LAACT
volume 2
Light as
a Creative Tool

LAACT idea:
dr hab. Robert Sochacki

Light as a Creative Tool

LAACT volume 2
Light as a Creative Tool

Redakcja naukowa: Robert Sochacki
Teksty:
Piotr Zawojski, Satoru Tamura, Robert Sochacki, Ryszard W. Kluszczyński,
Yasuhiro Chida, László Zsolt Bordos, Iwona Dorota Bigos, Laura Adel
Recenzenci:
dr hab. Alicja Jeziorecka, prof. UAP
dr hab. Violetta Kulikowska-Parkasiewicz, prof. UWM

Wydawca:
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
pl. Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. +48 71 343 80 31, 32, 33, 34
www.asp.wroc.pl

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

Wydanie pierwsze
Wrocław 2025

Tłumaczenie:
NOKS collective, Mandarynka – Centrum języków azjatyckich
Redakcja:
NOKS collective - Weronika Morawiec i Robert Sochacki, Monika Mielcarek
Korekta językowa:
Monika Mielcarek (tekst polski)
Thomas Anessi, Weronika Morawiec, Aleksandra Stuchły (tekst angielski)
Projekt graficzny:
Iwona Matkowska

Nakład: publikacja cyfrowa

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2025

Wszystkie prawa zastrzeżone

e-ISBN: 978-83-67584-55-5

Yasuhiro Chida

Robert Sochacki

Ryszard W. Kluszczyński

Piotr Zawojski

Satoru Tamura

László Zsolt Bordos

Iwona Dorota Bigos

Laura Adel

402 Yasuhiro Chida
Transparent Darkness

432 Robert Sochacki
Let art become light. Subjective Tour of the ZFIL Collection - Zentrums für Internationale Lichtkunst in Unnie.

538 Ryszard W. Kluszczyński
Light in contemporary art: from neon to hybrid transdisciplinary forms.

580 Piotr Zawojski
Kineticism, or the synergy of artificial light and movement in the domain of electricity. Around the work and theoretical concepts of Zdeněk Pešánek.

604 Satoru Tamura
Spinning Crocodile

630 László Zsolt Bordos
Thoughts on Art.

646 Iwona Dorota Bigos
ZERO point

674 Laura Adel
In the light of modernity.

780 list of illustrations

8 Yasuhiro Chida
Transparent Darkness

38 Robert Sochacki
Niech sztuka stanie się światłem. Subiektywne oprowadzanie po kolekcji Zentrums für Internationale Lichtkunst w Unnie.

146 Ryszard W. Kluszczyński
Światło w sztuce współczesnej: od neonów do hybrydycznych form transdyscyplinarnych.

188 Piotr Zawojski
Kinetycyzm, czyli synergia sztucznego światła i ruchu w domenie elektryczności. Wokół twórczości i koncepcji teoretycznych Zdenka Pešánka.

212 Satoru Tamura
Spinning Crocodile

240 László Zsolt Bordos
Myśli o sztuce.

256 Iwona Dorota Bigos
Punkt ZERO

284 Laura Adel
W świetle współczesności.

392 spis ilustracji

Yasuhiro
Chida

Transparent
Darkness

<<透明な暗闇>>

世界があり、自分がいる。本来的にはそれだけのことだ。何かをする必要もないし、物事には価値も善悪もない。一人、人工物のない環境へ身をおけば、直感的にそれを理解するだろう。風の吹きすさぶ岸壁では、波は延々と岩を打ち、崖は気まぐれに崩れ、風は方向を持たず、太陽はただ燃え続ける。世界は何の意味も無く、一定の摂理や偶然によって進行する。人はそれらを知覚し、何かを想う。

<生の世界>

私たちは、私たちをとりまくあらゆる事象に対し、名前を付け、意味や理由を見つけーあるいは想定し、この得体の知れない世界と折り合いをつけてきた。私たちが知り得たものは、世界そのものではなく、私たちが定義したもの、私たちを世界に投影したものだ。

この世界は一体何か、私はそれを知りたかった。しかし、私たちの認識する世界が、私たちの定義であり、投影である以上、世界そのものを知るというのは不可能ではないだろうか。また、世界を知ろうとする私たちは、知ろうとする世界の一部でもある。

知ることの代わりに私たちは様々な方法で世界を捉える。事実や真実はなく、無数の解釈がある。例えば、ある時にそれはコップであり、旅の思い出であり、Si(ケイ素)である。しかし、世界は遥かに広く、それらの定義や認識を超えて存在する。それは遠い宇宙の彼方ではなく、目の前に透明な暗闇として存在する。見ているのに見えない。私はその生の世界に触れたい。記号になる前の、解釈される前の、無限の解像度と深度を持つ生の世界を、捉えないことで扱いたい。

<手仕事>

バルセロナ、グエル邸の精緻な細工が施された鉄の扉。アビュー山、ディルワラ寺院の凍れるレリーフ、大理石の細やかな彫刻で埋め尽くされた天井。手仕事に感動するのは、そこに人と素材、世界との交感があるからだ。手仕事には嘘がない。また、技法は表層ではなく本質だ。新しい何かを表すためには新しい技法が必要で、優れた作品では技法と内容は一つになる。

一方、現代は作ることも鑑賞することも安易な方向に向かっているように思える。人が作った装置やプログラム上の、組み合わせで作られたものは一見、新鮮に見えるものであっても、理解可能な観念であり記号的だ。それは手と素材を使って作られた、質や佇まいを伴う、世界そのものを孕んだものとは大きく違う。

文脈によって成立する現代美術は、豊かな現実の解像度を落とした、説明や理解が可能な遊びではないだろうか。それらの低解像度の質感に慣れてしまうと、私たちの受信能力も衰えてしまう。

生の素材と向き合ったところに、観念で掬い取れないこの世界の質感がある。理解可能な作り手のイメージも意図も要らない。世界は十分に美しい。

<先入観>

境界を越えたものが必要だ。レストランでは食べられるものしか出されないので、私たちは安心しきっており、その状態では感覚は発揮されない。食べられるかどうかわからない木の子を、舌に乗せたときの集中力が感覚を開く。美術館で美術作品を見ているという先入観が、感覚を閉ざす。だから私は何か得体の知れないものを作りたい。記憶や経験にない、観念の範囲を越えるものに対峙したとき、初めてそれを捉えようと感覚が働き始める。最大に感覚が開いた状態では、見えるもの聞こえるものが新鮮で、世界が不思議だったということを思い出すだろう。

<ライトアート>

私が作品を発表し始めたころ、ライトアートという言葉はほとんど聞かれなかったし、日本ではそういった展示もなかったように思う。(眼に見えるものは全て光であるから、あらゆる視覚を用いた芸術はライトアートだと、私は考えるのだけれど。)
インスタレーションの展示も極めて少なかったし、イマーシヴアートという言葉は存在していなかった。私は初期から今と変わらない形式の作品を作ってきたが、この20年の間にその呼び名が変化してきた。

私がやりたいことは単純で、人にとって最大の体験を作りたいと思っている。フィールドワークとして登山をするのは、自然から具体的なインスピレーションを得て、それを再現する作品を作りたいからではない。それが私にとって最大の体験の一つだからだ。多くの美術作品よりも、岩や氷、薄い空気、広大な風景、圧倒的な距離、吹き付ける吹雪が、私の身体に大きな体験をもたらしてくれる。私は自身の身体に、圧倒的な体験と感覚を与え、それに匹敵し、超えるものを作りたい。そして、作品を作りながら、身体が記憶する体験と比べる。あの自然の中での体験に優っているだろうかと。

<意思と結果>

制作も登山も動機は同じだ。見たことのないものを見たい。体験したことのないものを体験したい。願わくば、これが生きている意味だったと感じられるような体験をしたい。無ければ作りたい。その意思が初めにある。結果としてさまざまな行動や作品として現れるだけで、あらゆる現れは結果でしかない。

だから、「アートを作りたい」という動機は不思議に思う。作ったものが結果としてアートとなることはあるが、それは重要ではない。何をしたいのかを大切にしたい。日常の思考から離れ、あらゆる制限を外し、一体この世界で何をするのか、自分の内部を探索する。価値があろうとなかろうと関係のないことで、それが自分といかに近いかが重要だ。自分にとって最も意義深いこと、それに触れていることが最も大切だ。
私の作品はそのような態度の結果であるから、必然的に作品の形態は体験型になり、視覚優位のものになった。

<LEDとSNS>

そんな私の姿勢とは関係なく社会は変化し続け、この数十年で展示に大きく影響を与えた2つが、LEDの発展とSNSだろう。

LEDの発展が光の取り扱いを容易にし、可能性を大きく広げた。LEDが無ければ作れなかった作品も多い。

SNSは進化した鏡と言えるのではないか。鏡以前の世界では、人は自分の顔をおそらく知らなかった。水面に映る顔を見ていたと思われるかもしれないが、実際に水面に映る顔を見るのはかなり困難だ。水面はほとんどの場合波立っているし暗い。鏡の普及以降、はっきりと像を結ぶ自分の顔を見るという体験が自意識に与えた変化は大きいように思う。SNSの時代には、さらにその像が記録され、世界中に配られるようになった。これもまた自意識に大きな変化をもたらしたことだろう。そのための背景として、自意識の一部として、イマーシヴアートは広く受け入れられることになった。

<良いもの>

アートであれエンターテイメントであれ、質が低いことが問題で、質が高ければ良いのだと思う。

では質が高いものとはなにか。私は飽きずに長く見ていられるもの、ということを一つの指標としたい。しかし結局のところ、良いものとは人が決めることであり、社会的なものでしかないとも思う。人といっても、それが専門家の集団によって決められるものなのか、一般の多数決によるものなのかということもある。また、悪いものが心に響く場合もある。そして、結局全ては好みだという意見に納得できるほど世界は平坦ではない。

一つ言えることは、創作物はコミュニケーションの手段であり、良いものは豊かな言葉と感情を生み出すということではないだろうか。

<世界と人間>

私は長い間、作品を作るために材料や現象の研究を行ってきた。しかしそれは結局人間に関する研究であり、人生の意味に対する問いだった。人間の存在の目的、それを知ることは不可能だろう。そんなものはおそらく存在しない。しかし、人間にとって最大の体験は何か。その問いは人生というものの微かな手がかりになるのではないだろうか。

人間は何を知覚することが可能で、それを知覚した時にどう反応するのか。私は一個である自身の身体を通して、個の先にある普遍的な人間の存在を探ってきた。それは外界を探ることと同義で、作品がそれを体験する人々の表面的な差異を超えた奥深く、人間という生物であること、宇宙の一端であることに反応するものであればと思う。

現実は無限に美しく、不思議だ。現実は人が知覚や思考の範囲を拡げることで拡大されてきた。しかし私たちが想像出来ること、考えられることは限られている。作家は思考を介さず、手で素材を扱うことで、現実の無限性と不思議さをそのまま作品にする。手で現実に触れ、イメージから現実を解放し、何も描かない、何も表わさない。この世界の不思議、つまり人間の可能性を見たい。

千田泰広

http://chidayasuhiro.com/

https://www.instagram.com/chidayasuhiro/

Jest świat i jestem ja. I to w zasadzie tyle. Nie ma potrzeby nic robić, rzeczy nie mają wartości, nie istnieje dobro ni zło. Pojmie się to intuicyjnie, kiedy się stanie samotnie na smaganym wiatrem nabrzeżu. Fale w nieskończoność uderzają w skały, klify osuwają się wedle własnego uznania, wiatr nie ma kierunku, a słońce po prostu płonie. Świat sam w sobie nie ma znaczenia i idzie do przodu według praw natury lub przypadku. Ludzie to dostrzegają i budzi to w nich przemyślenia.

‹Świat surowy›

Nazwaliśmy wszystkie zjawiska, które nas otaczają, wynajdując dla nich znaczenia, przyczyny albo hipotezy, i tak ułożyliśmy się z tym niepojętym światem. Ale tym, co poznaliśmy, nie jest świat sam w sobie, ale to, co w nim zdefiniowaliśmy i nasze wyobrażenie nań nałożone.

Chciałem wiedzieć, czym ten świat jest. Lecz poznanie go jest niemożliwe, ponieważ świat, który postrzegamy, jest naszym wyobrażeniem i naszą definicją. Co więcej, my sami, chcący poznać ten świat, jesteśmy jego częścią.

Zamiast poznania, jesteśmy w stanie pojmować świat różnymi sposobami. Natomiast jest to interpretacja, a nie rzeczywistość czy prawda. Czasem jest to kubek, czasem wspomnienie z podróży, czasem jest to SI (silikon).

Świat jest znacznie większy i istnieje daleko poza naszym postrzeganiem i wszystkimi tymi definicjami. Nie w jakimś odległym zakątku wszechświata, tylko jako przejrzysta ciemność tuż przed naszymi oczami. Nie dostrzegamy, mimo że patrzymy.

Chcę dotknąć tego świata w stanie surowym. Świata o nieskończonej głębi i rozdzielczości, świata zanim stał się symbolem; chcę go potraktować jako coś, czego nie jestem w stanie uchwycić.

‹Praca manualna›

Przepiękne, starannie wycyzelowane żelazne wrota w pałacu Guell w Barcelonie. Zastygłe reliefy w świątyni Delwara, sklepienie wypełnione drobnymi marmurowymi ornamentami. Rękodzieło nas porusza, bo jest to komunia człowieka ze światem, który miał kontakt z budulcem. W ręcznej pracy nie ma kłamstwa. Technika nie jest powierzchowna, jest esencją pracy. Żeby wyrazić coś nowego, potrzebne są nowe techniki, i tak oto technika i treść stają się dwiema stronami jednego medalu. Jednak wydawać się może, że współczesne czasy idą w przeciwnym kierunku. Zarówno tworzenie, jak i uznanie dla sztuki zmierzają w stronę uproszczenia. Rzeczy są tworzone z pełną akceptacją faktu, że podlegną konsumpcji. To, co powstaje

z wykorzystaniem sprzętu i programów, stworzonych przez człowieka, jest zrozumiałe i symboliczne, nawet jeśli wydaje się nowe. Współczesna sztuka, zbudowana w oparciu o kontekst, jest niezdarną, łatwą do wyjaśnienia i zrozumienia dziecinną fraszką, pozbawioną bogatej rozdzielczości rzeczywistości. Zaś gdy przywykniemy do tych tekstur o niskiej rozdzielczości, zawęzimy nasz zakres postrzegania.

