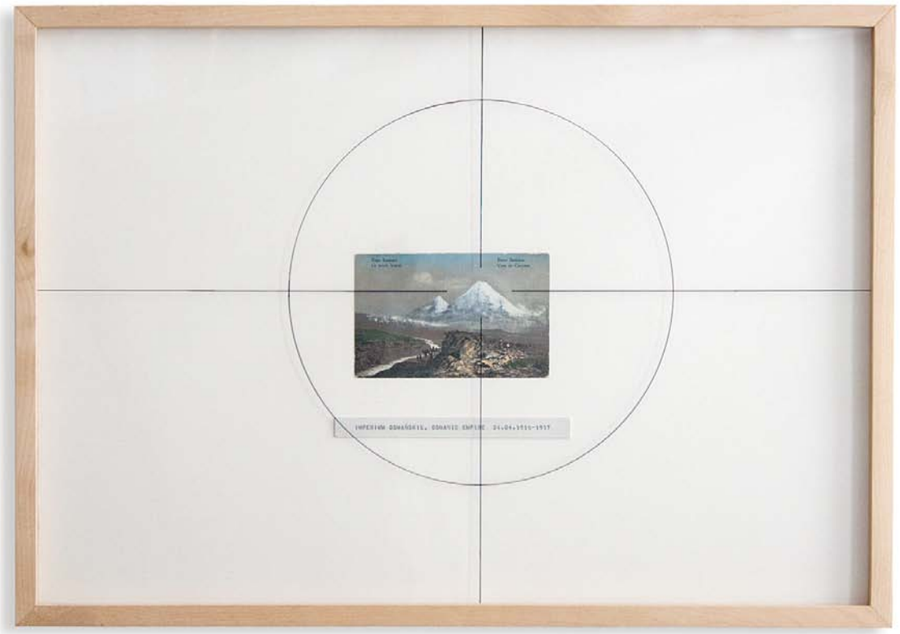


Zaślepianie I (Kongo, 1885–1908)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 63 × 90 cm

Zaślepianie I (Kongo, 1885–1908)

↑ rysunek na ziemi – szkic do obrazu
← detal obrazu

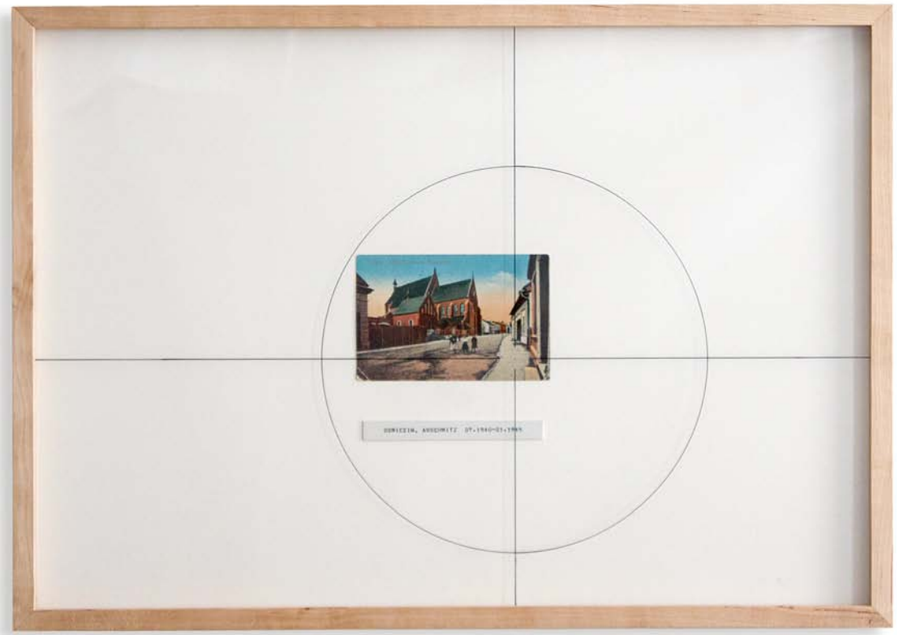


Zaślepianie II (Imperium Osmańskie, 24.04.1915–1917)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 84 × 120 cm

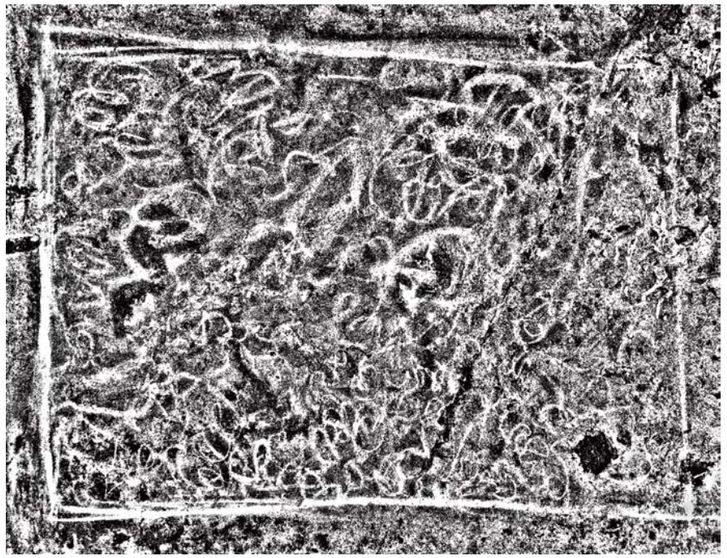
Zaślepianie II (Imperium Osmańskie, 24.04.1915–1917)

↑ rysunek na ziemi – szkic do obrazu
← detal obrazu



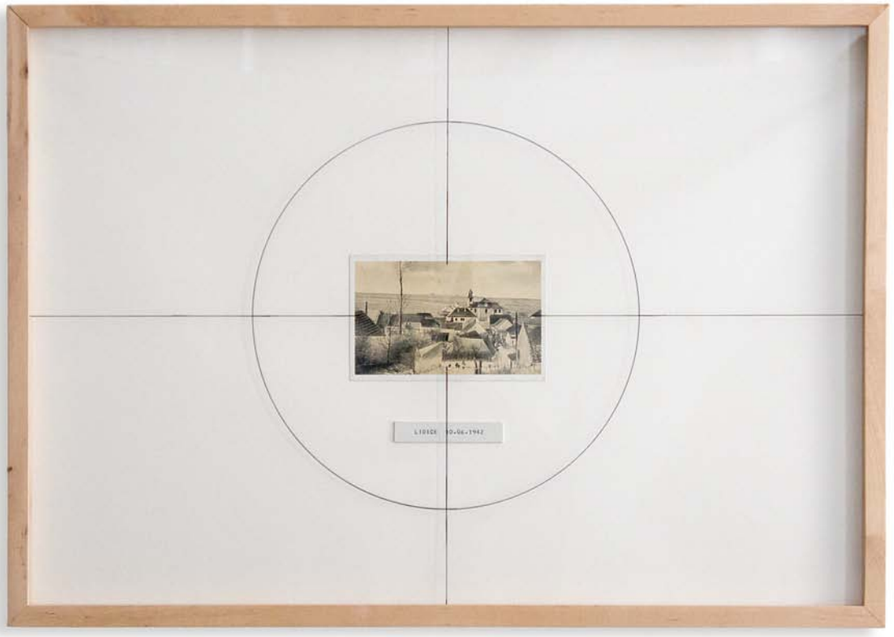
Zaślepianie III (Oświęcim, 07.1940–01.1945)

