GRZEGORZ BORKOWSKI

Intermedia i materialność w nowych pracach Laury Paweli

NOWE MEDIA? STARE MEDIA? INTERMEDIA! ALE TO JUŻ BYŁO. NA SZCZĘŚCIE!

Dick Higgins, który upowszechnił pojęcie intermediów swoim esejem z 1965 roku, już wcześniej przez wiele lat używał tego terminu w wykładach i dyskusjach, ale przyznał, że pochodzi on z prac Samuela Taylora Coleridge'a z 1812 (!) roku. Higgins dostrzegł współczesne znaczenie tej nazwy, jako określenia prac artystycznych, *które pojęciowo mieszczą się w obszarze między środkami wyrazu już znanymi*.[1] Termin, zgodnie zresztą z intencją Higginsa, szybko zaczął żyć własnym życiem. Z jednej strony mylony był (niestety) z jakimkolwiek „mieszaniem środków wyrazu", z drugiej stał się (słusznie) znakiem rozpoznawczym ruchu Fluxus, a potem przez rodzaj osmozy rozpuścił się w artystycznej praktyce także wielu osób, które nie utożsamiały się z Fluxusem ani nie akceptowały samego terminu. Ambiwalentna dyfuzja czy entropia intermediów uczyniła z nich dobro wspólne sztuki współczesnej, przezroczyste jak powietrze, którym oddychamy, i przez to często niewidoczne. Co pewien czas przypominane są źródła, z których wyniknęło, a potem znowu wszystko się miesza, raz twórczo, raz dyletancko. Życie (nie tylko artystyczne) toczy się dalej, aż czasem pojawia

1 D. Higgins, *Intermedia*, przekład Marek i Teresa Zielińscy, Akademia Ruchu, Warszawa 1985.

↗ LAURA PAWELA, *BREW STAŻEWSKIEGO*, OBIEKT, POLIURETAN, ŻYWICA, KIT DEKARSKI, METAL, 2019. FOT. G. BORKOWSKI

się nowy impuls komplikujący, odświeżający i dezorientujący purystów (także „intermedialnych").

Tak się właśnie poczułem, oglądając to, co Laura Pawela pokazała na wystawie w LELE Art Space.[2] Można to określić jako realizację intermedialną w znaczeniu trochę innym niż używane przez Higginsa, nie w znaczeniu formalnym, lecz wynikającym z genezy i procesu powstania prezentowanych prac. Strategia artystki przedstawia się następująco. Najpierw wychwytuje ze ścinków odnalezionych w filmowym archiwum uszkodzone kadry, w których uszkodzenia są wizualnie intrygujące. Kadry te (lub ich krótkie sekwencje) kopiuje, tworząc z nich film *found footage* i album fotograficzny – dwa rodzaje rejestrów technicznych anomalii. Niektóre kadry realizuje w postaci przestrzennych materialnych obiektów (właściwie jakby rzeźb), z których buduje instalację. Ale oczywiście w jej przestrzeni jest też projekcja wspomnianego filmu i fotograficzny album. We wszystkich przejściach z jednych mediów do innych ukazuje pewien rodzaj znaczeniowego poślizgu, powstałego z nieznanych przyczyn, ale jednak wymownego, rezonującego z nie do końca rozpoznanymi skojarzeniami i emocjami. Jest w tym wiele z transmedialności, gdyż cały proces przechodzenia z jednego medium w inne interferuje stale z tym, co oglądamy. Jesteśmy jakby między mediami, a nawet sami czujemy się jak żywe media łączące media,

2 L. Pawela, *Psiakość*, LELE Art Space, Warszawa, ul. Lelechowska 5, 5.12.2020–13.03.2021.

z którymi obcujemy. Całość jednak nie jest prezentowana w aurze rezultatów laboratoryjnego eksperymentu, lecz dopracowanej przestrzennej „wystawy" o minimalistycznej estetyce. Estetyce, której nie do końca się poddajemy, bo sygnalizowane w tytułach prac znaczenia (np. *Brew Stażewskiego* czy *Dziurawa klatka*) mocno tkwią w tych obiektach, nie jako metafory, tylko jako rzeczywiste konkrety na uszkodzonych kadrach. Wystawa dotąd dostępna była z powodu epidemicznego reżimu sanitarnego jedynie w trybie kilkuosobowych spotkań po internetowym umówieniu, co wzmagało poczucie uczestniczenia w rodzaju artystycznego spisku (może na rzecz jakiejś nowej formuły medium?).

Intryguje bowiem już sam proces materializowania w przestrzennych obiektach obrazów odnalezionych na kadrach, obrazów naznaczonych materialnym lub digitalnym zniszczeniem. To kierunek odwrotny do tego, co oferuje fotografia lub film, zamieniające materię w obraz. Dlaczego przeprowadzony przez artystkę proces jest tak fascynujący, choć ociera się o absurd?

