



# „JESTEM PRAWIE NA KAŻDEJ WYSTAWIE”

## ‘NO, NO, I HARDLY EVER MISS A SHOW’

*Kuba Bąkowski,*

*Tymek Borowski & Paweł Sysiak,*

*Dorota Buczkowska, Hannah Downing,*

*Jordi Ferreiro, Michał Grochowiak, Jeppe Hein,*

*Igor Krenz & Tomek Sacitowski, Heike Langsdorf, Rafael.*

*Lozano-Hemmer, Daria Malicka, Daniel Malone, Aleksander*

*Mielczyński, Joaquin Gasgonia Palencia, Amandine Quillon-Nowacki,*

*Bianka Rolando, Jennifer Rubell, Konrad Smoleński, Danielle Tegeder, Tina Willgren*



ZACHĘTA NARODOWA GALERIA SZTUKI

ZACHĘTA NATIONAL GALLERY OF ART

10.12.2011 – 12.02.2012

10th December – 12th February 2012

fikcjonalizowanie. (...) Nie jest planowane, nie podlega ustalanej strategii, nie jest skoordynowane i wykonane. Po prostu się zdarza”.

➤ Oprócz prac w ramach wystawy udało się zorganizować tymczasową siedzibę banku czasu — *e-flux time bank* — założonego przez Antonia Vidokle i Julię Arandę. Wszyscy mogą wymienić tu swój czas i umiejętności pomiędzy sobą, niezależnie od tego, czy są artystami, pracownikami galerii czy zwiedzającymi.

➤ Pracując w publicznej instytucji kultury, nie sposób nie natrafić na raporty kwartalne lub roczne. Są to liczbowe opracowania wszystkich wydarzeń w galerii. Suma wystaw, frekwencja, liczba spotkań z artystami i liczba wycieczek, jakie odwiedziły galerię. W tabelkach zestawia się okresy minione z aktualnymi danymi oraz uzupełnia się przewidywania na przyszłość. Czy to dobrze, gdy cyfry rosną, a jeśli maleją, czy oznacza to, że machina nie działa jak należy? Co powie ten, kto raport sprawdza? A może jest to bez znaczenia? Wszystko się podlicza i uśrednia. W ten sposób wewnątrz samej instytucji ist-

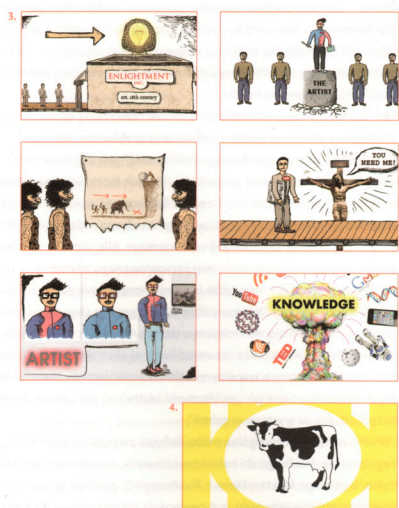


nieje narzędzie nieustannie tworzące fałszywy obraz — że jest jakaś publiczność, jednorodna masa zwiedzających, że da się ją policzyć, zmierzyć, zbadać i nazwać. Tymczasem za Judith Mastai należy powtórzyć: NIE MA CZEGOŚ TAKIEGO JAK ZWIEDZAJĄCY, czy doprecyzowując, „bliżej nieokreślony zwiedzający”, uśredniony, przeciętny odbiorca. Jeden z numerów magazynu „Muzeum” wydawanego przez Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie poświęcony został w całości problemowi publiczności. Ostatnie cztery strony wydawnictwa to zbiór odpowiedzi znanych twórców, krytyków i teoretyków na pytania dotyczące tego zagadnienia. W kontekście ankiet i badania publiczności jako punktu wyjścia do wystawy i samej ekspozycji najbardziej trafna wydaje mi się wypowiedź Dietera Roelstraete: „W skrócie nie ma »problemu z publicznością« jako taką (są tylko odwiedzający, widzowie, »ludzie«, choć mogą sprawiać problemy) — jest problem z monolitycznym charakterem koncepcji publiczności, która może uczynić bardzo niewiele, aby powstrzymać populistyczne głosy od przemawiania w jej wyobrażonym i wymyślonym imieniu”.