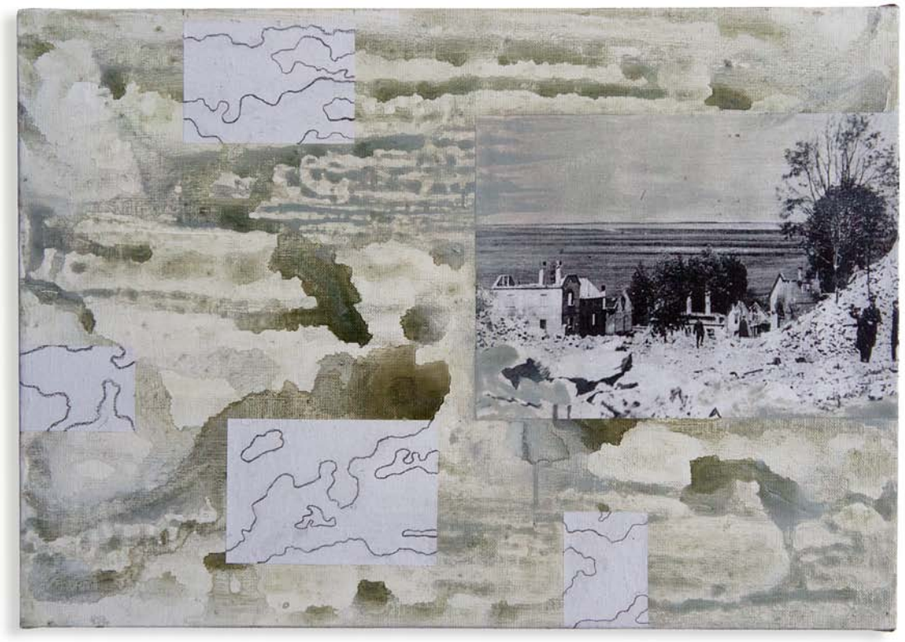
↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 105 × 150 cm



Zaślepianie III (Oświęcim, 07.1940–01.1945)

↑ rysunek kredą na betonie – szkic do obrazu
← detal obrazu



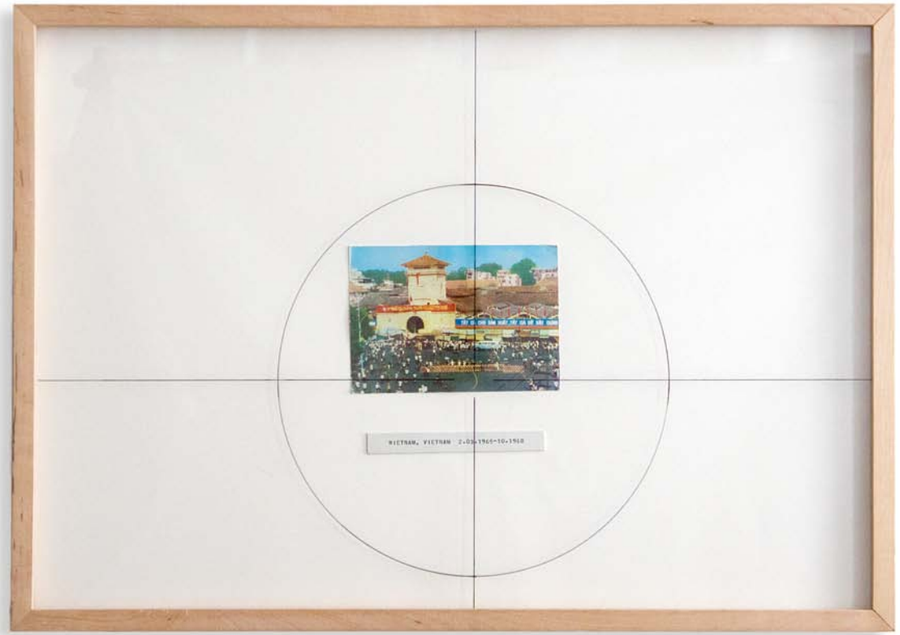


Zaślepianie IV (Lidice, 10.06.1942)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 42 × 60 cm

Zaślepianie V (Nagasaki, 9.08.1945, 11:02)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 105 × 150 cm



Zaślepianie VI (Wietnam 2.03.1965–10.1968)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 84 × 120 cm

Zaślepianie VI (Wietnam 2.03.1965–10.1968)

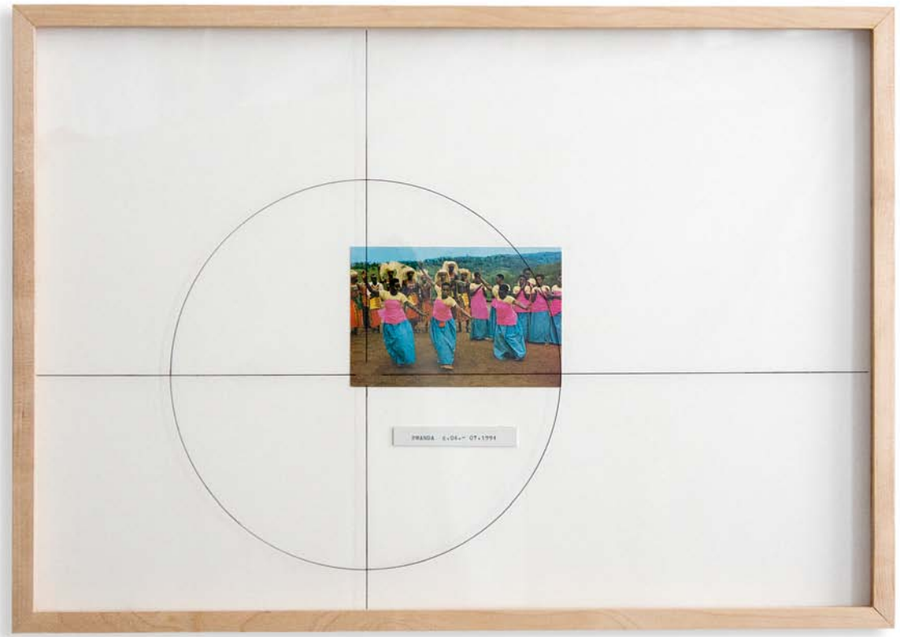
↑ rysunek na ziemi – szkic do obrazu
← detal obrazu