W zetknięciu się z surowym budulcem, którego nie da się pojąć, jest namacalne wrażenie tego świata, którego nie da się ująć w ramy idei. Nie są potrzebne ani intencje, ani wyobrażenie twórcy. Świat jest już wystarczająco piękny. Chcę, by moje oczy i serce swobodnie podryfowały ku realności, ku głębokiej egzystencji.

‹Uprzedzenia›

Jedzenie czegoś, o czym nie wiadomo, czy jest jadalne, zwiększa rozdzielczość zmysłów, W restauracjach, dla bezpieczeństwa, serwowane są wyłącznie nadające się do spożycia potrawy, więc zmysły nie mogą osiągnąć pełni swoich możliwości. To skupienie, kiedy kładziesz na języku grzyb, o którym nie wiadomo, czy jest jadalny. Gdy oglądasz prace w galerii sztuki, moment, w którym przyjmiesz, że spoglądasz na dzieło sztuki, zamyka zmysły. Dlatego też chcę stworzyć pracę o niepojętej naturze. Ludzkie zmysły w zetknięciu z czymś wymykającym się koncepcjom, co nie nawiązuje ani do wspomnień ani do doświadczeń, spróbują zobaczyć to po raz pierwszy. W stanie maksymalnego otwarcia zmysłów wszystkie rzeczy oglądane i słyszane staną się nowe i świeże, i przypomną ludziom, jak tajemniczy jest świat.

<Light art>

Gdy po raz pierwszy wystawiłem swoje prace, o koncepcji sztuki świetlnej się w Japonii za bardzo nie słyszało, nie było też tego typu wystaw (choć zważywszy, że wszystko co oczy rejestrują jest tak naprawdę światłem, uważam, że każda sztuka, do której wykorzystywany jest zmysł wzroku, jest sztuką świetlną).
Wystaw instalacji artystycznych było bardzo mało, a określenie „sztuka imersyjna" nie istniało.

Od początku tworzę prace w tym samym formacie, a na przestrzeni ostatni 20 lat nazwa ulegała zmianie.

Chcę stworzyć coś, co jest w zasadzie bardzo proste: najpotężniejsze doświadczenie. Zastanawiałem się, co byłoby takim doświadczeniem dla człowieka. Kiedy w ramach pracy w terenie udaję się na wspinaczkę górską, nie robię tego po to, żeby czerpać inspirację z natury a następnie to odtwarzać, tylko dlatego, że dla mnie jest to jedno z najpotężniejszych doświadczeń. Skały i lód, rozległy krajobraz, dal, zacinająca zadymka śnieżna- dostarczają mojemu ciału silniejszych przeżyć, niż większość dzieł sztuki. Chcę stworzyć coś, co temu dorówna, a nawet przewyższy. Tak samo jak kucharz, idący do znanej restauracji, musi rozwijać swoje podniebienie, żeby stworzyć pyszne rzeczy.

Potrzebuję dostarczać swojemu ciału przytłaczających przeżyć i wrażeń. Następnie gdy uda mi się skończyć pracę, mogę porównać wrażenie, jakie ta praca wywołuje, z tym zapamiętanym przez moje ciało. Sprawdzić, czy zdołało przewyższyć doświadczenia przeżyte w górach.

<Intencja i rezultat>

I tworzenie i wspinaczka górska umotywowane są tak samo. Ujrzeć coś, czego się jeszcze nie widziało. Doświadczyć czegoś, czego się jeszcze nie doświadczyło, Mam nadzieję doświadczyć czegoś, co pozwoli mi odczuć, że oto właśnie jest sens istnienia. A jeśli czegoś takiego nie ma- to je stworzyć. Ta intencja leży u samego początku. Przejawia się w rozmaitych moich działaniach, i samo jej ucieleśnienie jest rezultatem.

Dlatego sądzę, że mówienie „Chcę tworzyć sztukę" jest niedorzeczne. Może i stworzoną rzecz nazywa się „sztuką", z racji tego, że jest rezultatem, ale nie to jest w tym wszystkim najważniejsze.

Najważniejsze jest zastanowienie się, co chce się zrobić. Oderwanie się od codziennych myśli, odrzucenie wszystkich ograniczeń, głębokie wejrzenie w siebie i zastanowienie się: co ja chcę na tym świecie zrobić. Nie ma znaczenia, czy to będzie nowe czy stare, będzie miało wartość czy nie.

Pomyśleć, w jaki sposób jest mi bliskie; co takiego jest dla mnie niezwykle znaczące. Znaleźć właściwą temu formę. Właśnie uchwycenie tego wszystkiego jest najważniejsze.

Ponieważ moje prace są rezultatem takiego podejścia, są siłą rzeczy imersyjne i wizualnie intensywne.

<LED i SNS>

Niezależnie od tego, co myślę, społeczeństwo się stale zmienia, i dwiema rzeczami, które wywarły znaczny wpływ na środowisko wystawiennicze, był rozwój LED i SNS.

Rozwój LED ułatwił operowanie światłem i wydatnie poszerzył jego możliwości. Nawet teraz mam projekty, które na chwilę obecną są niemożliwe do zrealizowania i czekają na dalszy rozwój technologii, z kolei wiele moich innych prac w ogóle by nie powstało, gdyby nie LED.

SNS zaś to wyewoluowane lustro. W świecie przed wynalezieniem luster ludzie prawdopodobnie nie znali własnych twarzy. Być może myślicie, że przeglądali się w tafli wody, ale czy próbowaliście kiedyś zobaczyć takie odbicie swojej twarzy? Powierzchnia wody jest pofalowana i generalnie ciemna. Odkąd zwierciadła się rozpowszechniły, doświadczenie wyrazistego ujrzenia własnej twarzy spowodowało wielką zmianę w samoświadomości. W erze SNS ten wizerunek zaczął być zapisywany i rozpowszechniany. To też z pewnością spowodowało zmianę w samoświadomości. W tle tego wszystkiego sztuka imersyjna, jako element samoświadomości, też znacząco się rozpowszechniła w świecie.

<Czym jest dobra rzecz>

Zdarza się słyszeć kpiny, że light art to nie sztuka, tylko rozrywka, ale niezależnie od tego uważam, że problematyczne są rzeczy o niskiej jakości, a te o wysokiej jakości są czymś dobrym.

Czym więc są te rzeczy o wysokiej jakości? To te, które po stworzeniu i ujrzeniu pozostawiają nas na długo z pytaniami. Dla mnie jedną ze wskazówek są rzeczy, na które mogę długo patrzeć bez znudzenia. W ostatecznym rozrachunku to ludzie i kwestie społeczne decydują o tym, co jest dobre. Jednak to stwierdzenie jest ogólnikowe; pozostaje pytanie czy decydują o tym eksperci, czy masy. Zdarzają się też przypadki, kiedy kiepska rzecz jest dobra. Koniec końców świat nie jest uładzonym, nieskomplikowanym miejscem, gdzie można przystać na stwierdzenie, że wszystko jest ostatecznie kwestią gustu.

Jedyne co mogę powiedzieć to to, że stworzone rzeczy są narzędziem komunikacji, a te o wysokiej jakości wzbogacają język i emocje.

‹Świat i ludzkość›

W celu tworzenia sztuki przez długi czas prowadziłem badania nad materiałami i zjawiskami. Jednak były to tak naprawdę studia nad ludzkością i poszukiwanie sensu życia.

Niemożliwym jest poznanie celu ludzkiego życia. Pewnie dlatego, że takowy prawdopodobnie nie istnieje. Jednak czym, z ludzkiej perspektywy, będzie najpotężniejsze przeżycie? Zacząłem tworzyć prace z myślą, że może to pytanie stanie się delikatną wskazówką dla ludzkości.

Co ludzie są w stanie dostrzec, a dostrzegłszy- jak zareagują?

Poprzez własne ciało, które jest indywidualnością, zgłębiałem uniwersalną egzystencję człowieka, przekraczającą granice jednostki. Jest to równoznaczne z eksploracją dowolnego zewnętrznego świata, i chciałbym, żeby moje prace były reakcją na tą przekraczającą powierzchowne różnice głębię u doświadczających tych prac ludzi jako żywych istot, które są częścią wszechświata.

Rzeczywistość jest nieskończenie piękna i tajemnicza. Rozszerzyła się poprzez zwiększenie zakresu ludzkiego postrzegania i myślenia. Są jednak granice tego, co jesteśmy w stanie sobie wyobrazić i pomyśleć. Artysta, własnymi rękami formując materiał, bez angażowania myśli, przekuwa bezkresność i cud rzeczywistości w dzieło sztuki. Dotykając rękami rzeczywistości uwalnia ją od wyobrażenia; niczego nie odmalowuje, niczego nie wyraża.

Chcę zobaczyć tajemnicę świata, jaką jest potencjał człowieka.

Memo

Dzieło artysty jest czymś, co przekazuje myśli i uczucia każdej jednostki. Dobra praca to taka, która przekazując czyjąś indywidualną myśl, może być nadal współdzielona przez innych. Najważniejsza jest komunikacja.

http://chidayasuhiro.com/
https://www.instagram.com/chidayasuhiro/

Robert
Sochacki

Niech sztuka stanie się światłem

Subiektywne oprowadzanie po kolekcji
Zentrums für Internationale Lichtkunst w Unnie

Pomysł na subiektywne oprowadzanie po kolekcji ZFIL (Zentrums für Internationale Lichtkunst, Centrum dla Międzynarodowej Sztuki Światła) powstał w projekcie LAACT bardzo wcześnie, można by rzec: organicznie. ZFIL to jak do tej pory pierwsze i jedyne centrum wystawiennicze poświęcone tylko współczesnym instalacjom *light art*, czyli wykorzystującym światło jako medium. Tworząc to krótkie kompendium, chciałem przede wszystkim podkreślić szeroki obszar tematyczny i techniczny zgromadzonych tam prac, a także spojrzeć na to, jak współczesne instalacje *light art* problematyzują tematy kulturowe, społeczne i polityczne.

Zanim zaczniemy przyglądać się sztuce współczesnej przez pryzmat spojrzenia artystów tworzących w nurcie light artu, należy zapytać, czym jest dziś sztuka, jaką rolę odgrywa współcześnie dzieło sztuki. Pierwotnie sztuka była formą wyrażania, nigdy nie była obojętna: opowiadała historie, opisywała w werbalny i niewerbalny sposób stany emocjonalne, uniwersalizowała pokoleniowe przeżycia. W miarę upływu czasu zaczęła także służyć abstrakcyjnym – religijnym lub politycznym – ideom.

Zadając pytania o to, czym jest współczesna sztuka, o współczesne dzieło sztuki, które nie jest tylko doznaniem estetycznym czy reprezentacją wybranego tematu, zadajemy przede wszystkim pytanie o zjawisko, jakie opisuje. To jedna z teorii sztuki współczesnej. Inna mówi o sztuce krytycznej, co obecnie odnosi się głównie do sztuki lat dziewięćdziesiątych; a jeszcze inna o sztuce społecznie zaangażowanej[1]. Z kolei rozwijający się w latach sześćdziesiątych Fluxus ideę sztuki pojmował przez znoszenie granic między sztuką a prozą życia[2].

Joseph Beuys (1921–1986) w latach siedemdziesiątych prezentował własną radykalną koncepcję, że każdy z nas, każda osoba jako uczestnik społeczeństwa, stanowi potencjał społeczny i może znacząco wpływać nie tylko na środowisko wokół siebie, ale i na świat[3]. Poprzez koncepcję „rzeźby społecznej" prezentował ideę, że każdy człowiek jest artystą; kierował uwagę w stronę rozwiązań, które miały spowodować, że system gospodarczy i polityczny będą służyć świadomemu społeczeństwu i kierować się prawdziwymi potrzebami człowieka.

https://www.youtube.com/watch?v=_qS2rnCfAqM&list=PLIG6HbTgV8tnFeBENzUeaq4czV2xis9ca
„Every work has to become the quality of art" – Beuys explains his understanding of art (Excerpt of the 2-hour-documentary „J.B. Public Dialogue", Willoughby Sharp, N.Y.C., January 1974)

1 Zob. np. I. Hassan, *POSTmodernISM: A Practical Bibliography, Baltimore*, 1971.
2 L. Wientraub, *Making Contemporary Art; How today's artists think and work*, London 2005.
3 Zob. wypowiedź autora w filmie: Maximo Vega, *Joseph Beuys Dialogue*, YouTube, 2.05.2017, https://www.youtube.com/watch?v=CrgzXhIQ-dk [dostęp: 1.08.2024].

W latach 1915–1922 rozwijał się dadaizm, którego główne hasła głosiły zerwanie z tradycją i nawoływały do swobody działania i odrzucania wszelkich istniejących kanonów. Artyści, stosując ironię i żart, chcieli szokować i kpić z mieszczańskich konwenansów, by w ten sposób obnażać absurdy światopoglądowe. Stosowali nietypowe jak na tamte czasy środki formalne, pojawiły się też obiekty artystyczne określane jako *ready-made*, które otworzyły wypowiedź artystyczną na kompletnie nowe rejony działania. Zbliżone założenia mieli surrealiści, którzy tworząc swoje absurdalne kompozycje, negowali wartości nie tylko społeczne, lecz także religijne.