1 Irit Rogoff, *How to Dress for an Exhibition w: Stopping The Process? Contemporary Views on Art and Exhibitions*, red. Mika Hannula, Nordic Institute for Contemporary Art, Jyväskylä, 1998, s. 139.

2 Judith Mastai, *Nie ma czegoś takiego jak zwiedzający*, w: *Edukacja muzealna. Antologia tłumaczeń*, red. M. Szeląg, J. Skutnink, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2010, s. 293–299.

3 Dieter Roelstraete, „Muzeum”, 2009, nr 8.



# ‘NO, NO, I HARDLY EVER MISS A SHOW’

Stanisław Welbel

The exhibition's title has been borrowed from a report on a Zachęta visitor survey conducted this year by a group of sociology students led by Mikołaj Lewicki. The survey was conducted on several groups of respondents, using different methods. In many cases, diametrically opposing replies were received. But it wasn't this that really caught my attention, but the language, similar for all groups, based on a vocabulary reminiscent of marketing. What seemed most important to me, however, was that it was not really clear what to do with the knowledge obtained through the survey and gathered in the reports...

➤ I don't meant to criticise the research. The students did their job very reliably. The issue of language and of the incompatibility of brand research with public institution research can serve as a good lesson for both sides. That it's not clear what to do with the results, however, is a problem of an entirely different nature. A great deal of information about visitors' age, social background, education, preferences and expectations has been collected. This knowledge could be exploited to create the perfect, averaged-out gallery. But this is neither our role nor goal.

➤ We decided to tackle the audience issue by using a tool an art gallery uses on a daily basis — the exhibition. We also wanted to find out how much an audience survey could serve as a curatorial tool and whether the knowledge so obtained would be useful. After the above-described experience with the student reports, we were highly wary of this kind of research. We invited sociologist Joanna Erbel and designed a questionnaire together. During this process, intuition told us that something needed to be changed about the tool, that it wasn't just the language that was a problem, but perhaps the very idea behind this kind of survey was wrong. For this reason, besides many factual questions about the gallery and the respondent, we also asked a series of questions aimed at throwing the respondent off balance, at making them wonder whether this is indeed a serious academic survey. At the same time, the very questions could be used to deconstruct the survey itself, unmake it from inside — by correlating replies to those questions with other results. In such a case, the knowledge obtained would be absurd, interesting, but rather useless. We also added questions suggested by artist Tomek Saciłowski concerning, among other things, fundamental issues such as the meaning and necessity of art's existence or the respondent's ability and willingness to become involved in artistic practice. The mixing of these two orders allowed us to critically examine the tool itself and means that the survey is no longer simply a questionnaire and that its status is fuzzy.

➤ We invited numerous artists to participate in the exhibition, which allowed us to create the show's main body. Early on, we also announced an open call for projects of works to be presented, a procedure that is often employed particularly in the case of very big exhibitions. We wanted our invitation to reach the broadest possible audience, but without using any channels not normally employed by an art gallery. We also viewed the open call (which was publicised via our website, Facebook, e-flux and e-mail) as a tool to research its target: a narrow group of recipients who were also artists. The purpose was not only to commission works for the exhibition, but also to examine what artists will propose in the context defined, how they perceive the institution itself, and how this translates into their projects. The ultimate criterion, however, was still different. We selected projects that seemed most interesting to us and contributing most value to the show. There were about 100 entries from Poland and abroad. The projects selected are featured in the exhibition or taking place as part of it.

➤ Although the exhibition has a clear theme, we didn't focus on works that directly refer to the issue of the audience. We also left out most of the projects that called for participation and interactivity, because we wanted to shift the emphasis from the audience (as in the survey) to the gallery itself. We also intended to examine the exhibition viewing process, often routine and based on entrenched rituals, often including trivialised participation or interactivity that boil down to pressing buttons or following predefined paths. Can the visitor be made to go off the beaten track? It seems that, to some extent, we were guided by an opposition to art that is supposed to cater to averaged-out expectations.

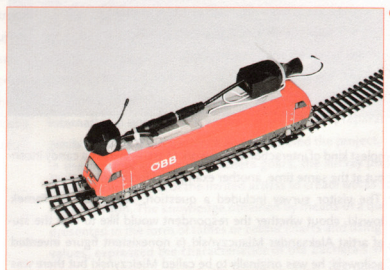
It is, of course, impossible to discuss all the featured works here — one has to either see them or participate in them for oneself.