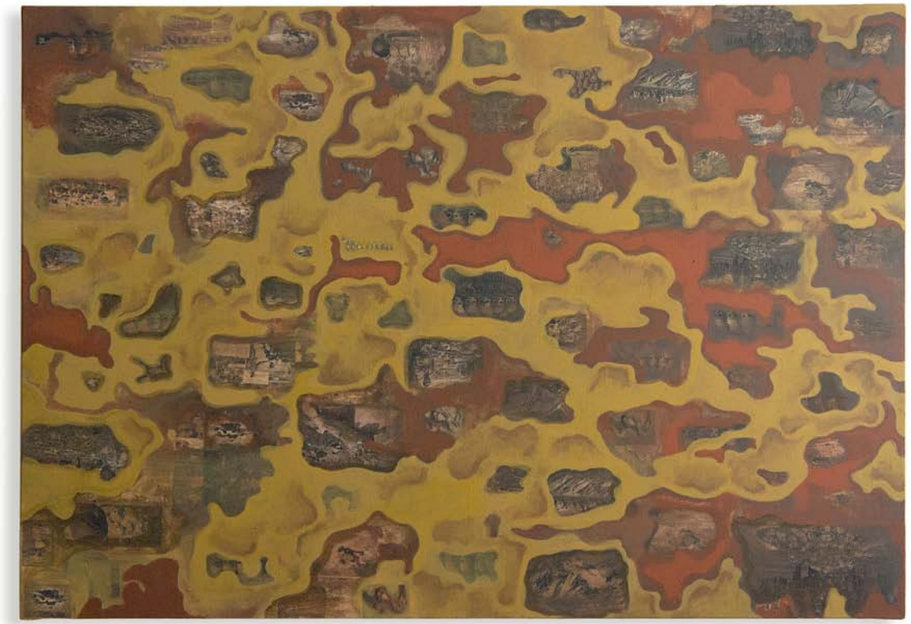
Zaślepianie VII (Kambodża, Phnom Penh, 1975–1979)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 63 × 90 cm

Zaślepianie VIII (Beirut, 16–18.09.1982)

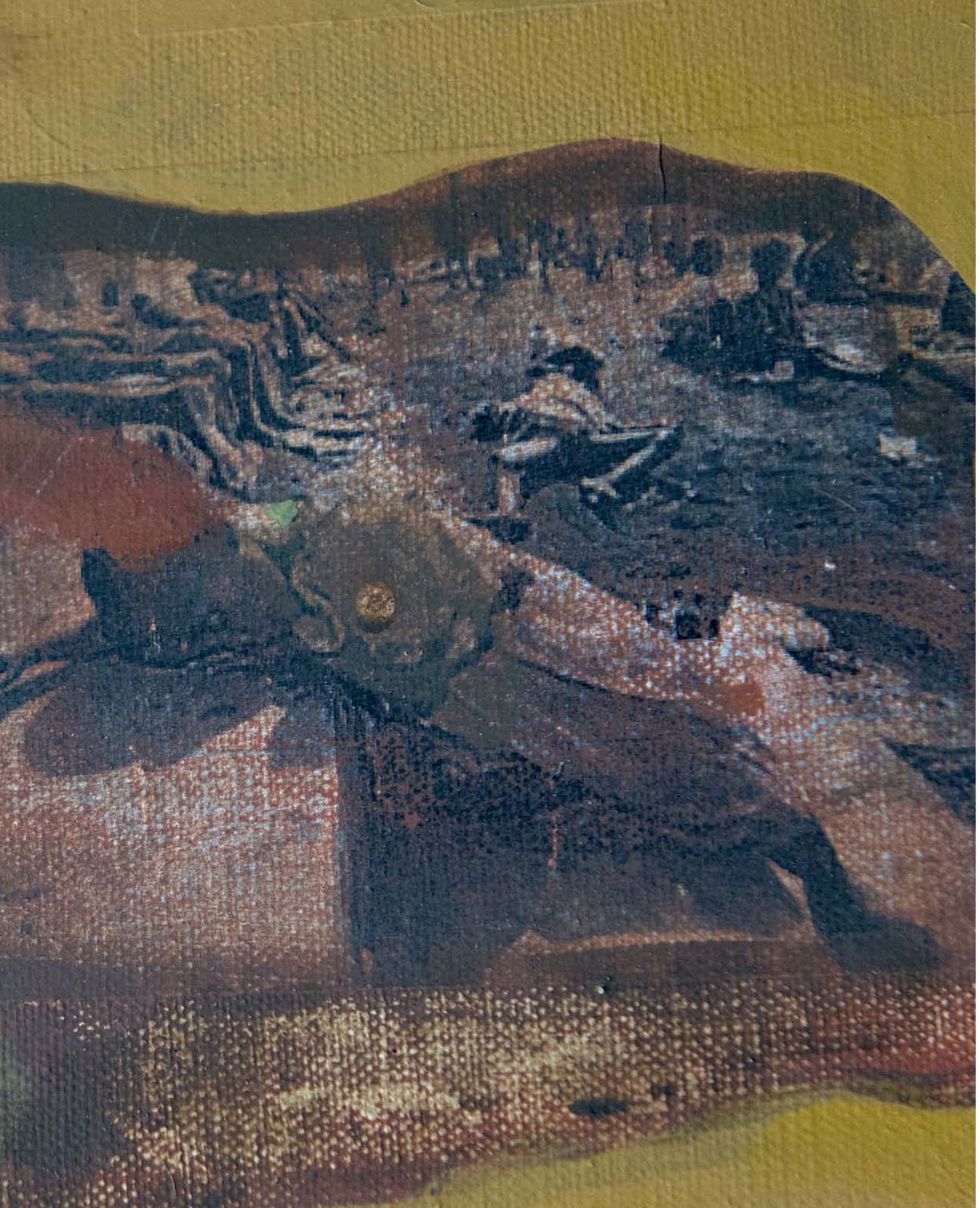
↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 42 × 60 cm





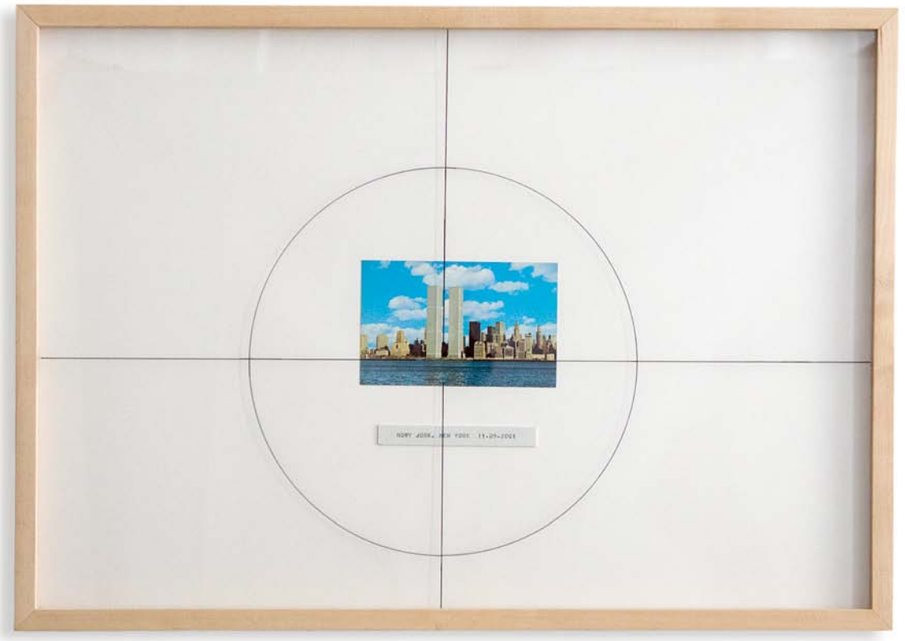
Zaślepianie IX (Rwanda, 04–07.1994)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 105 × 150 cm