W kontrze do tych bezpośrednio społecznie zaangażowanych manifestów była sztuka formalna, której abstrakcyjna forma sprzeciwiała się politycznemu wykorzystywaniu sztuki. Wassily Kandinsky (1866–1944) czy przed nim Hilma af Klint (1862–1944) skupiali się na rozważaniach oscylujących pomiędzy barwą i kształtem, dostrzegając na przykład związki malarstwa z muzyką. Te abstrakcyjne poszukiwania rozwijali dalej, przedstawiając swoją wizję współczesnego świata, Piet Mondrian (1872–1944) i Kazimierz Malewicz (1879–1935), których sztuka miała ogromny wpływ na architekturę, a ta na życie codzienne.

Później powstała szkoła Bauhausu (1919), która jako uczelnia realizowała egalitarne i wspólnotowe idee. Założona w niemieckim Weimarze przez Waltera Gropiusa (1883–1969) artystyczno-rzemieślnicza uczelnia od 1925 roku działała w Dessau, a w latach 1932–1933 w Berlinie. W 1910 Gropius zaprezentował swoją wizję produkowanych na masową skalę domów mieszkalnych, w ten sposób normalizując nie tylko elementy konstrukcyjne, ale i życie codzienne ich mieszkańców.

Mimo wielu przełomowych i radykalnych teorii oraz działań *mainstream* europejskiej sztuki do około 1990 roku pozostawał w rękach i umysłach osób działających w skostniałych, patriarchalnych, kolonialnych i kapitalistycznych systemach.

Dzisiejsi artyści często sięgają ku bliskim sobie przestrzeniom życia, starając się znaleźć nie tylko teoretyczne, ale i praktyczne rozwiązania na współczesne problemy, traumy i bieżące sprawy społeczne. Wielu z nich w swoich poszukiwaniach artystycznych stara się zanegować kapitalistyczny fundament zakładający, że jedynie słusznym podziałem dóbr jest indywidualne konsumowanie. Tworzą platformy współdziałania oparte na horyzontalnych regułach, kolektywne struktury demokratycznych procesów. Stopniowo odrzucają dotychczasowy autorytarny mechanizm promujący hegemoniczną i demiurgiczną pozycję, jaką zwykł przyjmować „artysta", tym samym podtrzymując patriarchalny, przemocowy porządek.

Dało się to wyraźnie zauważyć na przykład w 2015 roku, kiedy prestiżową brytyjską nagrodą Turner Art Prize wyróżniono grupę Assemble[4], kolektyw młodych architektów, pisząc w uzasadnieniu:

Oprócz troski o środowisko naturalne sztuka zaangażowana społecznie jest również ściśle powiązana z politykami płci, ciała i tożsamości. W procesie twórczym często faworyzuje ona aktywne zaangażowanie i udział tzw. zmarginalizowanych

4 Zob. Assemble, https://assemblestudio.co.uk/ [dostęp: 1.08.2024].

verwandte geister, kühn, himmelstürmend und von erhabener zuversicht
VISION EMOTION
es ist sogar vorauszusehen, daß diese und ähnliche lichtspiele durch radio übertragen werden, während die
fernsehprospekte, teilweise als reale lichtspiele, in dem die empfänger selbst beleuchtungsapparate besitzen
die von der radiozentrale mit elektrisch regulierbaren farbfiltern ferngelenkt werden.

społeczności i konkretnych grup, takich jak np. dzieci i młodzież, migranci, mniejszości etniczne czy osoby ze środowiska LGBTQ+[5].

Sztuka przez lata – wraz ze swoją ewolucją, ruchami historycznymi, społecznym oraz gospodarczym i technologicznym uwarunkowaniem – brała udział w kształtowaniu świadomości społecznej i odzwierciedlała stan epoki, w której powstawała. Za Arnoldem Hauserem (1892–1978) można powiedzieć, że:

artysta staje się głosem epoki, w której funkcjonuje jako część społeczeństwa, głęboko osadzony w systemie społeczno-kulturowym. Ewoluuje wraz ze zmianami historycznymi, społecznymi, religijnymi i politycznymi, znacząco przyczyniającymi się do kondycji i przemian funkcji, jaką przyjmuje sztuka[6].

Zapraszam do zapoznania się z zarysem idei muzeum w Unnie oraz opisami prac z jego kolekcji także po to, aby spróbować zrozumieć, jakim głosem mówią do nas artyści light artu oraz co ich prace mówią o kondycji świata, w którym – jak powiedziała filozofka Rosie Braidotti – „razem tkwimy”[7].

Centrum Międzynarodowej Sztuki Światła. UNNA Museum – Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna[8]

UNNA-ZFIL otwarte w 2002 roku jest jedynym muzeum na świecie poświęconym wyłącznie samodzielnej, awangardowej formie sztuki, jaką jest *light art*. Znajduje się na terenie browaru Lindenbrauerei, który został zamknięty w 1979 roku, po tym jak przez 120 lat produkował słynne piwo Linden Eagle Pils.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku zlecono badania użyteczności obiektu, jako że Unna, wraz z Lindenbrauerei, była kandydatem do tworzonego „Szlaku Kultury Przemysłowej”. W konkursie na pomysły na to przedsięwzięcie wyróżniała się koncepcja sztuki światła opracowana przez doświadczonego na arenie międzynarodowej kuratora dr. Uwe Rütha. Przebudowa zamkniętego browaru rozpoczęła się w 1999 roku.

5 Cyt. za: *Sztuka zaangażowana społecznie. Spotkanie z Anną Berry i Pierre'em d'Alancaisez*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, 2.02.2023, https://u-jazdowski.pl/program/dyskusje/napiecia-kulturowe/sztuka-zaangazowana-spolecznie [dostęp: 1.08.2024].

6 A. Hauser, *The Social History of Art. Vol. IV: Naturalism, Impressionism, The Film Age*, London–New York: Routledge & Kegan Paul, 1951, s. 13.

7 Oryg. „We are in this together”; zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, przeł. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014.

8 Zob. Lichtkunst Unna, https://www.lichtkunst-unna.de/en [dostęp: 1.08.2024].

Wybór prac obejmuje pełne spektrum sztuki świetlnej opartej na instalacjach. Minimalistyczne, magiczne, metaforyczne, materialne, konceptualne, autoreferencyjne, symboliczne, poetyckie, fizyczne, fenomenologiczne, filozoficzne – prace w muzeum badają wszystkie wymiary światła i sztuki światła. Stajemy się tu częścią tajemniczych, unikalnych dialogów światła i przestrzeni, pomiędzy biegunami porywających eksperymentów percepcyjnych i wiedzy egzystencjalnej[9].

Dyrektorem Centrum Międzynarodowej Sztuki Światła od 2012 roku jest John Jaspers.

Całe muzeum znajduje się pod ziemią, co rozwiązuje podstawową potrzebę instalacji lightartowych – potrzebę ciemności[10]. Na zewnątrz, widoczny z daleka jak latarnia morska, wystaje pięćdziesięciodwumetrowy komin browaru. Dziś jest on tłem konstrukcyjnym dla dzieła Maria Merza „Fibonacci-Reihe” i to od niego chciałbym zacząć niniejsze oprowadzanie.

9 Centre for International Light Art, *The Essence of Light* [katalog muzeum], Unna 2024; s. 16, zob. Lichtkunst Unna, *Collection*, https://www.lichtkunst-unna.de/en/collection [dostęp: 1.08.2024].

10 Więcej o tym na przykład w artykule R.W. Kluszczyńskiego, P*ochwała mroku. Fragmenty z rozważań nad formami obecności światła we współczesnych praktykach artystycznych*, [w:] *Light as a Creative Tool – LA-ACT*, red. R. Sochacki, Gdańsk 2021, https://www.zbrojowniasztuki.pl/publikacje/monografie/robert-sochacki-la-act,4612 [dostęp: 1.08.2024].

***Przyszłość regionu przemysłowego**

Międzynarodowa Wystawa Budowlana Emscher Park (The International Building Exhibition Emscher Park) rozpoczęła się w 1989 roku i miała na celu danie impulsów do strukturalnej transformacji centralnej części Zagłębia Ruhry, reagując na przemysłowy upadek regionu. Zrealizowano projekty planowania krajobrazu i rozwoju urbanistycznego na obszarze ponad 800 kilometrów kwadratowych, mające za zadanie ekologiczną, gospodarczą i kulturalną odnowę byłego regionu przemysłowego. Pod przewodnictwem prof. Karla Gansera IBA Emscher Park charakteryzowało ustanowienie nowych struktur planowania i podejście regionalne, które daleko wykraczało poza zwykłe mieszkalnictwo i życie miejskie. Po raz pierwszy w historii wystaw budowlanych projektowanie krajobrazu i architektura wysunęły się na pierwszy plan, szczególnie w celu ustanowienia tożsamości regionalnej.

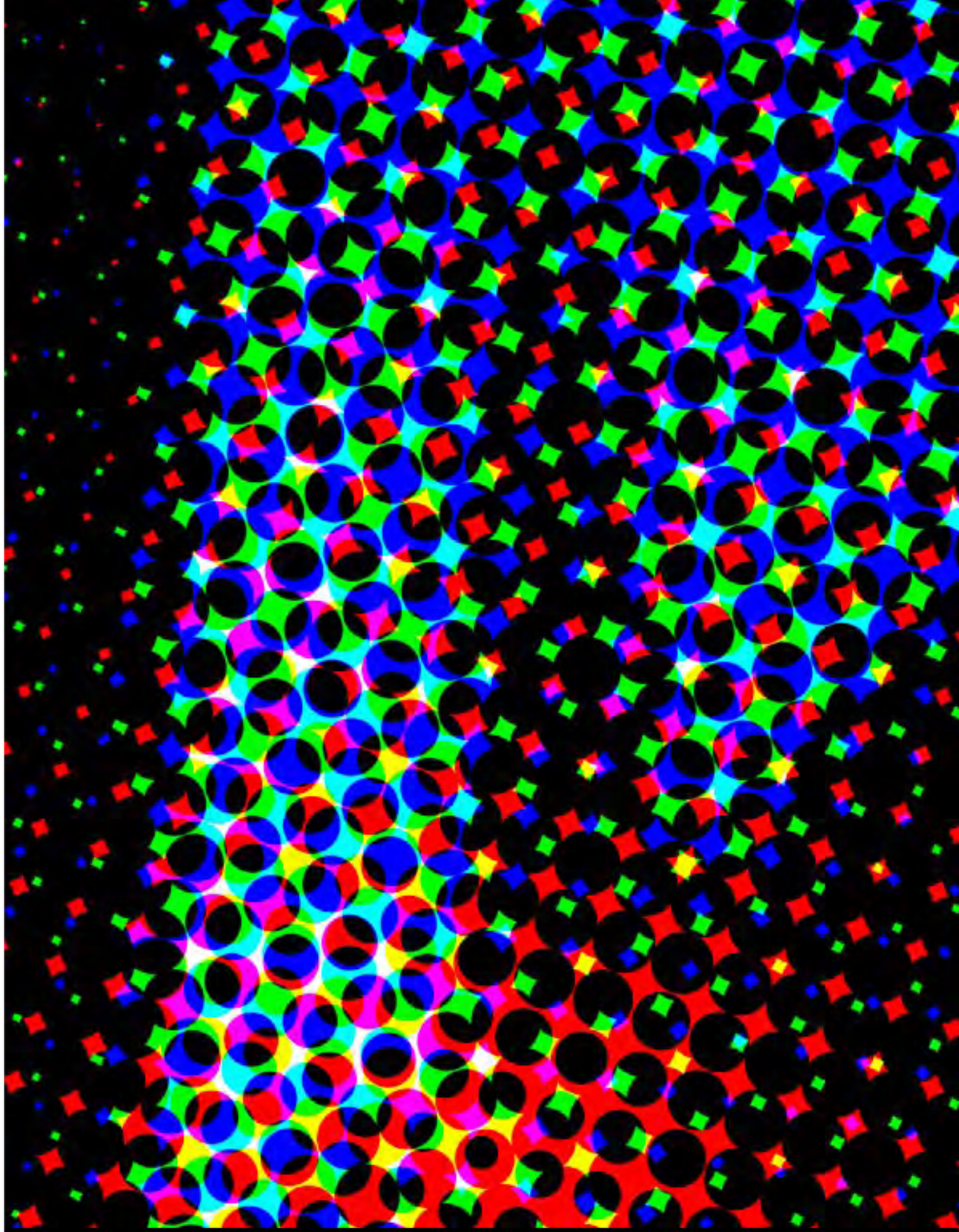
https://www.internationale-bauausstellungen.de/en/history/1989-1999-iba-emscher-park-a-future-for-an-industrial-region/

Mario Merz (1925–2003)

„Fibonacci Sequence” (2000)
Ciąg Fibonacciego to ciąg liczb zaczynający się od 0 i 1, w którym każda kolejna liczba jest sumą dwóch poprzedzających ją: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8 itd. Wzór ten można zidentyfikować nie tylko w matematyce, występuje on bowiem również w wielu formach życia. Jeżeli o liczbie będziemy mówić jak o słowie czy następujących po sobie wyrazach, z których pierwszy to „zero”, a kolejny to umowne „jeden”, zaś następne wyrazy są sumą dwóch poprzednich, to uzyskamy zasadę, którą kierował się Mario Merz.

Ten włoski artysta wykorzystywał ciąg Fibonacciego w performance’ach i instalacjach w całej swojej karierze, aby reprezentować uniwersalne zasady tworzenia i wzrostu, które jego zdaniem odnoszą się w sztuce do organicznego wzrostu elementów naturalnych i samej progresji.