➤ The exhibition comprises works focused around several equally important themes. The first of those is: Who views whom in an exhibition? Then: How does the exhibition space affect the viewer and their behaviour? Is knowledge about the gallery's audience inspiring for the artist? How to respond to expectations addressed at the gallery? What are the public's habits with regard to galleries/museums? How to treat the expectations, voiced in the survey, that an art gallery should be a nice and pleasant place? How to manage and what to do with the results obtained?

➤ One of the first works we were certain had to be featured is Rafael Lozano-Hemmer's *Surface Tension* [1]. The piece is an interactive installation: an eye on the screen follows the movements of the visitors in the gallery, disrupting the usual viewer/viewed relationship. An animated machine eye causes a sense of the uncanny, pulling the viewer out of their safe distance. This is a bit like in the stories told usually in theatrical whisper by museum guards about those portraits that seem to look directly at you, no matter where you stand. *Surface Tension* was created in 1992, a pioneering example of the use of digital technologies common in today's monitoring and surveillance systems. In the early 1990s, such technologies were used for the first time on a major scale during the First Gulf War in camera-equipped 'smart bombs'. Today, monitoring systems able to recognise visitors' suspicious behaviour and their faces are run even by some museums. Suspects can be apprehended before they actually enter.

➤ In the same room we decided to show Jeppe Hein's installation *You* [2]. This is a very minimalistic work. The viewer can peek through a small hole in the wall. The curiosity that has brought the viewer to the museum will cause them to turn into a keyhole peeper. The title reveals what they will see.

➤ Kuba Bąkowski's work [3], which exploits the gallery's extant architecture, comprises a Piko model electric train, miniature cameras, an electronic image transmission system and screens. The interaction with the gallery's architecture and play with scale mean that the space co-creates the installation, forming, together with the piece's elements, a kind of video sculpture.



➤ Presented in the same room, Bianka Rolando's works [4, 5, 11] show a gallery/museum space and the people present in it. The blurry images, covered by handmade drawings, are accompanied by comments overheard by the artist at various exhibition openings. The laconic statements concern the public, exhibitions, and art. The out-of-focus quality of the images produces a sense of *déjà vu*, because if you prick up your ears, you may hear statements similar or even identical with those heard before...

➤ Throughout the show recurs the issue of who views whom and how, and that of the art-gallery rituals, the ways of viewing and exploring exhibitions. This is particularly interesting in Hannah Downing's *Studies on Looking* [5], a series of drawings submitted in response to the open call.

➤ The animation created by Tymeck Borowski and Paweł Sysiak [3] alludes formally to short how-to or promotional videos known from the internet. Their formula provides for quickly and simply explaining the operation of a complicated machine or a related issue, briefly, accessibly and attractively enough to keep the viewer's attention. The tutorial by Borowski and Sysiak is about the functioning of nothing but art itself.

# „JESTEM PRAWIE NA KAŻDEJ WYSTAWIE”

Stanisław Welbel

Tytuł wystawy został zaczerpnięty z raportu dotyczącego badań publiczności Zachęty, przeprowadzonych w tym roku przez studentów socjologii pod kierunkiem Mikołaja Lewickiego. Badania przeprowadzone były w kilku grupach, z wykorzystaniem różnych metod. Okazało się, że w wielu przypadkach uzyskano przeciwstawne odpowiedzi. Jednak nie to zwróciło moją uwagę, lecz podobny dla wszystkich grup język, operujący słownictwem pochodzącym raczej z dziedziny marketingu. Najważniejsze jednak wydało mi się to, że nie bardzo wiadomo, co zrobić z pozyskaną i zgromadzoną w raportach wiedzą...

➤ Nie krytykuję tych badań. Studenci wykonali swoje ćwiczenie bardzo solidnie. Kwestie języka i nieprzystawalności badań marki do badań instytucji publicznych mogą stanowić naukę dla obu stron. To, że nie wiadomo, co zrobić z wynikami, to problem z zupełnie innego obszaru. Zgromadzono mnóstwo danych na temat wieku, pochodzenia, wykształcenia, upodobań i oczekiwań zwiedzających. Można by tę wiedzę wykorzystać i stworzyć uśrednioną idealną galerię. Ale nie to jest naszym zadaniem czy celem.