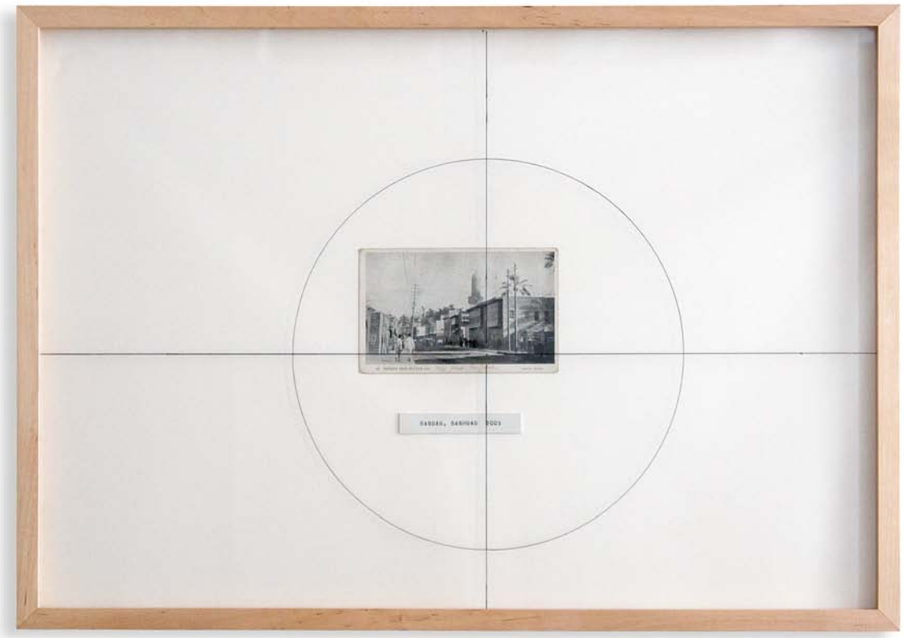
Zaślepianie IX (Rwanda, 04–07.1994)

↑ rysunek na ziemi – szkic do obrazu
← detal obrazu



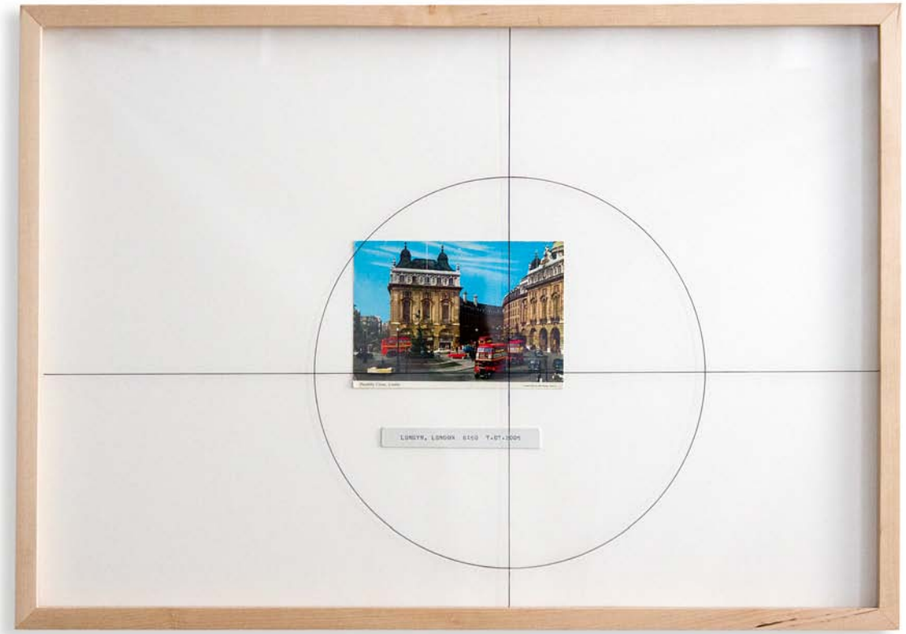
Zaślepianie X (Nowy Jork, 11.09.2001)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 42 × 60 cm



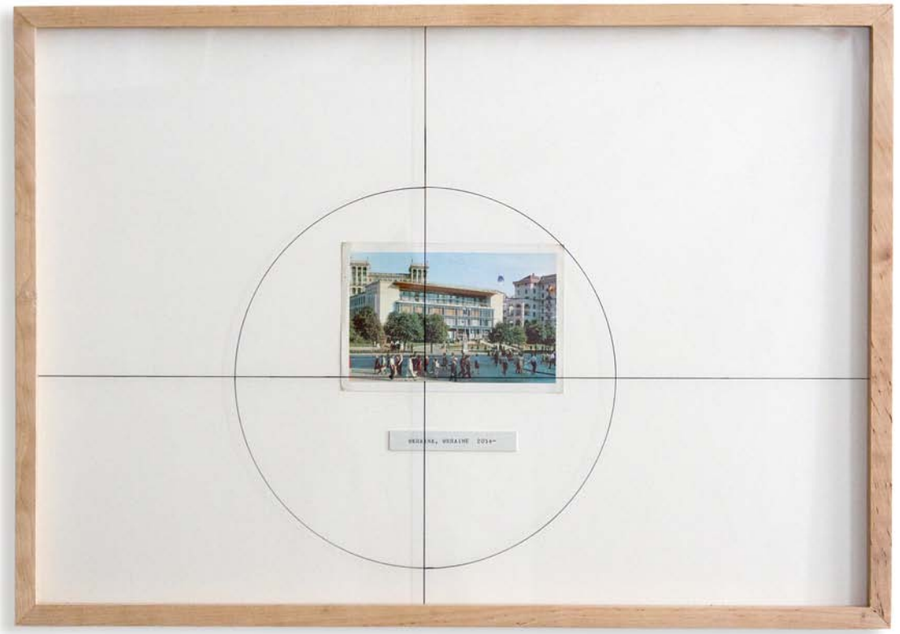
Zaślepianie XI (Bagdad, 2003)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 63 × 90 cm



Zaślepianie XII (Londyn, 7.07.2005, 8:50)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 84 × 120 cm



Zaślepianie XIII (Ukraina, 2014–)

↑ rama: pocztówka, tekst, rysunek markerem na szkle, 44 × 62 cm
→ obraz: akryl na płótnie, wydruki na papierze, 63 × 90 cm

Jarosław Kozłowski

Odczytywanie nieczytelnej rzeczywistości

W pisanych w latach 1937–1944 tekstach poświęconych podstawom matematyki (opublikowanych po raz pierwszy w 1956 roku jako „Remarks on the Foundations of Mathematics") Ludwig Wittgenstein, polemizując z zasadnością niektórych *niepodważalnych* twierdzeń matematycznych, zasugerował wprowadzenie elastycznej, rozciągliwej miary, prowokacyjnie uznając ją za równie użyteczną jak powszechnie stosowane sztywne narzędzia pomiaru. Rewolucyjna propozycja Wittgensteina nie spotkała się wówczas z zainteresowaniem matematyków, filozofów czy geometrów.