W 1968 roku Merz rozpoczął pracę nad wolnostojącą strukturą w formie igloo – kompozycją aranżacji neonów i znalezionych przedmiotów. Pracę tę kontynuował przez całe życie w proteście, przeciwstawiając się w ten sposób dehumanizującej industrializacji i konsumpcyjnemu kapitalizmowi.



https://nrw-skulptur.net/en/skulptur/fibonacci-reihe/
https://www.youtube.com/watch?v=E2r-ZQJe_Fg
https://wsztuce.net/2025/01/19/mario-merz-suma-czlowieka/

Giny Vos (1959–)

„Light Phenomena” (2022)

Do ważnych nowości Centrum Sztuki Światła niewątpliwie należy instalacja „Light Phenomena” autorstwa Giny Vos, jednej z najważniejszych artystek medialnych w Holandii. Dzięki tej realizacji muzeum interweniuje w przestrzeń publiczną. Artystka, pracująca już od lat dziewięćdziesiątych z technologią LED, tworzy poetyckie konceptualne choreografie świetlne, łącząc w narracji bezpośrednio sztukę i życie, odzwierciedlając tkankę urbanistyczną miast.

„Light Phenomena” to wizualizacja procesów życiowych jako danych reprezentujących toczący się nieustannie i wciąż odnawiający proces wzrostu, proces życia na Ziemi wraz z jego przyspieszeniami i spowolnieniami.

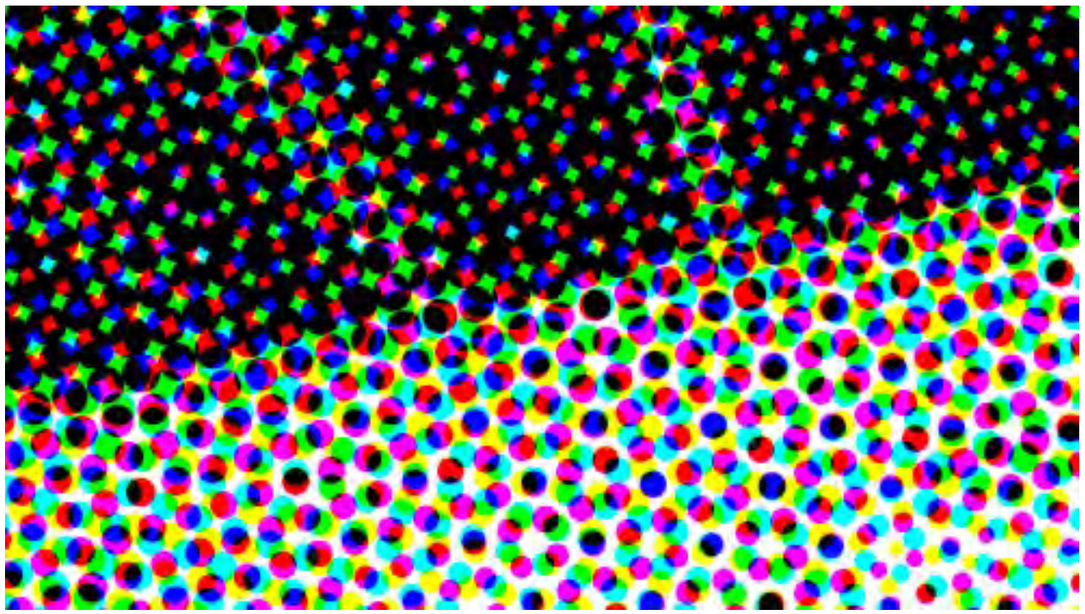
Brigitte Kowanz (1957–2022)

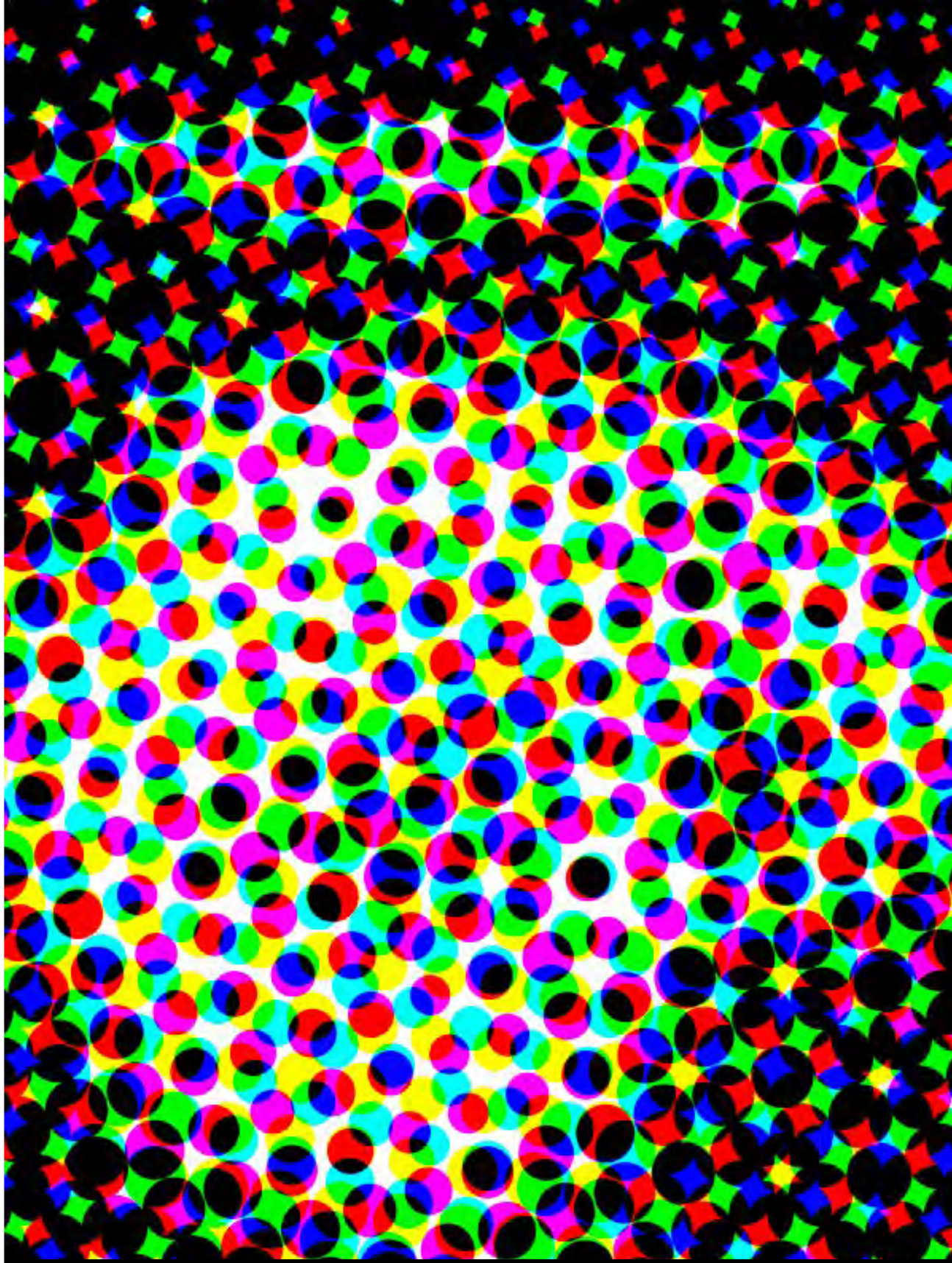
„The Speed of Light 11,5 m/sec” (1989/1990)
Neonowa instalacja w postaci liczby 0,000000038359870948[11] ukazuje ułamek sekundy, którego światło potrzebuje do pokonania długości prezentowanego neonu. Neon pulsuje rytmicznie; światło przesuwa się w ciszy po 19 neonowych cyfrach, pokazując, jak mało czasu potrzebuje na pokonanie krótkiego dystansu w postaci 11,5 metra.

Austriacka artystka używała w swojej praktyce najprostszych środków, podejmując badania nad przestrzenią, percepcją i językiem jako kodem. Światło było w tym równocześnie pierwotnym i bezpośrednim medium informacji oraz jej widoczności. Gwarantem w zanikającej granicy między prawdą a iluzją.

„Fall of the Wall” (2019)
To połączenie lustrzanego odbicia neonowej formy umieszczonej tuż nad taflą zwierciadła jest zapisem ważnej daty dla budowania demokracji w Europie – upadku muru berlińskiego. Artystka wykorzystuje alfabet Morse’a w zapisie tej daty oraz stosuje zabieg lustrzanego echa jako pewną formę wizualnego efektu *delay* czy znanego z wideo efektu *feedback*, który zatraca granicę między fizyczną przestrzenią a uzyskaną głębią obrazu instalacji.

11 Prędkość światła jest wartością stałą i wynosi 299 792 458 m/s.





https://www.lichtkunst-unna.de/en/collection

Joseph Kosuth (1945–)

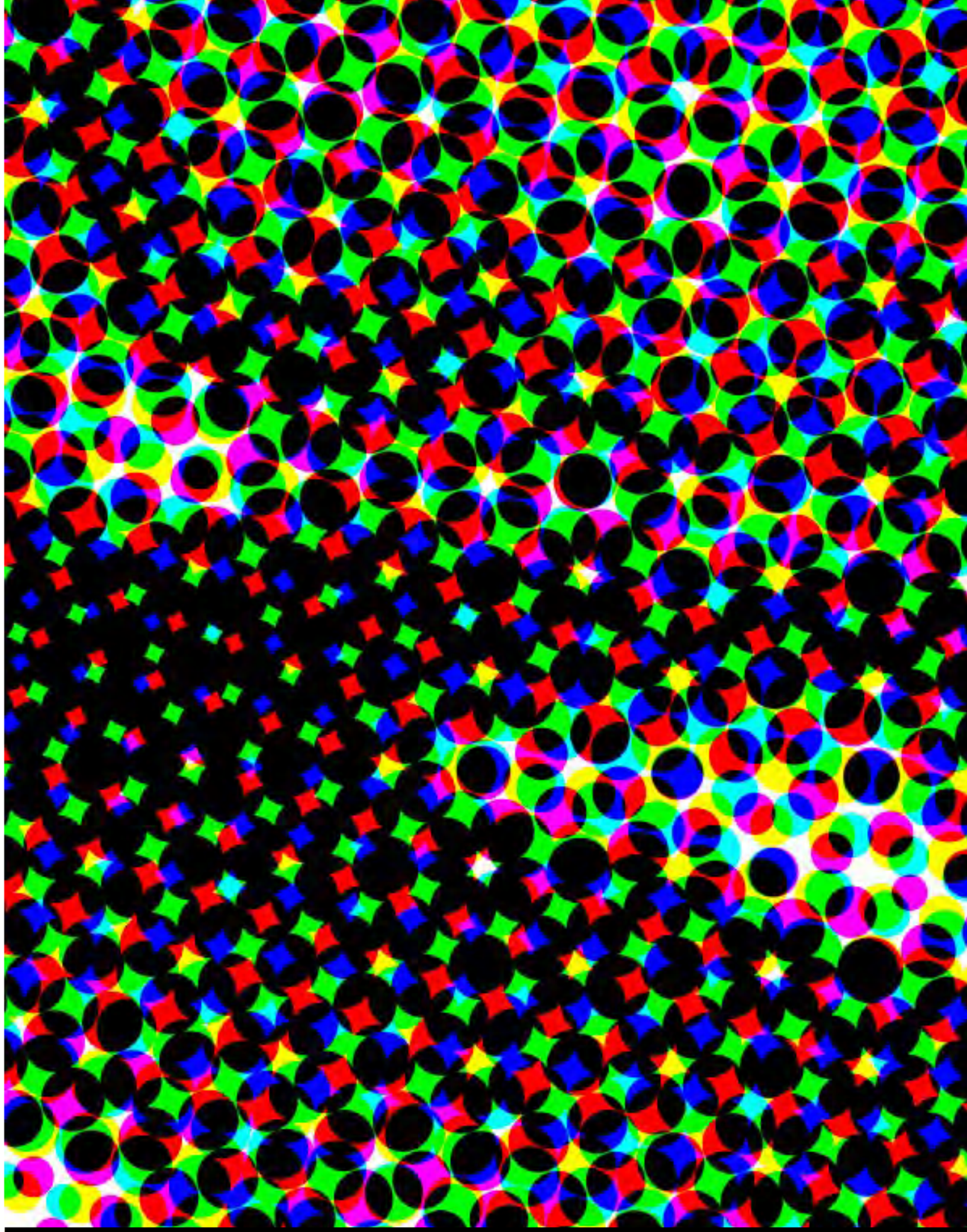
„The Signature of the Word [light and darkness]" (2001)
Joseph Kosuth to amerykański artysta konceptualny, mieszkający i pracujący w Nowym Jorku i Wenecji. Bez Kosutha, bez jego dzieł i tekstów teoretycznych nie byłoby współczesnego widzenia sztuki.

W muzeum można zobaczyć napisane neonowymi rurkami słowa Heinricha Heinego (niemieckiego poety żydowskiego pochodzenia, jednego z najwybitniejszych niemieckich liryków, prozaików i publicystów), za pomocą których Kosuth przywołuje siłę fantazji:

Człowiek musi tylko wyrazić swoje myśli, a świat sam się formuje; jest światło lub ciemność, wody są oddzielone od suchego lądu, a nawet pojawiają się dzikie bestie. Świat jest podpisem Słowa[12].

To jednocześnie wejście do przestrzeni wystawienniczej. Idąc zygzakowato zawieszoną nad neonami kładką, możemy starać się odczytać tekst. Jest to idealny komentarz, prawie że libretto zarówno do wystawy, jak i czasów minionych oraz obecnych. Odczytując biały neonowy napis, wyłapując jego fragmenty, słowa-klucze, które prowadzą nas i koncentrują naszą uwagę, przyjmujemy na chwilę inną niż w codzienności rolę. Zmieniamy się w interpretatora, badacza i zaczynamy zwiedzanie muzeum.