➤ Postanowiliśmy zająć się kwestią publiczności, korzystając z narzędzia, którym na co dzień posługuje się galeria — czyli wystawy. Chcieliśmy jednak sprawdzić też, na ile ankieta może być wykorzystana przez kuratorów właśnie jako narzędzie i czy pozyskana w ten sposób wiedza do czegoś posłuży. Po opisaniu doświadczeniu z raportami studentów podchodziliśmy do takich badań bardzo nieufnie. Do współpracy zaprosiliśmy socjologkę Joannę Erbel i wspólnie ułożyliśmy kwestionariusz. Już w trakcie pracy intuicja podpowiedziała nam, że coś w tym narzędziu trzeba zmienić, że to nie tylko język jest problemem, ale może wręcz sama idea tego typu badania. Oprócz wielu punktów dotyczących galerii i osób ankietowanych dodaliśmy więc pytania mające wytrącić ankietowanego z rutyny, zasiąc w nim wątpliwość, czy aby na pewno są na poważnie, czy to rzeczywiście naukowe badanie. Zarazem pytania te można było wykorzystać do tego, aby samą ankietę unieważnić, rozmontować od wewnątrz — korelując odpowiedzi na te pytania z innymi wynikami. W takim przypadku zdobytą wiedzę stałaby się absurdalna — ciekawa, ale raczej bezużyteczna. Do ankiety dodaliśmy też pytania zaproponowane przez artystę Tomka Saciłowskiego, dotyczące między innymi fundamentalnych kwestii, jak sens i konieczność istnienia sztuki oraz możliwość i chęć zaangażowania się wypełniającego ankietę w działalność artystyczną. Pomieszczenie tych różnych porządków pozwoliło przyrzeć się krytycznie samemu narzędziu oraz sprawiło, że ankietę przestała być zwykłym kwestionariuszem, a jej status stał się płynny.

➤ Do współpracy nad wystawą zaprosiliśmy wielu artystów, co pozwoliło stworzyć główny trzon ekspozycji. Na samym początku zorganizowaliśmy również otwarty konkurs na projekty prac artystycznych, które chcielibyśmy zaprezentować w ramach wystawy. Posłużyliśmy się tu często stosowanym, szczególnie przy organizacji wielkich ekspozycji, narzędziem. Chcieliśmy, żeby zaproszenie mogło dotrzeć do jak najszerszego kręgu odbiorców, ale jednocześnie załączyliśmy niekorzystanie z kanałów innych niż te zazwyczaj używane przez galerię. O *open call* (wystany za pośrednictwem strony internetowej, Facebooka, e-flux i newslettera galerii) myśleliśmy również jako narzędziu umożliwiający zbadanie pewnej wąskiej grupy odbiorców

i twórców zarazem. Celem było nie tylko pozyskanie prac na wystawę, ale też przyjrzenie się temu, co artyści proponują w zarysowanym przez nas kontekście, jak postrzegają samą instytucję i jak odbija się to w ich projektach. Jednak ostateczne kryterium wyboru było inne. Zdecydowaliśmy się na projekty, które okazały się według nas najciekawsze i najwięcej wnoszące do wystawy. Nadeszło około 100 zgłoszeń z Polski i z zagranicy. Wyłonione przez nas projekty znalazły się na wystawie lub odbywały się w jej ramach.

➤ Chociaż wystawa ma jasno zarysowany temat, nie koncentrowaliśmy się na pracach, które odnoszą się wprost do zagadnienia publiczności. Omijaliśmy też z reguły projekty zakładające uczestnictwo i interaktywność. Chcieliśmy przesunąć akcent i przedmiotem badania uczynić nie widzów (jak w ankiecie), ale samą galerię. Zamierzaliśmy przyrzeć się również procesowi zwiedzania, rutynowemu nieraz i opartemu na utrwalonych już rytuałach, w ramach których mieści się nierzadko strywalizowane uczestnictwo lub interaktywność nie będąca niczym innym jak po prostu naciskaniem guzików lub podążaniem za z góry wytyczonymi regułami. Czy można zmusić zwiedzających, by zeszedli z utartych szlaków? Wydaje się, że do pewnego stopnia kierowała nami niezgoda na sztukę, która ma odpowiadać uśrednionym oczekiwaniom.