Kilkadziesiąt lat później, w 2003 roku, z niezależnych od Wittgensteina powodów i w zupełnie innym kontekście ideę elastycznej miary podjęła Natalia Brandt. Z gumowej taśmy o długości jednego metra zrobiła miarę z precyzyjnie naznaczonym centymetrowym podziałem, zgodnym z wzorcem metra przechowywanym w Międzynarodowym Biurze Miar i Wag w Sèvres koło Paryża. Ze względu na użyty materiał miara rozciągała się do około 150 centymetrów, chociaż z naniesionej podziałki wynikało, że te 150 centymetrów było równe 100 centymetrom. Inna taśma, również z wyrysowanym stucentymetrowym podziałem, miała zaledwie 40 centymetrów długości, jakkolwiek po rozciągnięciu dochodziła do 1 metra. Autorka „Gumowych miar" była wówczas studentką Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu (obecnie Uniwersytet Artystyczny). Jej praca nie miała powiązań z problematyką, do której odnosił się Wittgenstein. Natalia Brandt zrealizowała ją w kontekście sztuki i odnosiła do sztuki. Eksponowała relatywizm pomiaru wartości, podważając w ten sposób – nie bez ironii – wiarygodność tzw. *obiektywnych*, opartych na arbitralnych kryteriach norm jej funkcjonowania. Ale ów relatywizm pomiaru nie ograniczał się jednak tylko do sztuki i rządzących nią konwencji. W równym stopniu dotyczył też porządku rzeczywistości, polemizował bowiem z zasadnością ustalonych raz na zawsze kanonów jej postrzegania i odczytywania. Jaką miarę przykładać do irracjonalnego świata? Która miara jest bardziej adekwatna i pozwoli go lepiej zrozumieć?

W latach 2003–2004 powstała seria wielkoformatowych rysunków, obiektów (wśród nich przestrzenna książka) pod wspólnym tytułem „Wnętrze/Zewnętrze". Pierwszą pracą z tej serii było przenicowane na drugą stronę pudełko po papierosach Lucky Strike. Pozornie prosty zabieg implikował poważne problemy związane z pytaniem, które przez wiele lat absorbowało uwagę topologów próbujących zdefiniować granicę między

tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne. Gdzie przebiega ta granica? W przypadku trójwymiarowej bryły (a taką niewątpliwie jest pudełko po papierosach) pojawia się ponadto pytanie, czy przestrzeń przenicowana z zewnętrznej na wewnętrzną pozostaje tą samą przestrzenią? Czy jej parametry są tożsame z tymi, które były właściwe przed przenicowaniem? I czy przenicowany przedmiot, którego kształt nie odbiega od kształtu pudełka sprzed przenicowania, można nadal nazywać pudełkiem po papierosach? Jeżeli nie, to jaki jest status tego obiektu? A gdyby analogicznemu zabiegowi poddać inne przedmioty i fakty rzeczywistości? Artystka zadaje pytania, jest dociekliwa, nieufna wobec dogmatów, podejrzliwie odnosi się do tego, co uznawane jest zazwyczaj za oczywiste. Zapewne to cecha jej osobowości, ale w dużym stopniu wynika też z przyjętej przez nią postawy, zarówno artystycznej, jak i etycznej.

Jerzy Ludwiński był jednym z pierwszych teoretyków, którzy pod koniec lat 60. XX wieku wprowadził do języka sztuki pojęcie postawy jako istotne kryterium wartościowania. Niemal w tym samym czasie, w 1969 roku, szwajcarski kurator i historyk sztuki Harald Szeemann zorganizował w Kunsthalle w Bernie fundamentalną dla tej problematyki międzynarodową wystawę „Live in Your Head: When Attitiudes Become Form". Zaprezentował kilkadziesiąt prac artystów związanych z konceptualizmem, których twórczość na różne sposoby eksponowała istotne znaczenie postawy. To była ważna wystawa, rzutująca na odmienne od dotychczasowych standardów rozumienie i odczytywanie faktów artystycznych. Ale już na początku lat 80. postępująca na Zachodzie komercjalizacja i instytucjonalizacja sztuki zmarginalizowała to kryterium. W jakimś stopniu pozostało ono jednak nadal aktualne dla artystów, którzy cenili wolność wypowiedzi i nie ulegali presji rynku. Pozostało aktualne także tam, gdzie nie funkcjonowały jeszcze rankingi i targi sztuki, między innymi w Ameryce Południowej, a także – z powodów ideologicznych – w krajach wschodnioeuropejskich, gdzie w opozycji do sterowanej politycznymi dyrektywami oficjalnej sceny artystycznej działali kontestujący te dyrektywy niezależni artyści oraz związane z nimi alternatywne galerie sytuujące się poza instytucjonalnym układem.

W 2005 roku w ramach Międzynarodowych Warsztatów Artystycznych w Sławie Natalia Brandt zrealizowała wideo-performans pt. „Poziomowanie", pokazany dwa lata później w Galerii Aneks w Poznaniu. Trzymając w rękach przez długi okres czasu poziomicę, usiłowała *zachować poziom* wyznaczany przez pęcherzyk gazu w usytuowanej pośrodku poziomicy ampułce z cieczą. Minimalne drgania rąk wynikające ze zmęczenia skutkowały przesunięciem pęcherzyka, zmuszały do czujności, by powrócił do właściwej pozycji. *Zachowanie poziomu* było metaforycznym określeniem

własnej postawy, a jednocześnie ważnym – tak pod względem fizycznym jak i psychicznym – doświadczeniem egzystencjalnym. „Poziomowanie" można odczytywać jako rodzaj niewerbalnego manifestu artystki, którego treść odnosiła się nie tylko do sztuki. W tym sensie artystka nawiązywała do podnoszonego w tekstach Jerzego Ludwińskiego paradygmatu postawy oraz do idei, którym poświęcona była wystawa Haralda Szeemanna.

Szczególną cechą postawy Natalii Brandt jest krytyczny dystans wobec tego, o czym mówi w pracach, zarówno tych, w których wypowiada się o sztuce, jak i tych, które dotyczą wybranych, choć nie do końca zrozumiałych aspektów rzeczywistości. Unika dosłowności, niczym nie epatuje, nie poucza, jak należy jej prace interpretować. Licząc na aktywny współudział odbiorcy w odczytywaniu znaczeń, chętnie posługuje się aluzją bądź niedopowiedzeniem.