12 Oryg. „Der Mensch braucht nur seine Gedanken auszusprechen, und es gestaltet sich die Welt, es wird Licht oder es wird Finsternis, die Wasser sondern sich vom Festland, oder gar wilde Bestien kommen zum Vorschein. Die Welt ist die Signatur des Wortes."



https://www.youtube.com/watch?v=eTE3dgnC7Uk
https://www.youtube.com/watch?v=COTBEyHZePE

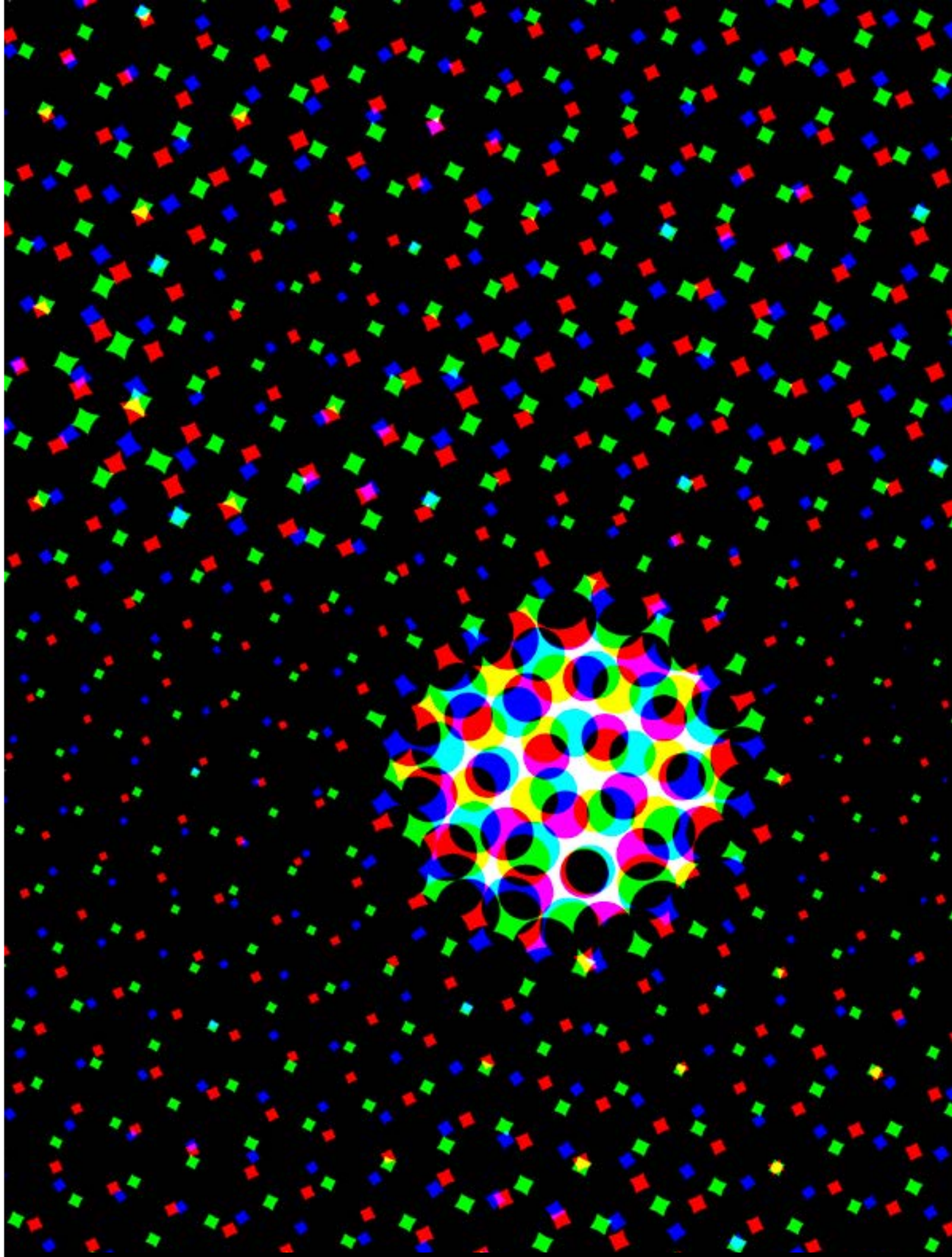
https://www.youtube.com/watch?v=COTBEyHZePE

https://www.youtube.com/watch?v=eTE3dgnC7Uk

Mischa Kuball (1959–)

„Space-Speech-Speed” (2001)
Kula lustrzana (dyskotekowa), na której wyświetlane jest słowo „prędkość”, nie rusza się. To zaproszenie widza do ruchu wewnątrz instalacji, przestrzeni pokrytej odbiciami pociętych na litery słów z odbić z pozostałych ruchomych kul. Ta gra z teorią względności jest w pewnym sensie interpretacją emocjonalną przestrzeni osobistej każdego zwiedzającego, jest definiowaniem sztuki w przestrzeni publicznej.

Niemiecki artysta traktuje światło jako medium do badań nad przestrzenią w dyskursie społecznym i politycznym, reinterpretując struktury społeczno-kulturalne.



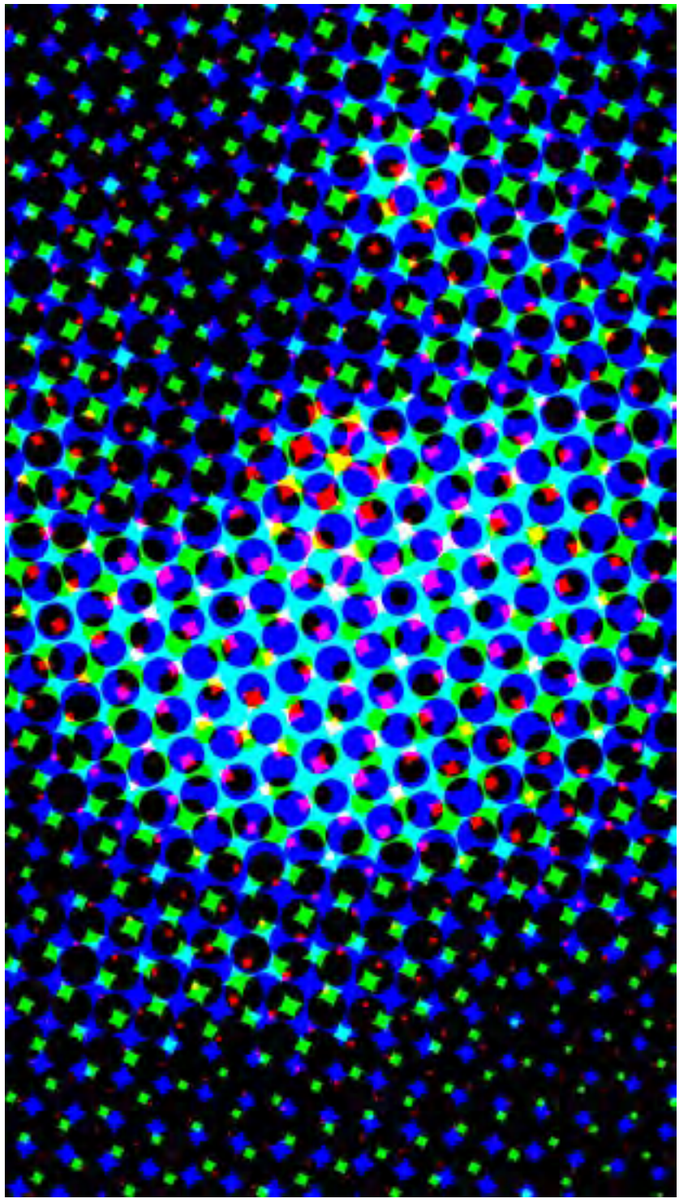
https://www.youtube.com/watch?v=-7TY2_gx_Eo

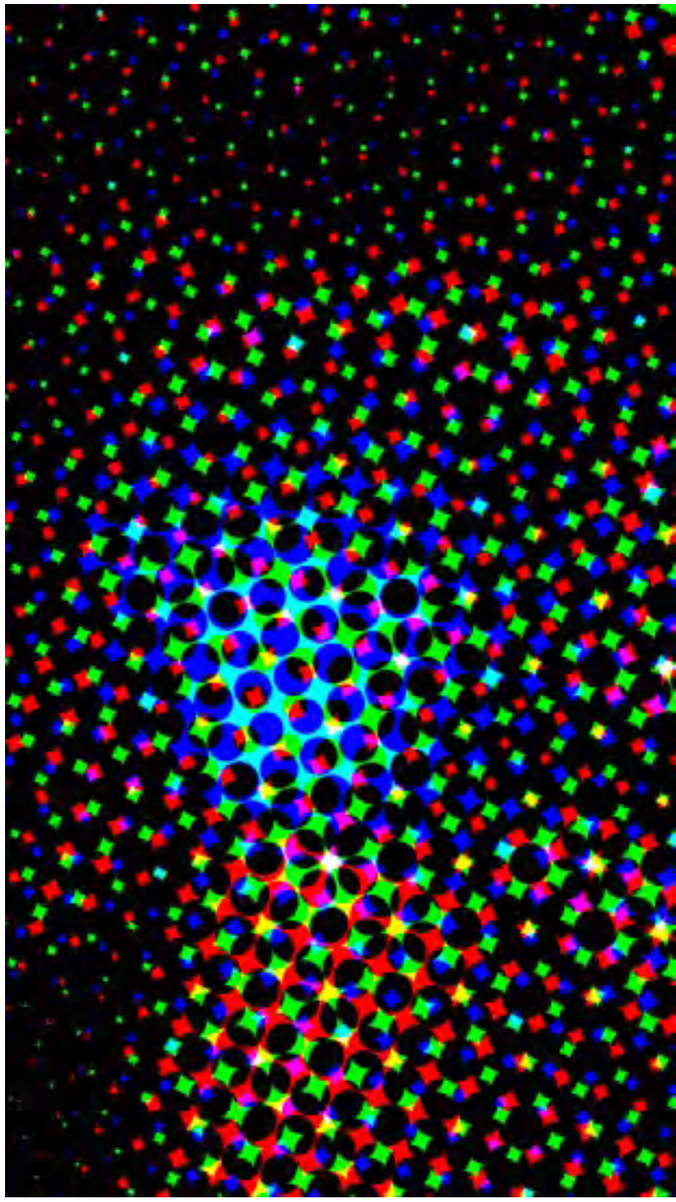
https://www.youtube.com/watch?v=B-5fzqelaB4

Jan Van Munster (1939–2024)

„I [in dialogue]" (2005)
„Polaryzacja" to określenie często wykorzystywane do opisu prac tego holenderskiego artysty. Ta dwubiegunowość, to bycie „w" przy jednoczesnym byciu „poza", została w muzeum świetnie wykorzystana. Zanim wejdziemy do podziemia wystawienniczego, mamy bowiem okazję zajrzeć do środka właśnie poprzez instalację artysty. Dialog z przestrzenią, jaką Jan Van Munster nam proponuje, to użycie słowa „ja" (holenderskie *ik*) w dziesięciu językach i ich dwóch lustrzanych odbiciach. Pozwala nam to przyjrzeć się z uważnością nam samym, tu i teraz, nie tylko z perspektywy przestrzeni, ale też czasu.

Ponadto w kolekcji można zobaczyć prace świetlne „Zwischen Plus und Minus" (2014) i „Ratio" (1999), które zostały wypożyczone przez artystę. Warto także wspomnieć, że Munster założył fundację Plus Minus (artist-in-residence), a dzięki jej osiągnięciom w 2006 roku uruchomił Fundację IK. Za jej pośrednictwem proponuje artystom i kuratorom pracę na styku domeny publicznej i prywatnej, inspirując do podejmowania dialogu i wyzwań innowacyjnych w ramach sztuki. IK jako *IK-works* to także rzeźba, dzieło sztuki prezentowane w przestrzeni publicznej wielu miast. Jest to forma siedziska wykonanego z czarnego polerowanego granitu zatrzymującego słoneczne ciepło.

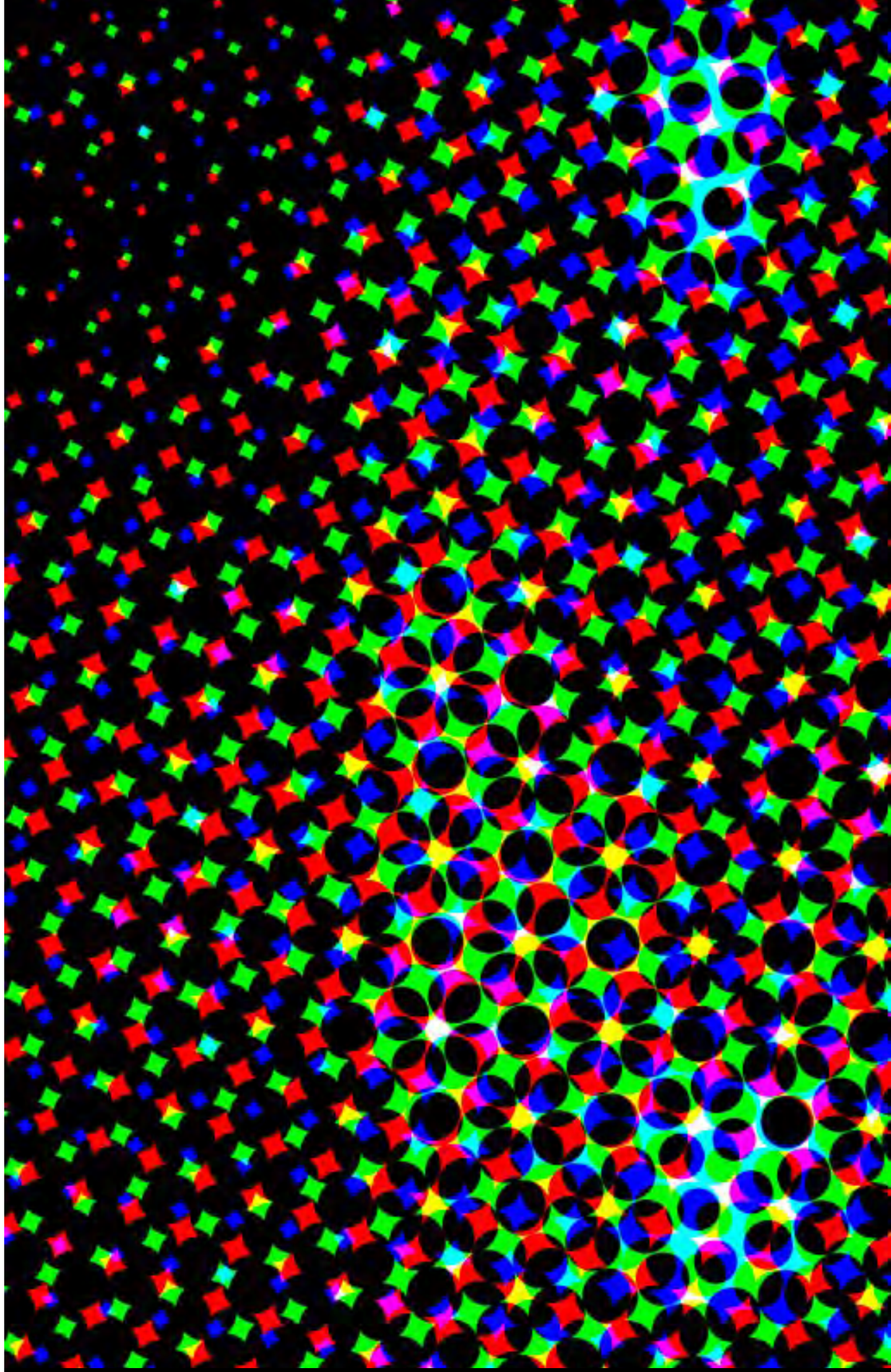




https://janvanmunster.nl/wp-content/uploads/2016/05/31.-I-in-dialogue-1-photo-Karl-Dittrich.jpg