➤ Oczywiście, nie da się omówić tu wszystkich realizacji, które znajdują się na wystawie — trzeba je zobaczyć albo wziąć w nich udział.

➤ Wystawę tworzą prace zogniskowane wokół kilku równoważnych zagadnień. Pierwsze pytanie brzmi: Kto komu przygląda się na tej wystawie? Dalej: Jak oddziałuje przestrzeń galerii i jak wpływa na zachowanie zwiedzających? Czy dla artystów inspirująca jest wiedza na temat publiczności odwiedzającej galerię? Jak odpowiadać na formułowane względem galerii wymagania? Jak się galerijno-muzealne przyzwyczajenia publiczności? Jak traktować wyrażone w ankiecie oczekiwania, że w galerii ma być miło i przyjemnie? Jak sobie radzić i co zrobić z uzyskanymi wynikami?

➤ Jedną z pierwszych prac, o której wiedzieliśmy z całą pewnością, że musi znaleźć się na wystawie, jest *Napięcie powierzchniowe* Rafaela Lozano-Hemmera [1]. To instalacja interaktywna. Widoczne na ekranie oko przypatruje się osobom w galerii i śledzi ich ruchy. Burzy relację widzący/oglądający — dzieło/oglądane. Ozywione oko maszyny wywołuje u widza uczucie „niesamowitego” (*unheimlich*), narusza bezpieczny dystans. Przypomina to historię, opowiadaną zwykle teatralnym szepetem przez muzealnych przewodników, o portretach mających tak niesamowite spojrzenie, że wydają się patrzeć na widza niezależnie od tego, w której części sali on się znajduje. *Napięcie powierzchniowe* powstała w 1992 roku — wykorzystane zostały tu pionierskie jak na owe czasy cyfrowe technologie, powszechnie używane dzisiaj w systemach monitoringu i inwigilacji. Na początku lat 90. po raz pierwszy technologie takie zostały użyte na masową skalę podczas pierwszej wojny w Zatoce Perskiej w wyposażonych w kamery „inteligentnych bombach”. Dzisiaj systemy monitoringu, rozpoznające podejrzane zachowania i ruchy widzów oraz ich twarze wykorzystują niektóre muzea. Podejrzeni mogą zostać złapani, zanim wejdą do galerii.

➤ W tej samej sali zdecydowaliśmy się pokazać również instalację Jeppe'a Heina Ty [2]. To praca bardzo minimalistyczna. Widz może zajrzeć przez mały otwór w ścianie. Popychając go do zwiedzania ciekawość powoduje, że zajrzy tam jak podglądający przez dziurkę od klucza. Tytuł zdradza, co zobaczą.

➤ Wykorzystując zastaną architekturę galerii praca Kuby Bąkowskiego składa się z modelu kolejki elektrycznej Piko [6], miniaturowych kamer, elektronicznego systemu transmitującego obraz oraz ekranów. Relacja z architekturą galerii i gra ze skalą sprawiają, że przestrzeń współtworzy instalację, wraz z elementami pracy konstytuującą swoistą wideoreżbę.

➤ Prezentowane w tej samej sali prace Bianki Rolando [8, 9, 11] ukazują galerijną/muzealną przestrzeń i obecnych w niej ludzi. Rozmawiane fotografie pokryte ręcznymi rysunkami zostały opatrzone słowami, zasłyszczanymi przez artystkę przy okazji różnych wernisarzy. Lakoniczne wypowiedzi dotyczą publiczności, wystaw i sztuki.

Nieostrość zdjęć buduje wrażenie *déjà vu* — jeśli wyostrzyć słuch, to do uszu mogą dobieć podobne, a może już nawet wcześniej słyszane zdania...

➤ W pracach powraca wątek, kto komu i jak się przygląda oraz zagadnienie galerijnych rytuałów, sposobów zwiedzania i poruszania się po wystawach. Szczególnie interesujące wydaje się to w serii rysunków Hannah Downing *Badania nad patrzeniem* [5] nadesłanych przez artystkę w odpowiedzi na nasz *open call*.

➤ Animacja przygotowana przez Tymka Borowskiego i Pawła Sysiaka [3] formalnie odwołuje się do krótkich filmów instruktażowych i promocyjnych znanych z internetu. Ich formuła zakłada szybkie i proste wyjaśnienie funkcjonowania skomplikowanego urządzenia lub związanego z tym problemu, na tyle krótko, przystępnie i atrakcyjnie, żeby utrzymać uwagę widza. Tematem filmu Borowskiego i Sysiaka jest funkcjonowanie... sztuki.