„Cztery strony świata" z 2008 roku wynikały z pytania o podział świata na Wschód, Zachód, Północ i Południe. Dopóki podział dotyczył orientacji geograficznej, pełnił funkcję praktyczną i w tym się spełniał. Coraz częściej jednak zaczął nabierać treści politycznych, z wszystkimi możliwymi następstwami. W pierwszej wersji tej rysunkowej instalacji na cztery zarysowane grafitem prostokątne obiekty o identycznych wymiarach nałożone zostały prostopadłe wobec siebie białe linie. Jedna z nich łączyła usytuowane na podłodze obiekty, inne dzieliły je na cztery pola, rodzaj uproszczonych *map*, analogicznych do czterech stron świata. Zakłócały tę prostotę przypisane każdemu z czterech obiektów drobne *przeszkody*: zróżnicowane wklęsłości, przez które przechodziły białe linie. Jeszcze bardziej skutecznie burzyły porządek dopowiadające pracę cztery sparafrazowane przez artystkę tytuły znanych książek (Lewisa Carrolla, Jonathana Swifta, Stefana Themersona i Julesa Verne'a), z których każda traktowała o doświadczaniu różnych kategorii przestrzeni. Zabieg przestawienia słów w poszczególnych tytułach implikował istotne zmiany w porządku przestrzeni, do których odnosiły się literackie utwory. Wschód przesuwał się na Zachód, Północ na Południe i vice versa; zakłóceniu uległy także porządki czasowe. W drugiej wersji (pokazanej w 2018 roku w Japonii) autorka zrezygnowała z odniesień literackich. Zastąpiła je zapętloną projekcją wideo przedstawiającą sfilmowanego przez 1 minutę i 24 sekundy ptaka *w locie w miejscu*. Efekt permanentnego *zawieszenia* w enigmatycznej przestrzeni ani Wschodu, ani Zachodu, ani Północy i ani Południa niwelował podziały na cztery strony świata oraz wynikające z tych podziałów dystynkcje polityczne, społeczne czy kulturowe.

Pytaniem o narodowe mity była zaprezentowana w 2009 roku monumentalna praca „Patrioci wszystkich krajów łączcie się!". Jej tytuł stanowił trawestację słynnego hasła *Proletariusze wszystkich krajów łączcie się!*

z „Manifestu Komunistycznego” Marksa i Engelsa. Z perspektywy filozoficznych i ekonomicznych poglądów autorów „Manifestu Komunistycznego” apel o wspólną aktywność uciskanego w okresie wczesnego kapitalizmu proletariatu był zrozumiały zarówno politycznie, jak i – przede wszystkim – społecznie. A gdyby słowo *proletariusze* zastąpić słowem *patrioci*? Czy możliwe jest zjednoczenie patriotów różnej narodowości? Czy nie ma sprzeczności w nakłanianiu celebrujących własną tożsamość narodową patriotów do łączenia się z równie dumnymi ze swojej narodowej tożsamości patriotami z innych krajów? Co mogłoby z tego wyniknąć? Patriotyzm stał się pojęciem odmienianym we wszystkich przypadkach i okolicznościach, pojęciem ponad miarę nadużywanym, zatracającym pierwotną znaczeniowość. Natalia Brandt w sposób przewrotny posłużyła się w swojej pracy grą z obiektami, które są najbardziej symboliczne i wrażliwe dla *prawdziwych patriotów* – państwowymi flagami. Zaczęła nakładać je na siebie wedle przyjętej i konsekwentnie realizowanej procedury. Powstały atrakcyjne wizualnie malarskie hybrydy, w których na przykład flaga polska dopełniona jest fragmentem flagi rosyjskiej i francuskiej, francuska – fragmentem holenderskiej i austriackiej, a ta tajlandzkiej i czeskiej itd. Ostatni ze stu nałożonych na siebie obrazów łączył flagę chińską z kawałkami flagi marokańskiej i jamajskiej. We wszystkich tych konfiguracjach flagi zatracały swoją indywidualną tożsamość, co także znajdywało odzwierciedlenie w związanych z ich nazywaniem hybrydach językowych. Podobne zakłócenia tożsamości następowały w równolegle powstających konturowych rysunkach flag. Precyzyjnie wykreślone linie opisujące narodowe emblematy z każdą kolejną warstwą stawały się coraz bardziej zagęszczone i coraz mniej czytelne. Wraz z zanikiem identyfikacji narodowych emblematów nasuwały się kolejne pytania: czy można być *patriotą świata*? Czy kult flagi jest ważniejszy od relacji międzyludzkich? Przeprowadzona przez autorkę gra z pojęciem *patriotyzmu* mogłaby stanowić znakomity punkt odniesienia dla aktualnych, zazwyczaj egzaltowanych dyskusji i kłótni licytujących przywilej używania tego pojęcia.

Codzienne informacje o exodusie tysięcy wysiedlanych, głodnych, uciekających przed represjami czy wojną ludzi były prawdopodobnie istotnym bodźcem do pracy pt. „Bezmiejsca”. Składała się ona z kilkunastu fotografii opuszczonego domu/pawilonu usytuowanego pośrodku pustego pola, daleko od najbliższych budynków i gospodarstw. Nie wiadomo dlaczego i kiedy został on postawiony w tym miejscu ani kiedy i z jakich względów został porzucony. Sfotografowane przez częściowo otwarte okna wnętrze nie ujawniało jego funkcji. Czy był zamieszkany? Czy ktoś w nim żył lub pracował? I co się z nim stało? Jedynym realnym śladem czyjejś

obecności były starannie udrapowane firany, od czasu do czasu poruszane przez wdzierający się do wnętrza wiatr. Podobne firany zawiesiła artystka w półotwartych oknach Galerii Naprzeciw w Poznaniu, w której praca była w 2011 roku eksponowana. W jedną ze ścian galerii wpisany został reliefowy, ledwie czytelny napis *ANI TAM.* W przyległej sali, na takiej samej ścianie, wyświetlane było wideo – obraz cienia poruszającej się pod wpływem wiatru firany z wyhaftowanym napisem *ANI TUTAJ.* Jeżeli *ani tam* i *ani tutaj*, to gdzie? Czy istnieje jakaś alternatywa dla *ani tam* i *ani tutaj*? W komentarzu do pracy przywołuje autorka fragment z książki Samuela Becketta „Watt”: „…dziwnie (…) myśleć o tych nieznacznych zmianach miejsca, o tych drobnych zyskach, tych drobnych stratach, o rzeczy wniesionej, rzeczy usuniętej, świetle rzuconym, świetle odebranym, (…) myśleć o wszystkich tych drobnych rzeczach, które zbierają się gromadnie wokół przychodzenia, i zostawania, i odchodzenia…”.