https://www.youtube.com/watch?v=Ng3_a05_JWc

https://janvanmunster.nl/en/work/



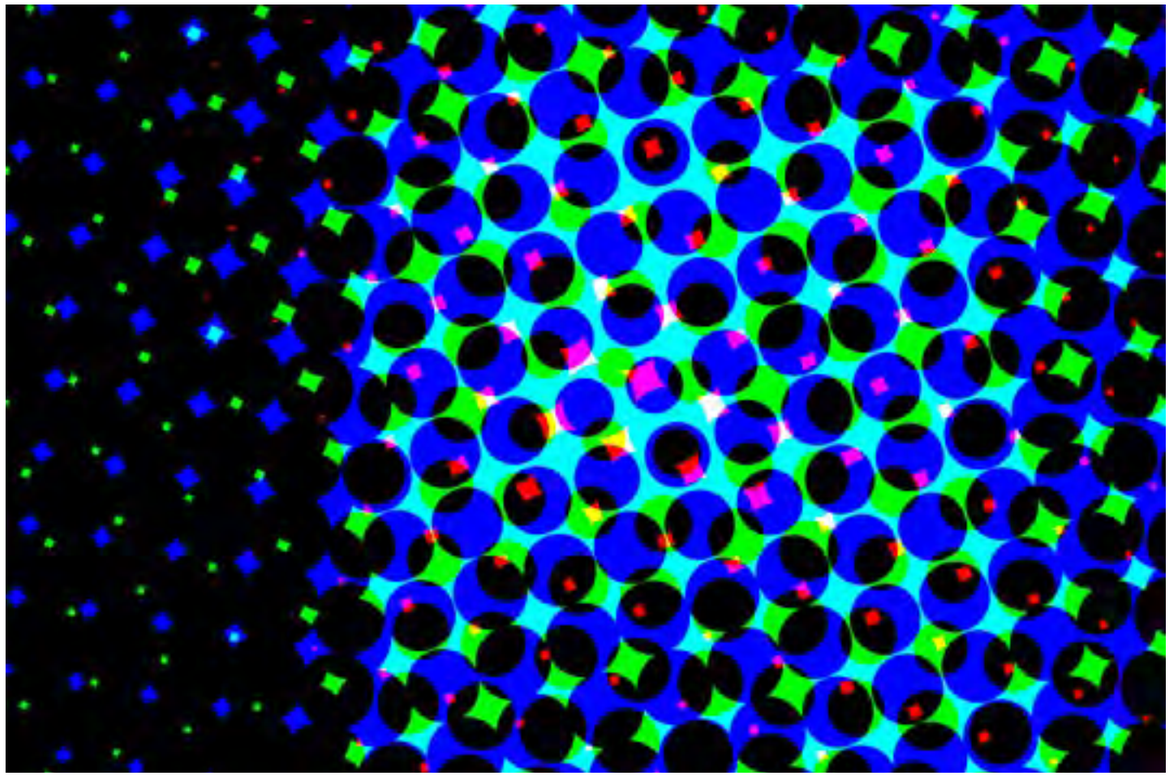
https://www.artsy.net/artwork/jan-van-munster-b-1939-brainwave-slash-ratio

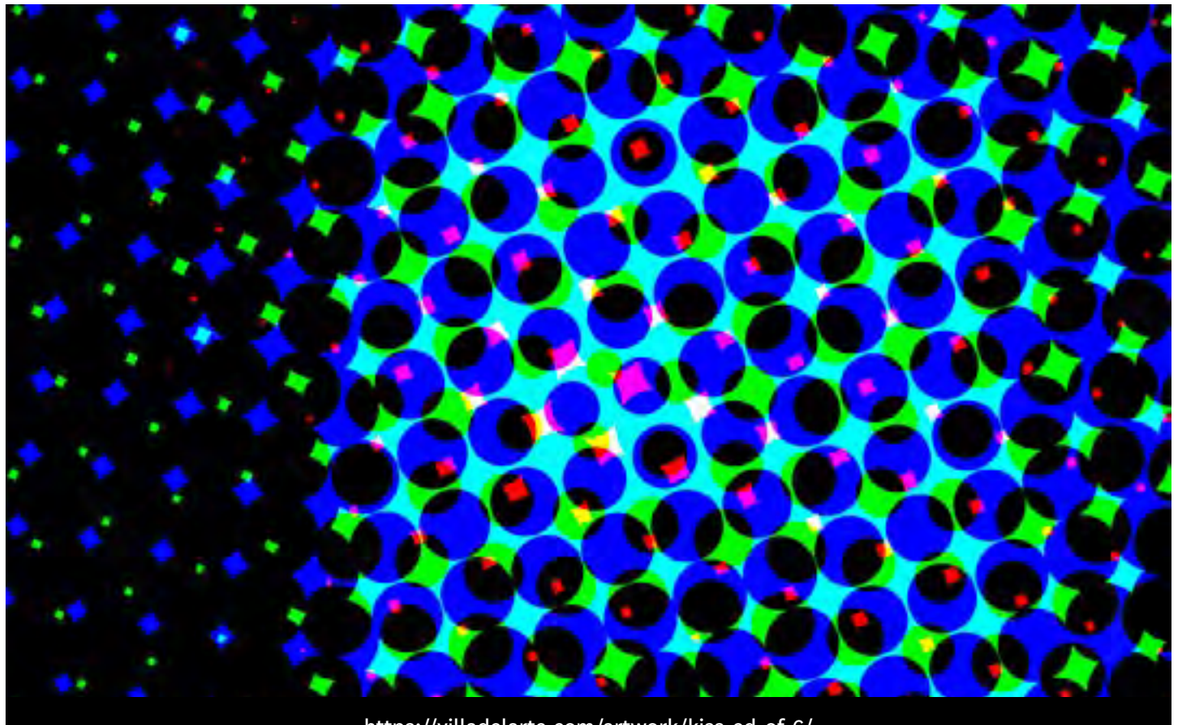
Stephan Reusse (1954–)

Instalacja laserowa: „Hello, Welcome, Goodbye” (2012), „Kiss” (2013), „Jo and bugs” (2014).
To nie generowane komputerowo animacje, to przekształcenie filmowego ruchu – kadrów reporterskich prezentujących codzienne sytuacje. Niemiecki artysta bawi się z naszą wzrokową percepcją i pamięcią wzrokową. Tworząc swoje instalacje lub – jak sam o nich mówi – rzeźby świetlne, w reporterski sposób ukazuje konteksty codzienności. „Kiss” („Kissing Boys”) to sekwencja pocałunku dwóch mężczyzn w postaci dziesięciominutowego *loop* – protest artysty względem nałożonego przez turecki rząd zakazu publicznego całowania się.

Jak czytamy w katalogu muzeum:

Zakaz ten wywołał kampanię protestacyjną w Ankarze, podczas której wiele par hetero- i homoseksualnych całowało się publicznie. „Kissing Boys” zostało zakupione przez tureckiego kolekcjonera Koça Ömera, który wystawił je na wystawie, która jednak musiała zostać odwołana[13].





https://villadelarte.com/artwork/kiss-ed-of-6/

13 Centre for International Light Art, *The Essence*..., s. 212.

Adela Andea (1976–)

„Chaos Exstructa” (2022)

Mimo że urodzona w Rumunii i wykształcona w USA artystka za pomocą ferii kolorów i światła próbuje reinterpretować naturę, opisać relacje zachodzące między sztuką, nami a środowiskiem, to odnosi się tu wrażenie ogromnego przytłoczenia. Możemy zadać sobie pytanie: co dalej? Co z naszą konsumpcyjną działalnością, i to na tak szeroką skalę?

Inspiracje Andea czerpie ze związku człowieka z technologią i tworzy, opierając się na najnowszych technologiach, często używanych w reklamach, manifestując w ten sposób ogromną potrzebę nieustannego dostosowywania się do zmieniających się warunków środowiskowych. Ten organiczny manifest, wołanie świata nie-ludzkiego o oddech i możliwość przyjęcia własnego tempa adaptacji, możliwości przetrwania jest namacalny. Namawia nas do kwestionowani technologii jako jedynej drogi społecznego rozwoju.

Molitor & Kuzmin: Ursuli Molitor (1947–) i Vladimira Kuzmina (1943–)

„Window” (2012)
Artystyczny związek niemieckiej artystki i urodzonego w Zaporożu (dawniej Związek Radziecki, obecnie Ukraina) artysty trwa od 1996 roku. Wspólnie wypracowują własny język komentujący proste czynności i sytuacje, a ich subtelność i umiejętność tworzenia alegorii często zachwyca. Dla nich przestrzeń nie jest pusta, jest naładowana informacjami, które próbują rozkodować i zakodować na nowo tak, by stały się uniwersalne i czytelne. Ich praktyka artystyczna obejmująca jasne białe światło świetlówek opisuje relację z przestrzenią; to reprezentacja naszej ulotności, gry pomiędzy obecnym i nieobecnym. Lubię sobie wyobrażać, że jest dialogiem w wymiarze przestrzennym.

Molitor & Kuzmin, „upside down” (2018) – projekt w przestrzeni publicznej i wybranych muzeach w mieście Kolonia, Niemcy – kuratorka: Bettina Pelz; fot. COLLUMINA International Light Art Project

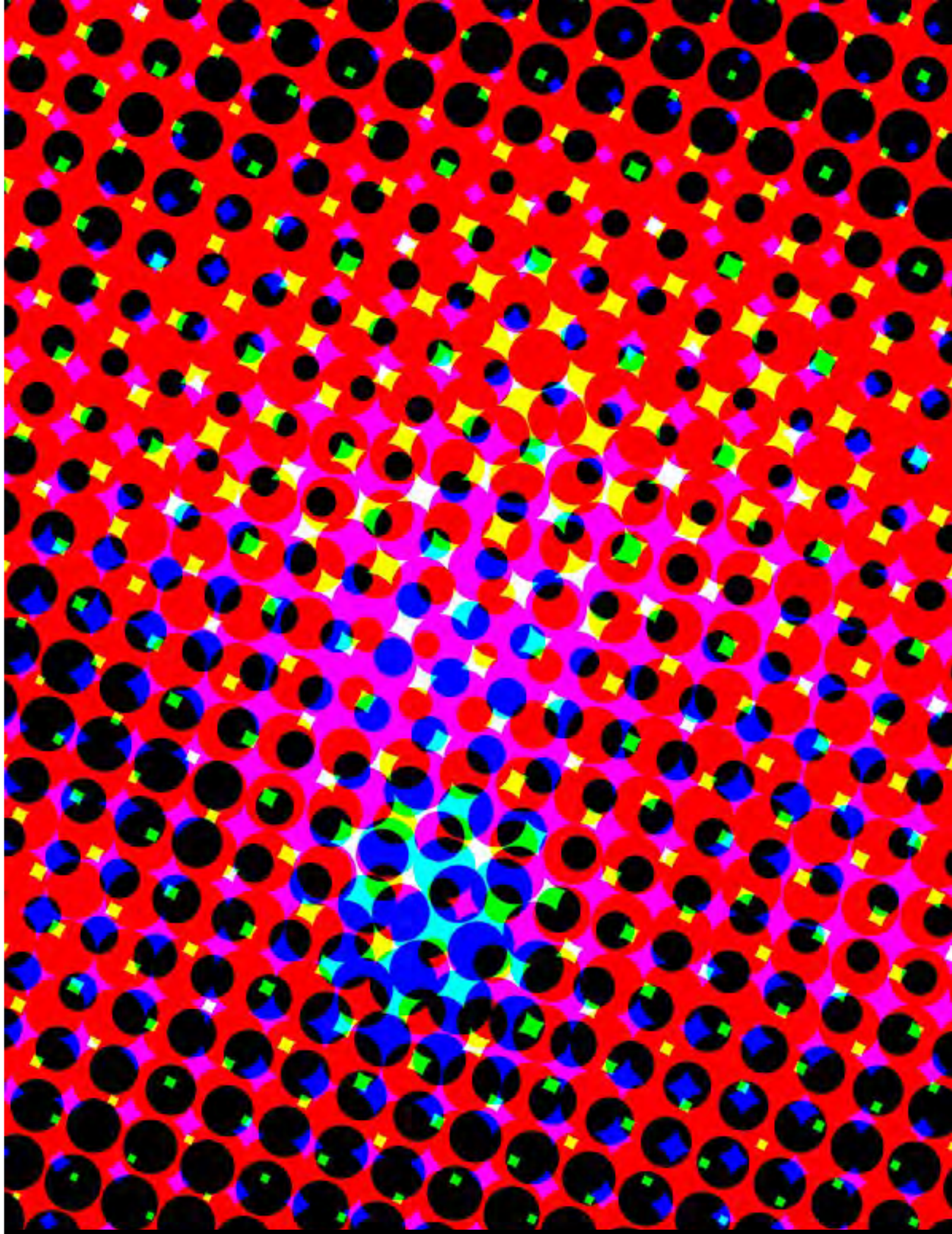
https://collumina.bettinapelz.de/hm-molitor-kuzmin/

Microsoft

Keith Sonnier (1941–2020)

„Tunnel of Tears” (2002)
Ten amerykański artysta od lat sześćdziesiątych tworzył przestrzenne kompozycje, asamblaże wykorzystujące neonowe rurki i znalezione przedmioty codziennego użytku. Wydaje się, że wręcz rysował w ten sposób swoje interakcje z przestrzenią. Zafascynowany linią wyznaczał przestrzeń światłem i kolorem. Miał wpływ na postminimalistyczne pojmowanie rzeźby i tak jak: Eve Hesse, Gary Kuehn, Barry Le Va, Frank Lincoln Vinera, Bruce Nauman, Richard Serry, Joel Shapiro, Richard Tuttle czy Jackie Winsor przy użyciu czasami nieoczekiwanych materiałów w połączeniu z nowymi technologiami odkrywał formę na nowo, tworząc luźną geometrię rzeźb. Konstruując pozornie nierzeźbiarskie, może nawet malarskie obiekty, uważnie współpracował z otoczeniem, z przestrzenią wystawienniczą. Nie inaczej jest w tym muzeum.