➤ Wątek nieprzyjemności sztuki i wynikającego stąd niebezpieczeństwa — skonstrastowany z oczekiwaniami dotyczącymi otwartości i przyjazności galerii był dla nas szczególnie interesujący. W czasie przygotowań do wystawy wyszukaliśmy dużą liczbę prac zagrażających w bezpośredni sposób zwiedzającym. Wybuchają, spadają, klują. Czyhają niczym pułapki w grach komputerowych. Na wystawę wybraliśmy jednak prace, która niesie tylko potencjalne niebezpieczeństwo. To instalacja Doroty Buczkowskiej *Interror* [7] powstała z materiałów, z których konstruuje się bomby. Z parafiny, prochu strzelniczego i siarki artystka odlewa płyty i układa je na podłodze jak kafele. Zwiedzający chodzą po podłodze, która zmienia się i niszczy. Biel wosku i czarne żyłkowania, jakie tworzy proch, sprawiają, że płyty wyglądają jak marmur, którym wyłożony jest zabytkowy hol galerii. Instalacji na podłodze nie da się ominąć. Trzeba po niej przejść, aby pójść dalej. Jest to ten typ interakcji, do jakiej widzowie na wystawach są często zmuszani. *Bramka* [10] Igora Krenza i Tomka Saciłowskiego wykorzystuje turnikiet znany z metra, montowany również w niektórych muzeach o szczególnie dużym natężeniu ruchu nie tyle do kontroli biletów, co do liczenia frekwencji. Bramka to przyrząd gimnastyczny do ćwiczenia skoków — nie da się przez nią przejść, można jedynie przeskoczyć.

➤ W trakcie pracy nad wystawą interesowały nas różne strategie wchodzenia sztuki w interakcję z widzami, różne poziomy, na jakich się to odbywa, w rozmaity sposób angażujące widzów. Interakcja z pracą Jennifer Rubell zostaje nagrodzona cukierkiem [4]. Prosty mechanizm wydaje krowkę każdemu, kto postąpi zgodnie z instrukcją. To najprostszą interakcją z dziełem sztuki — dostownie cukierek na zachętę, zarazem kolejny przykład wymuszonej interakcji.

➤ W ankiecie znalazło się pytanie, zaproponowane przez Tomka Saciłowskiego, o chęć odwiedzenia pracowni artysty Aleksandra Miauczyńskiego (to postać nieistniejąca, wymyślona przez Tomka; zdecydowaliśmy, że ma nazywać się Mielczyński, ale do ankiety wdarła się literówka; ponieważ artysta i tak nie istnieje, postanowiliśmy jej nie poprawiać). Okazało się, że połowa ankietowanych osób chciałaby taką wizytę złożyć, nie zważając na to, że nie wie, kim jest artysta i czego można się po odwiedzeniu jego pracowni spodziewać. Taki wynik był dla nas ważny, ponieważ pokazał, iż istnieje duża potrzeba spotkania i interakcji pomiędzy publicznością a artystą, i że to może być ważniejsze od twórczości artysty. W chwili pisania tekstu spotkania jeszcze się nie odbyło, ale zostanie wkrótce zorganizowane.

➤ Na wymianę i rozmowę stawia również praca Heike Langsdorf [16], ukazująca jednocześnie ograniczenia galerii i zapośredniczenia, jakie mają miejsce w kontakcie z dziełami sztuki. Każdy z widzów może się w ten mechanizm włączyć, trzymając się jednak reguł ustalonych przez artystkę.

➤ W tym miejscu dotykamy bardzo istotnego zagadnienia. Bo może właśnie wszelkie reguły, nieuchronnie obecne i powiązane z funkcjonowaniem galerii powodują, że prawdziwe uczestnictwo przebiega inaczej i niejako poza nimi. Jak pisze Irit Rogoff w bardzo inspirującym tekście *How to Dress for an Exhibition*: „Nie jest zadekretowane odgórnie, jako kuratorska intencja, ale odbywa się nieświadomie przez strategię autoprezentacji, poprzez ubiór, fantazjowanie albo