Rok później była kolejna wystawa w Fundacji Profile w Warszawie, w ramach której pokazane zostały dwie korespondujące ze sobą instalacje: „Układ zamknięty” oraz „Desegregacja”. Pierwsza z nich składała się z pięciu wielkoformatowych fotografii pustych, obskurnych klatek (dla zwierząt? dla ludzi?) oraz dwudziestu pięciu megafonów z nagraniem nakładających się, szepczących głosów powtarzających tę samą frazę: *mów szeptem*. Okazało się, że szept może być bardziej restrykcyjny niż głośne nakazy. Uporządkowane w kwadratowy blok, zamontowane na przeciwległej wobec fotografii ścianie szepczące megafony wspomagały odczucie klaustrofobicznego, tytułowego *układu zamkniętego*. Na tyle sugestywnego, że większość widzów przebywających w tej przestrzeni poddawała się instrukcji narzucanej przez głośniki i milczała, a jeżeli rozmawiała, to szeptem, co zdarza się niezwykle rzadko podczas wernisaży. Opowiadając o tej pracy, artystka zwracała uwagę na „problem hipokryzji przejawiającej się w perfidii współczesnych metod społecznego systematyzowania, dyscyplinowania i nadzorowania”. O obłudzie traktowała również druga eksponowana w Profilach instalacja zatytułowana „Desegregacja”. Pojęcie *desegregacja* z definicji określa proces znoszenia podziału, separacji i izolacji grup odmiennych rasowo, wyznaniowo i narodowo. Praca anektowała trzy ściany, na których swobodnie rozmieszczone zostały duże, trójwymiarowe, metalowe litery tworzące napis *Desegregation*. Poprzez wytwarzane pole magnetyczne każda z dużych liter przyciągała setki małych, metalowych literek, które ją szczelnie oblepiały. Nie były one przypadkowe; na każdą dużą literę przypadało co najmniej kilkadziesiąt starannie *wysegregowanych* literek alfabetu składających się na słowo *desegregacja* w językach krajów historycznie związanych z kolonizacją obcych terytoriów: w angielskim,

francuskim, hiszpańskim, portugalskim, holenderskim, niemieckim, duńskim, szwedzkim, włoskim, rosyjskim, tureckim, także polskim. Przy użyciu minimalistycznych, pozornie mało ekspresyjnych środków autorka podważała wiarygodność procesu desegregacji i realne skutki tego procesu. Czy zmiany w semantyce i patetyczne deklaracje przekładają się na praktykę? I czy ten powtarzany w różnych językach i różnych sytuacjach slogan nie jest wyrazem zakamuflowanego protekcjonalizmu?

W 2014 roku w Galerii AT w Poznaniu zrealizowana została kolejna instalacja pt. „Obrazy kontrolowane", praca o permanentnej, orwellowskiej inwigilacji degradacji pojęć fundamentalnych dla społecznej koegzystencji. Namalowany w chłodnej gamie kolorystycznej obraz wieży obserwacyjnej dominował i kontrolował przestrzeń galerii oraz przebywające w niej osoby. Wyświetlane na dwóch monitorach identyczne, filmowe wizerunki wieży przemiennie ujawniały się i zanikały w porządku cyklu dobowego, eksponując – również przemiennie – umieszczone na niej neonowe słowa *good* i *bad*. Dopełnieniem instalacji były dwa zamontowane na ścianach galerii neonowe napisy, neologizmy *goodbad* i *badgood*. Pojęcia *dobra* i *zła* przynależą do etyki. Powtarzająca się na monitorach zamiana *dobra* w *zło* i vice versa, podobnie jak oba neologizmy, relatywizowały znaczenia podstawowych kategorii moralnych. Relatywizacja zamazuje istotne różnice między dobrem a złem, prowadzi do dezorientacji, co ułatwia kontrolę nad tymi, do których relatywny przekaz jest adresowany. To praktyka chętnie stosowana do społecznych i politycznych manipulacji przez różne formacje władzy. Ale pojęcia *dobra* i *zła* nie przynależą tylko do języka etyki, służą również aksjologii zajmującej się badaniem wartości oraz ustalaniem norm i zasad wartościowania, także w sztuce. Przychodząc do galerii czy muzeum posługujemy się zazwyczaj własnymi kryteriami, uznając to, na co patrzymy, za *dobre* lub *złe*. Oceniając, posługujemy się często pojęciem *rozumienia*, które uzasadnia nasze pozytywne wartościowanie przedstawionych treści. Rozumienie sprawia satysfakcję, *nierozumienie* równoznaczne jest w większości przypadków z opinią negatywną. Osądzając coś na podstawie *rozumienia*, w pewnym sensie kontrolujemy to, co jest przedmiotem oceny. Czy bycie kontrolowanym i kontrolującym determinuje nasze codzienne czynności, także doświadczanie sztuki? Jakie są granice tej dwojakiej kontroli? Czy musimy ją respektować? A może – wręcz przeciwnie –należy ją ignorować i *nie rozumieć*? Czy *nierozumienie* pozbawione jest właściwości poznawczych?

Próbę rozwiązania niektórych z tych dylematów podjęła artystka w zapoczątkowanej na przełomie lat 2013/2014 i kontynuowanej przez kolejne dwa lata pracy pt. „Zaślepienia", pokazanej w 2017 roku w Fundacji Profile.

Szczegółowo opisuje i wnikliwie analizuje tę pracę Bożena Czubak w tekście zamieszczonym w niniejszej książce. W cyklu czternastu szkiców i czternastu pocztówek oraz czternastu obrazów składających się na „Zaślepienia" Natalia Brandt skupiła uwagę na tych artykulacjach sztuki, które odnoszą się do najbardziej wrażliwego aspektu reprezentacji artystycznej: sposobu przedstawiania śmierci, mówienia o ludzkiej tragedii, bólu i traumie, wynikających z rzeczywistej przemocy i gwałtu, realnego terroru, zbrodni ludobójstwa. Jak zaprezentować te okrutne obrazy, których prawdziwe przyczyny przekraczają wszelkie granice racjonalnego *rozumienia*? Jak je *rozbroić*, by oczy widza nie postrzegały ich jako kolejnych, zdepersonifikowanych tapet, do których obojętnego oglądu codziennie przyzwyczajają nas media licytujące się w epatowaniu krwawymi newsami? Czy istnieje jeszcze jakiś język, którym można opisać te ekstremalne stany rzeczywistości, unikając hipokryzji i protekcjonalnej litości, unikając ilustracyjności bądź (co jeszcze gorsze) imitacji tragicznych zdarzeń? Jak – z drugiej strony – nie wpaść w pułapkę artystycznej estetyzacji dramatu? Akt zamalowywania farbą fotografii dokumentujących okrucieństwo nazwała autorka *zaślepianiem*. W języku polskim *zaślepianie* to rzeczownik odczasownikowy, określający proces niedokończony, dziejący się w czasie, w tym kontekście związany z czynnością ochrony przed drastycznymi scenami utrwalonymi na zdjęciach. Jak mówić o tym, o czym nie da się mówić? Czy te ochronne warstwy farby są skutecznym zabezpieczeniem wrażliwości? Czy *nie-widzieć* znaczy zapomnieć?