Jego instalacja „Tunnel of Tears” to lekko zarysowana forma zawieszona w przestrzeni dwóch sal – odbijająca się w wodach gruntowych, które cyklicznie tam wybijają. Zdaje się kompletną, żywą kompozycją nieustannie transformowaną przez różne interakcje. Neony przyjmujące rolę linii, kaligraficznych gestów otwierają naszą wrażliwość na widzenie koloru. Wędrujemy zatem od czerwieni przez fiolet do niebieskiego, a nad nami widzimy żółcie, pomarańcze, zielenie i błękity neonów. W rzeczywistości jest to gra z naszą percepcją synestetyczną – wzrokowym postrzeganiem, kiedy to optyczne zjawisko aberracji chromatycznej znacznie poszerza spektrum widzianych kolorów.



https://www.youtube.com/watch?v=4ZlbGoHzTVE

https://www.youtube.com/watch?v=4ZlbGoHzTVE

https://www.youtube.com/watch?v=NCRsb9MpNSc

https://www.youtube.com/watch?v=x6Jctw5lXpI

Maurizio Nannucci (1939–)

„Never Move Far From Color” (2017–2018)

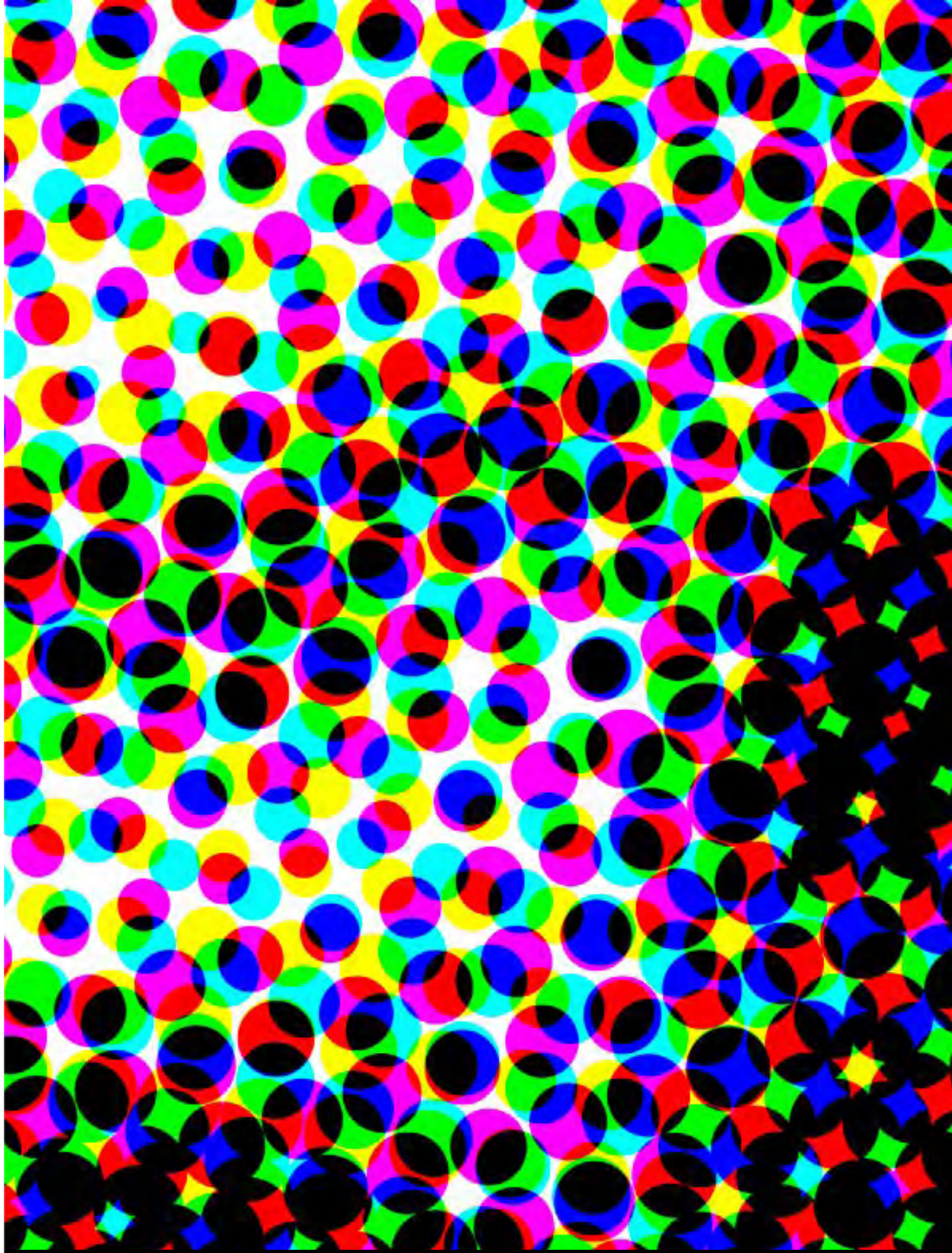
Nie można nie zauważyć, że najważniejsza jest tu interpretacja społeczna. Włoski artysta nie stroni bowiem od radykalnych społecznych gestów wyrażanych za pomocą świetlnych instalacji, do których zwykł używać słów. Kiedy w 1981 roku przyjechał do Polski, aby wziąć udział w „Konstrukcji w procesie” – warsztatach i wystawie zachodniej sztuki współczesnej, stworzył silny w wymowie neonowy napis „this side is red” („ta strona jest czerwona”). W tamtych czasach był to bardzo bezpośredni przekaz.

Ten konceptualny artysta-badacz związków sztuki, języka i obrazu, relacji między światłem, kolorem i przestrzenią był także zaangażowany w działania prospołeczne. W 1981 roku założył Zona Radio, stację radiową prezentującą muzykę eksperymentalną, a kilka lat później Base / Progetti per l’arte – przestrzeń artystyczną non profit.

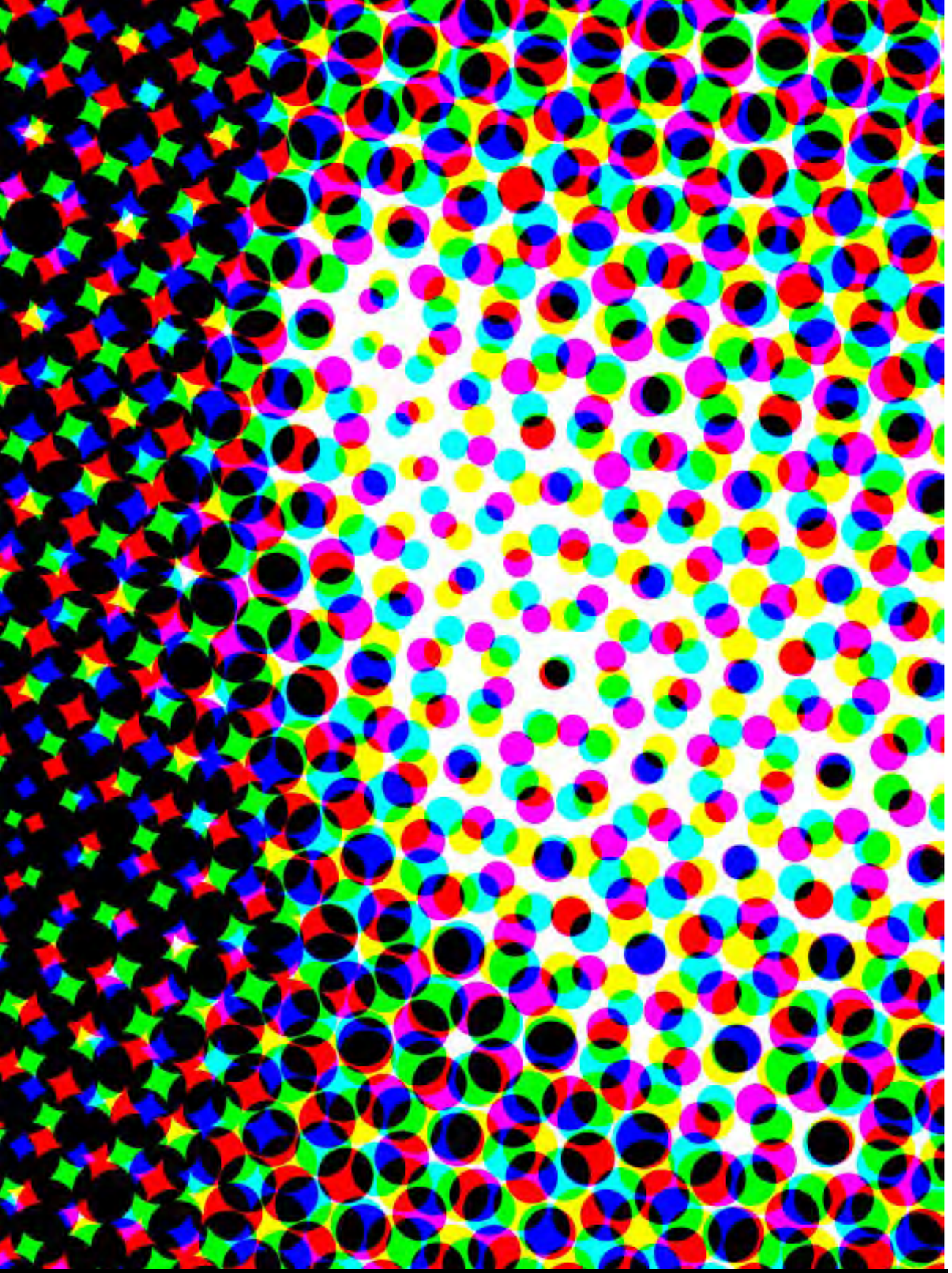
W obliczu liberalnej rzeczywistości, która uniemożliwia znalezienie konceptualnych odpowiedzi na pytania o wolność i równość, Nanucci tworzy niebieski krąg – wstęgę o długości 80 metrów, otaczającą czytelnię biblioteki niemieckiego Bundestagu. Zainspirowany tekstem Hannah Arendt Nannucci łączy dwa zdania: „Wolność można sobie wyobrazić jako możliwość działania wśród równych / Równość można sobie wyobrazić jako możliwość działania na rzecz wolności”[14].

„Never Move Far From Color” to metafora bogactwa doświadczeń i różnorodności, które cechują nasze życie. Kolor staje się symbolem złożoności ludzkiej egzystencji, nieograniczonej do jednego wymiaru czy perspektywy. W kontekście społecznym i politycznym staje się manifestem na rzecz różnorodności i inkluzji, wyrazem sprzeciwu wobec uniformizacji i jednolitości, które mogą prowadzić do wykluczenia i podziałów społecznych.