Po pierwsze: te obiekty/rzeźby w różny sposób angażują wyobraźnię, ewokują też poczucie kontaktu z tajemnicą, niekoniecznie mroczną, bo np. *Neon* – odtwarzający kapryśną linię krzywą powstałą w wyniku zarysowania na filmowej taśmie – przypomina wizualizację zmian

↓ LAURA PAWELA, *FRAME NR 1095/KOLUMNA*, BETON I INNE MATERIAŁY, 2010

jakiejś energii na oscyloskopie. Najbardziej werystycznie dokonana transformacja częściowo niewyraźnej fotografii (przedstawiającej po prostu nogę w bucie) w realistyczną rzeźbę (*Dream Belive Repeat*) niesie surrealistyczną aurę, ale jest właściwie wyjątkiem potwierdzającym regułę, że w zamierzeniu chodzi o coś szerszego – przedstawienie semiotycznych przekształceń wynikających przede wszystkim z impulsywnego naddatku empatii artystki wobec wybranych detali, a nie z czysto intelektualnych spekulacji. Nawet jeśli nie wiemy, z jakiego zdefektowanego kadru wynikają *Huby*, nie sposób nie dostrzec głębokiego liryzmu emanującego z tego pięknego dwuelementowego obiektu stworzonego z czubków dwóch tenisówek umieszczonych pionowo na szarej powierzchni posadzki. Jakbyśmy obserwowali drobny fragment kadru, którego większość znajduje się pod powierzchnią podłogi. Natomiast ustawiona w holu *Kolumna* ma u podstawy niewielką cementową misę wypełnioną odpadkami z rzeźbiarskiej pracowni – sugeruje jakąś opowieść, szczególnie że sama kolumna jest częściowo opakowana i pobrudzona. Te wykroczenia poza zastosowaną estetykę minimalizmu wciągają, zapisują się w pamięci trochę podprogowo, by potem dalej w niej fermentować.

Jest i drugi aspekt przeprowadzonego przez artystkę „powrotu do rzeczy", powrotu spontanicznie wywołującego zastanawiającą satysfakcję. Coś w rodzaju psychicznej reakcji-odzewu – „nareszcie!". Nareszcie coś naprawdę materialnego! Z pewnością dochodzi tu do głosu uraz po epidemii w 2020 roku: wymuszenie zwiększonej do granic wytrzymałości – dawki zdigitalizowanego kontaktu z rzeczywistością. W jego rezultacie wzrosła niepomiernie emocjonalna wartość tego, co realnie materialne i przestrzenne, a jednocześnie nie należy do otoczenia w naszych domowych azylach-pułapkach. Wzrosła potrzeba bezpośredniego obcowania z obiektami, które mają realny ciężar, fakturę, wymiary. Pamiętajmy jednocześnie, że reżimy sanitarne właściwie tylko zintensyfikowały procesy żywiołowo toczące się już wcześniej.

Od niemal dwóch dekad widać w szeroko rozumianej refleksji (studiach kulturowych, teorii sztuki, socjologii, publicystyce) wyraźny wzrost zainteresowania rzeczami materialnymi. Prowadzone są intelektualnie zaawansowane badania nad nimi w najróżniejszych aspektach (skutkujące obszernymi publikacjami), konstruowane są rozbudowane teorie rzeczy. Wygląda na to, że w naszym euroatlantyckim obszarze cywilizacyjnym dostrzeżone zostało, po dłuższym czasie pomijania tego zagadnienia, iż materialność przedmiotów obecnych w bezpośrednim, jednostkowym doświadczeniu ludzi staje się coraz bardziej intrygująca, ważna i wymagająca głębszego poznawania. Dieterowi Roelstraete jedna wizyta w specjalistycznej księgarni dostarczyła materiału do

błyskotliwego eseju na ten temat (wzbogacił go co prawda o refleksje wynikające z lektury klasyków fenomenologii).[3]

Wyjaśnieniem najprostszym jest zapewne lawinowo postępująca digitalizacja wielu sfer ludzkiej działalności. Choć dla danych cyfrowych wciąż są potrzebne materialne nośniki, jednak schodzą na dalszy plan wobec ogromu tego, co są w stanie gromadzić (będąc często przedmiotami materialnymi o znikomych rozmiarach). Rodzi się zatem sugestywne wrażenie, że znaczna część naszego świata staje się coraz bardziej niematerialna, a wokół nas funkcjonują – i kształtują nasze zachowania – byty w postaci cyfrowej. Ponadto gdzieś na marginesach naszej świadomości wciąż majaczy widmo, że cały system utrzymywania digitalnego świata może ulec katastrofalnemu uszkodzeniu i pozostanie nam tylko to, co materialne.

Ale strategia realizowana przez Laurę Pawelę na omawianej wystawie dotyczy także specyficznej niematerialności całej dziedziny filmu jako sfery bazującej na emitowaniu obrazów, których publiczność nie jest przecież w stanie dotknąć. Artystka skoncentrowała uwagę na defektach wybranych kadrów i wydobyła, a następnie spotęgowała materialność nośników filmów. Ujawniła tym samym ciekawy paradoks, że właśnie błąd w zapisie filmu (czy fotografii) uzmysławia materialność jego podstawy. Pozbawione błędów sekwencje są na tyle „przezroczyste", że wydają się jedynie zjawiskiem świetlnym, falowym, a nie materialnym. Zasada tego poznawczego paradoksu dotyczy oczywiście wielu innych dziedzin rzeczywistości. Dopóki coś działa w miarę płynnie, wydaje się zjawiskiem oczywistym, ale każdy błąd funkcjonowania systemu przypomina o tym, że ma on swoją materialną podstawę, której elementy stają się wtedy łatwiej dostrzegalne, co upraszcza ich późniejsze kwestionowanie czy zmianę. Można zatem przedstawione na wystawie przechodzenie z jednego medium w inne widzieć jako poznawcze uaktywnienie ich związków z materialnością, i to nie tylko w odniesieniu do zagadnień technicznych, lecz do szerszego systemu, w jakim funkcjonują. Artystycznie zaś strategia ta wydobywa zróżnicowany znaczeniotwórczy potencjał materialnej skazy. ✖

← LAURA PAWELA, *DZIURAWA KLATKA*,
OBIEKT, OLEJ NA PŁÓTNIE, KIT DEKARSKI, 2019.
FOT. G. BORKOWSKI

3 D. Roelstraete, *Sztuka jako więzadło obiektu*, przekład Ł. Mojsak, „Format P" nr 1 – „Piekło rzeczy", Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2009.