Równocześnie z „Zaślepieniami" powstał obszerny, związany z tym cyklem obrazów esej zatytułowany „Sumienie obrazu", w którym artystka przedstawiła pojęcie *sumienia obrazu* jako metaforę pozwalającą na etyczne wartościowanie przekazu artystycznego odnoszącego się do rzeczywistości. Przywołała rolę postawy i etyki artystycznej, posiłkując się przykładami wybranych twórców (m.in. Roberta Bressona, Williama Kentridge'a, WillieDoherty'ego, Doris Salcedo, Władysława Strzemińskiego, Alfredo Jarra). W postawach tych artystów znalazła przekonywujące uzasadnienie wprowadzenia metafory *sumienia obrazu* jako immanentnej i w dużej mierze aksjologicznie sprawdzalnej właściwości wypowiedzi artystycznej, której emanacją jest obraz. Nawiązując do zaproponowanej przez Emmanuela Levinasa kategorii *czasu etycznego* podkreślała istotną funkcję, jaką w procesie niebezpiecznej tendencji do oswajania i akceptacji zła odgrywa indywidualna i zbiorowa pamięć tego, co było, a co nie powinno się zdarzyć. Zdaniem autorki pamięć *zła* to konieczny warunek kształtowania się świadomości *dobra*, tym bardziej, gdy wymuszany przez aktualne standardy kulturowe paradygmat *teraz* prowadzi do amnezji. Przeciwdziałanie

amnezji jest zatem moralnym przesłaniem sztuki, szczególnie gdy odnosi się ona do tego, co niezrozumiałe i jako takie tym chętniej zapominane.

Czy zaproponowane przez Natalię Brandt pojęcie *sumienia obrazu* jest tylko użyteczną metaforą uczulającą nas na etyczne problemy związane z obrazowaniem realności? Kilkanaście lat temu wyłonił się z tzw. *realizmu spekulatywnego* ruch filozoficzny (Graham Harman, Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant i inni), który na nowo podjął rozważane przez wieki zagadnienie podmiotu i przedmiotu. W rezultacie sformułowana została przekonywująca teoria przydająca przedmiotowi właściwości zarezerwowane dotychczas wyłącznie dla podmiotu, a więc autonomię, rodzaj wewnętrznego bytu, odczuwalność bodźców zewnętrznych. Przedstawiona przez filozofów idea implikuje radykalną rewizję poglądu na otaczające nas rzeczy, także na te, które przynależą do sztuki. Pośród wszystkich innych istniejących rzeczy obraz jest przedmiotem o szczególnym statusie i funkcji. Tak jak inne rzeczy *znaczy sam w sobie* jako przedmiot o określonych właściwościach, ale *naznaczony* jest ponadto intencjonalną znaczeniowością nadaną mu przez artystę. Mówi zatem nie tylko o sobie jako przedmiocie, lecz mówi też i o tym, czym – jako przedmiot – nie jest: o myślach, emocjach, uczuciach, spostrzeżeniach, sądach i opiniach *projektowanych* na niego przez artystę, który go stworzył. Dopóki obraz pozostaje w pracowni, jego mentorem jest artysta. Wyjęty z tego kontekstu, powieszony na wystawie czy gdziekolwiek indziej, usamodzielnia się, autonomizuje. I choć wyraża treści nadane przez artystę, mówi już sam za siebie i z tego jest rozliczany. O tym, że obrazy mogą poruszać wyobraźnię, fascynować, skłaniać do refleksji, ale także obrażać, złościć, wywoływać wściekłość i agresję – wiemy z historii sztuki. Wystarczy przypomnieć bizantyjskich ikonoklastów zwalczających kult obrazowych przedstawień religijnych czy (w latach 30. XX wieku) nazistowskie niszczenie tzw. *sztuki zdegenerowanej*. Znana praca Rene Magritte'a „To nie jest fajka" miała oryginalny, nadany przez malarza tytuł „Zdradliwość obrazu". Skoro więc obrazy mogą stanowić przedmiot kultu bądź być obrazoburcze, być mądre bądź zdegenerowane, rewolucyjne bądź zdradliwe, czyli jeżeli spełniają kryteria podmiotowości, to czy nie mogą posiadać *sumienia*? Z pewnością mają *sumienie* obrazy Natalii Brandt z cyklu „Zaślepienia", ale nie tylko te obrazy, także jej inne realizacje omawiane w tym tekście.

Natalia Brandt

Ur. 1983 w Wągrowcu. 2003-2009, studiowała malarstwo i rysunek w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu, dyplom z malarstwa i rysunku. 2016, doktorat, Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu. Aktualnie adiunkt w 5 Pracowni Rysunku na Uniwersytecie Artystycznym w Poznaniu. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Wystawy Indywidualne

2019: Gry przesunięć, Fundacja Profile, Warszawa
2018: Ukryte związki rzeczy, Galeria AT, Poznań
2017: Zaślepianie, Fundacja Profile, Warszawa
2016: Amnezja, Galeria Oko/Ucho, Poznań
2014: New Conceptual Practices, Annex 14, Raum Für Aktuelle Kunst, Zürich
2014: Obrazy kontrolowane, Galeria AT, Poznań
2013: Conversazioni tardive con Kurt Schwitters, Centro di Arte Contemporanea, Rzym
2012: Układ zamknięty, Fundacja Profile, Warszawa
2012: O nieoznaczoności – spóźnione rozmowy z Kurtem Schwittersem, Galeria Sztuki Im. Jana Tarasina, Kalisz
2011: Bezmiejsca, Galeria Naprzeciw, Poznań
2009: Patrioci wszystkich krajów łączcie się, Fundacja Profile, Warszawa
2008: Reminiscencje, Galera Naprzeciw, Poznań
2007: Oko słyszy, ucho widzi (Gramatyka przestrzeni), Galeria Oko/Ucho, Poznań
2006: Poziomowanie, Galeria Aneks, Poznań

Wystawy grupowe

2019: Słuchając okiem, Archiwum Idei, Poznań
2019: Books, Words, Ideas, Muzeum Susch, Szwajcaria
2018: Join the Dots / Unire le distanze, Salone DegliIncantimay, Triest
2018: Reversed Seeing, Contemporary Art Museum Ise, Japonia
2018: Kto się nie boi awangardy?, Fundacja Profile, Warszawa
2017: Solaris, Kortrijk, Belgia
2015: Alternative Views, Haus Am Lützowplatz, Berlin
2014: Sieć - sztuka dialogu 2, Fundacja Profile, Warszawa
2014: Metamorfozy idei, Galeria Arsenał, Poznań
2013: Teraz rysunek: Punkty zbieżne, CK Zamek, Poznań
2010: Bez uzasadnienia, Galeria Aneks, Poznań
2010: Bez tytułu, Fundacja Profile, Warszawa
2007: „=" (Równa się / Ist Gleich), Galerie Nord, Berlin

Teksty
Natalia Brandt, Bożena Czubak,
Jarosław Kozłowski

Redaktor prowadząca
Natalia Brandt

Korekta
„Sumienie obrazów”: Małgorzata Jurkiewicz
Pozostałe teksty: Maja Prus

Projekt typograficzny i skład
Maciej Sarna

Zdjęcia
Natalia Brandt, Jarosław Kozłowski

Wydawca
Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu

Publikacja współfinansowana ze środków na badania naukowe dla młodych naukowców w ramach działalności statutowej Wydziału Malarstwa i Rysunku Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu.

Druk: Empir, www.empir.poznan.pl
ISBN 978-83-66015-22-7

Copyright © by Natalia Brandt, 2019
Copyright © for „Sumienie obrazów” by Bożena Czubak, 2019
Copyright © for „Odczytywanie nieczytelnej rzeczywistości”
by Jarosław Kozłowski, 2019

Polska i angielska wersja elektorniczna tej książki
dostępna na: www.nataliabrandt.com