14 Oryg. „Freiheit ist denkbar als Möglichkeit des Handelns unter Gleichen/Gleichheit ist denkbar als Möglichkeit des Handelns für die Freiheit.“



https://www.maurizionannucci.it/



https://www.raphaelhaider.at/DEVIATION-T8-G13

Raphael Haider (1990–)

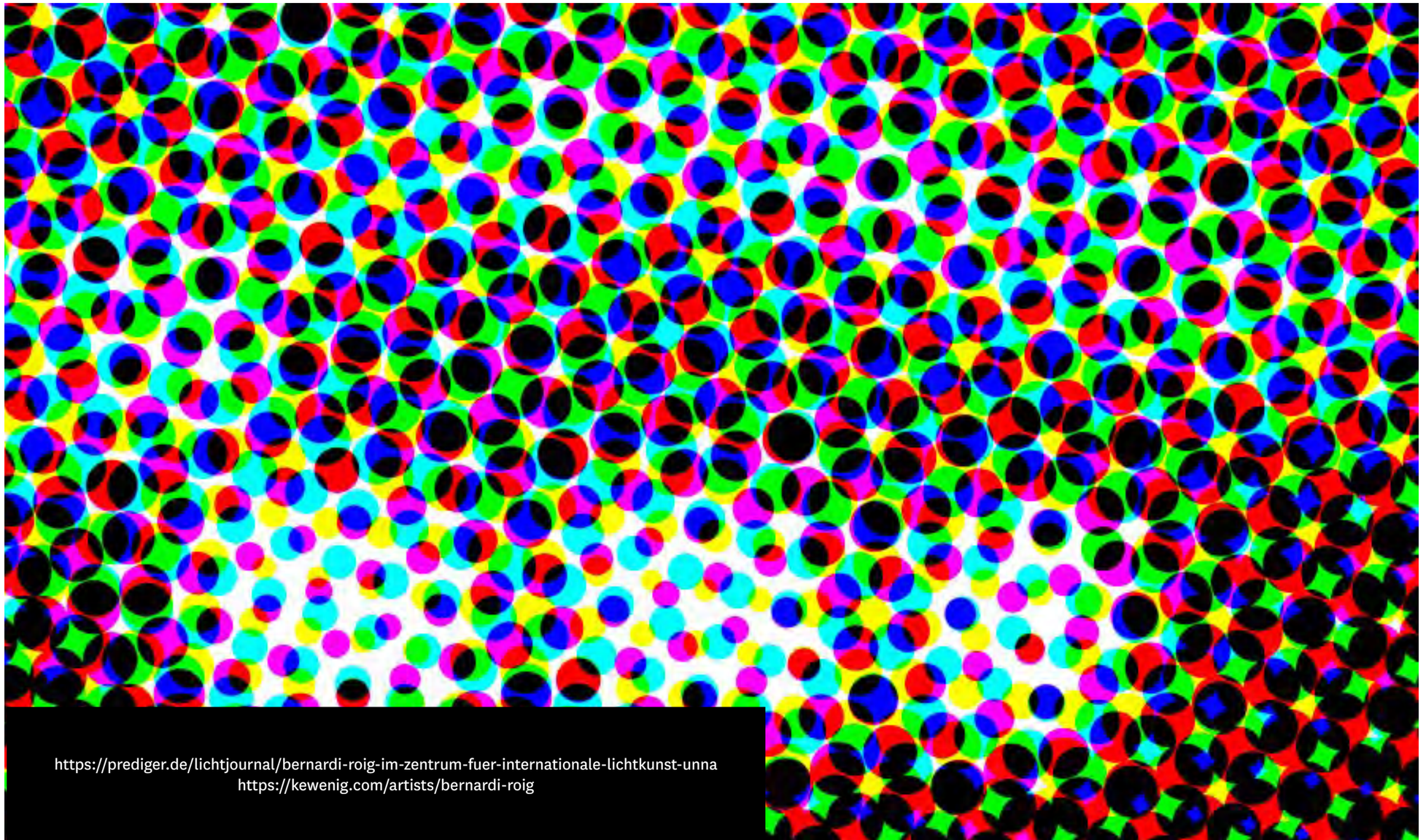
„Deviation – T8/G13” (2018)
Raphael Haider, były student Brigitte Kowanz, Austriak, absolwent wiedeńskiego Uniwersytetu Sztuki Stosowanej, sam o sobie mówi: „Moja wiedza pozwala mi łamać i redefiniować standardy technologii oświetleniowej. Napięcie między łagodnym i jednocześnie radykalnym wyglądem napędza mnie do radzenia sobie z nim”[15].

„T8/G13” kondensuje czas i estetykę minionej technologii, narracją nawiązując do starego performance’u.

15 R. Hider, ABOUT, https://www.raphaelhaider.at/ABOUT [dostęp: 1.08.2024], oryg. „Mein Wissensstand erlaubt es mir, Normen der Lichttechnik zu brechen und neu zu definieren. Der Spannungsbogen zwischen sanfter und zugleich radikaler Erscheinung treibt mich an, damit zu hantieren.“

Bernardi Roig (1965–)

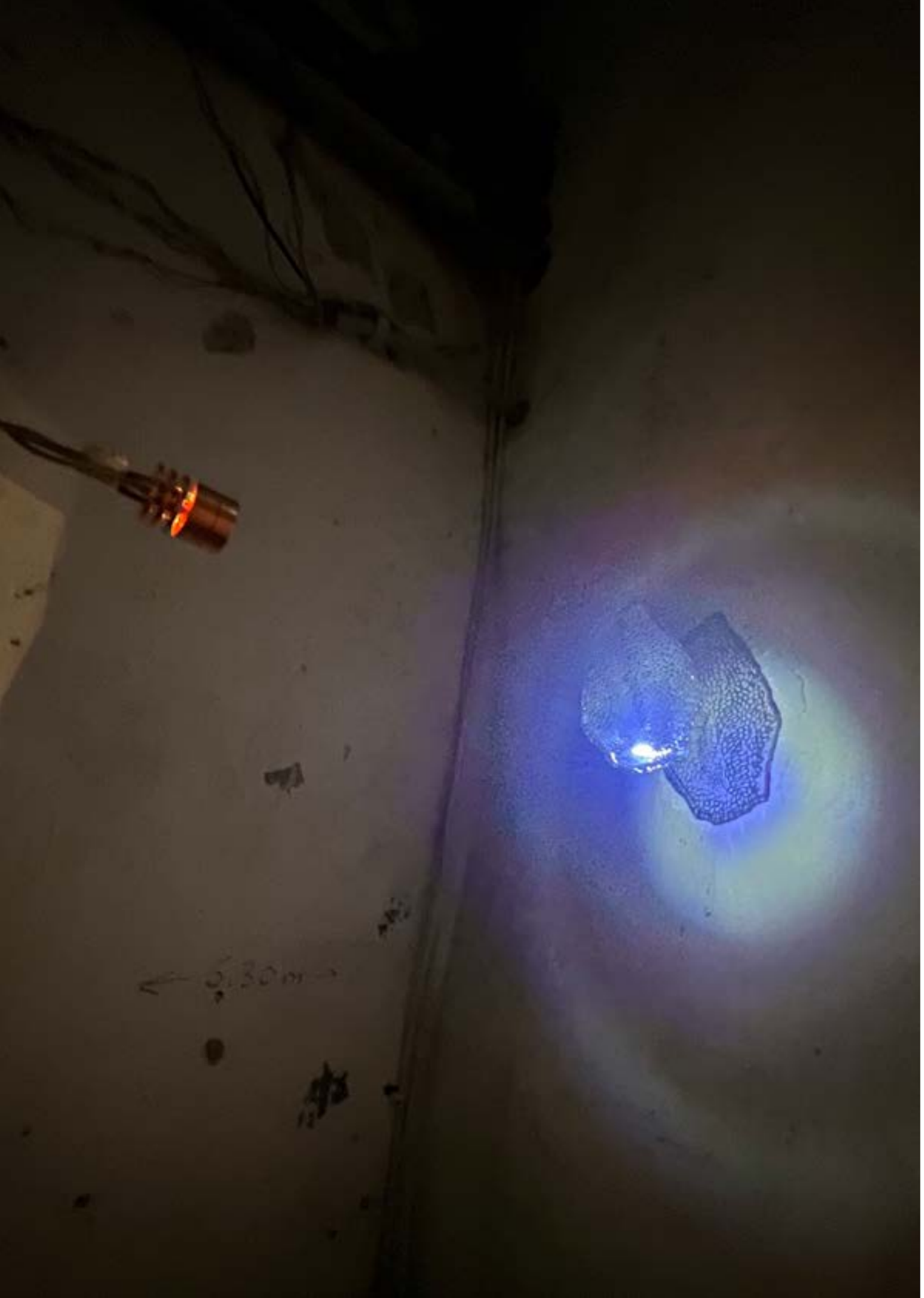
„Practices to Catch the Time” (2014)
To prosty zapis czasu, grupowany po pięć, by zapewnić czytelność. Zimne białe neonowe światło zdaje się zapisem udręczonego bytu. Hiszpański artysta komentuje w ten sposób kondycję współczesnego „ja”, zamkniętego pomiędzy prawdą a fikcją, między którymi granica na tyle się zaciera, że wydaje się nierozpoznawalna dla wielu istot. Te rozpoznawalne gesty artysty są także nośnikami społecznych tematów pamięci i tożsamości.



https://prediger.de/lichtjournal/bernardi-roig-im-zentrum-fuer-internationale-lichtkunst-unna
https://kewenig.com/artists/bernardi-roig

Margareta Hesse (1956–)

„Caged Light” (2022)
Przed nami odbywa się performance czerwonego laserowego światła – czerwonej linii zamkniętej w niewielkiej gablocie. To praca niemieckiej artystki, która z laserem pracuje od 2008 roku. Tworzy nie tylko takie intymne spektakle, ale z ogromną uwagą i wrażliwością na przestrzeń buduje także wielkoformatowe instalacje, które zdają się materializować przestrzeń, w której czerwona laserowa linia jest wyrazem niemal cielesnego związku z nią. Hesse jest też znana z serii zapoczątkowanej w 2001 roku: „translucides” – półprzezroczystych obrazów poliestrowych, które w formie kasetonowych kolorowych kompozycji osiągają unikalny efekt głębi.



Raika Dittmann (1992–)

„Chaordisch” (2016)

Światło emitowane ze spreparowanych przez artystkę lamp przenika przestrzeń i przechodząc przez poruszane prądami powietrza szklane elementy, tworzy projekcję. Te obrazy strukturalne mogą przypominać zdjęcia w dużym powiększeniu. Te mikrospektakle zachęcają nas do zatrzymania się, złapania oddechu przed dalszą drogą.

Niemiecka artystka pracuje zarówno ze światłem sztucznym, jak i dziennym, ale zawsze tworzy unikatowe obrazy organicznych struktur, kompozycje wirujące w przestrzeni, będące przestrzennym slajdem przyszłej opowieści.

Volkhard Kempter (1961–)

„Stalagmite 144” (2015)

To prosta instalacja w nieustającym procesie, bazująca na granicy między światłem i jego brakiem. Zapis upływającego czasu, hołd dla przemijania, manifest stale obecnej energii elektrycznej w naszym życiu. To kontinuum czasu i przestrzeni opowiadające swoją historię o świetlówkach, jarzeniówkach, neonówkach i lampach fluorescencyjnych, bo pod tymi nazwami znamy te lampy. Oczywiście dziś wiemy o ich negatywnym wpływie na środowisko, znane są nam określenia „elektrosmog” i „zanieczyszczenie światłem” oraz zwracamy uwagę na wskaźniki efektywności energetycznej. Tu jednak przez moment przyglądamy się naturze tych lamp, pomijając wzbudzanie, za który odpowiada starter i cały elektryczny proces, zatrzymujemy się na gazie, którym wypełnione są szklane tuby. To argon, neon, hel, ksenon i krypton tworzą wewnątrz nich mieszankę z oparami rtęci, sodu lub halogenkami metali. Badamy powierzchnię wewnętrzną lamp pokrytą powłoką fluorescencyjną – luminoform. Wykonany jest on z różnych mieszanek soli fosforu metalicznego i rzadkich ziem. Warstwa ta zamienia emitowane przez gazy promieniowanie UV na widmo światła widzialnego.

Kolor światła zależy od gazu: hel daje biały do pomarańczowego, z rtęcią – niebieski lub zielono-niebieski; neon – czerwono-pomarańczowy; argon – fioletowy do bladego lawendowego; ksenon – szary lub niebiesko-szary, jasny zielono-niebieski; azot – bardziej różowe zakresy tych samych kolorów co argon; tlen – fioletowy do lawendowego; wodór – lawendowy przez różowy do purpurowego; dwutlenek węgla – niebiesko-biały do różowego i bardzo jasny zielono-niebieski; opary rtęci – jasnoniebieski, intensywny ultrafiolet; opary sodu w lampach niskociśnieniowych – jasny pomarańczowo-żółty z właściwościami do bardzo słabego lub wręcz zerowego odtwarzania koloru oświetlonych powierzchni.

Björn Dahlem (1974–)

„Mond” (2017)
Niemiecki artysta wychodzi od naukowych badań, kosmicznych teorii i filozofii, by stworzyć abstrakcyjne koncepcje. Niczym laborant oznacza porządek natury w kontekście codziennego życia. Używa sztuki, by zilustrować te wzniosłe idee opisujące wszechświat. Tworzy asamblaże, instalacje rozległych kompozycji z drewna i neonowych rurek, nazywając je „modelami myślowymi” lub „siedliskami mentalnymi”.

François Morellet (1926–2016)

„No End Neon” (2001/2002)
Realizacja tego francuskiego artysty jest hołdem dla serii rysunków Pieta Mondriana. François Morellet balansował z reguły między porządkiem i nieporządkiem, tworząc geometrycznie abstrakcyjne, postkonceptualne neonowe kompozycje.

Był jednym z założycieli Groupe de Recherche d’Art Visuel (GRAV). Grupa wykorzystywała pełną paletę środków sztuki kinetycznej i optycznych efektów op-artu, a także tworzyła interaktywne labirynty. Już w manifeście i realizacji dla Biennale w Paryżu w 1963 roku artyści GRAV nawoływali do świadomego i dobrowolnego odrzucania wszelkich sztywnych form; nie tylko sztuki, ale też całego systemu życia społecznego. Jak pisał sam twórca:

Przez około 20 ostatnich lat uparcie produkowałem systematyczne prace z ciągłą dyrektywą redukowania do minimum moich własnych arbitralnych decyzji. Aby ograniczyć moją wrażliwość jako „artysty”, wyeliminowałem kompozycję. Usunąłem również wszelkie zainteresowanie związane z wykonaniem pracy i rygorystycznie stosowałem proste i oczywiste systemy, aktywowane przez przypadek lub udział widza, które mogły się produktywnie rozwijać[16].

https://francoismorellet.com/
https://www.artlight-magazine.com/en/archive/morellet/

16 F. Morellet, *Viewer to Viewer or the Art of Unpacking One’s Picnic* (1971), https://francoismorellet.com/artist-writings/1971-viewer-to-viewer-or-the-art-of-unpacking-ones-picnic/ [dostęp: 1.08.2024].

https://artreview.com/december-2013-review-francois-morellet/

https://diaart.org/media/watch-listen/video-yve-alain-bois-and-benjamin-h-d-buchloh-on-francois-morellet/media-type/video/category/dia-talks/page/12

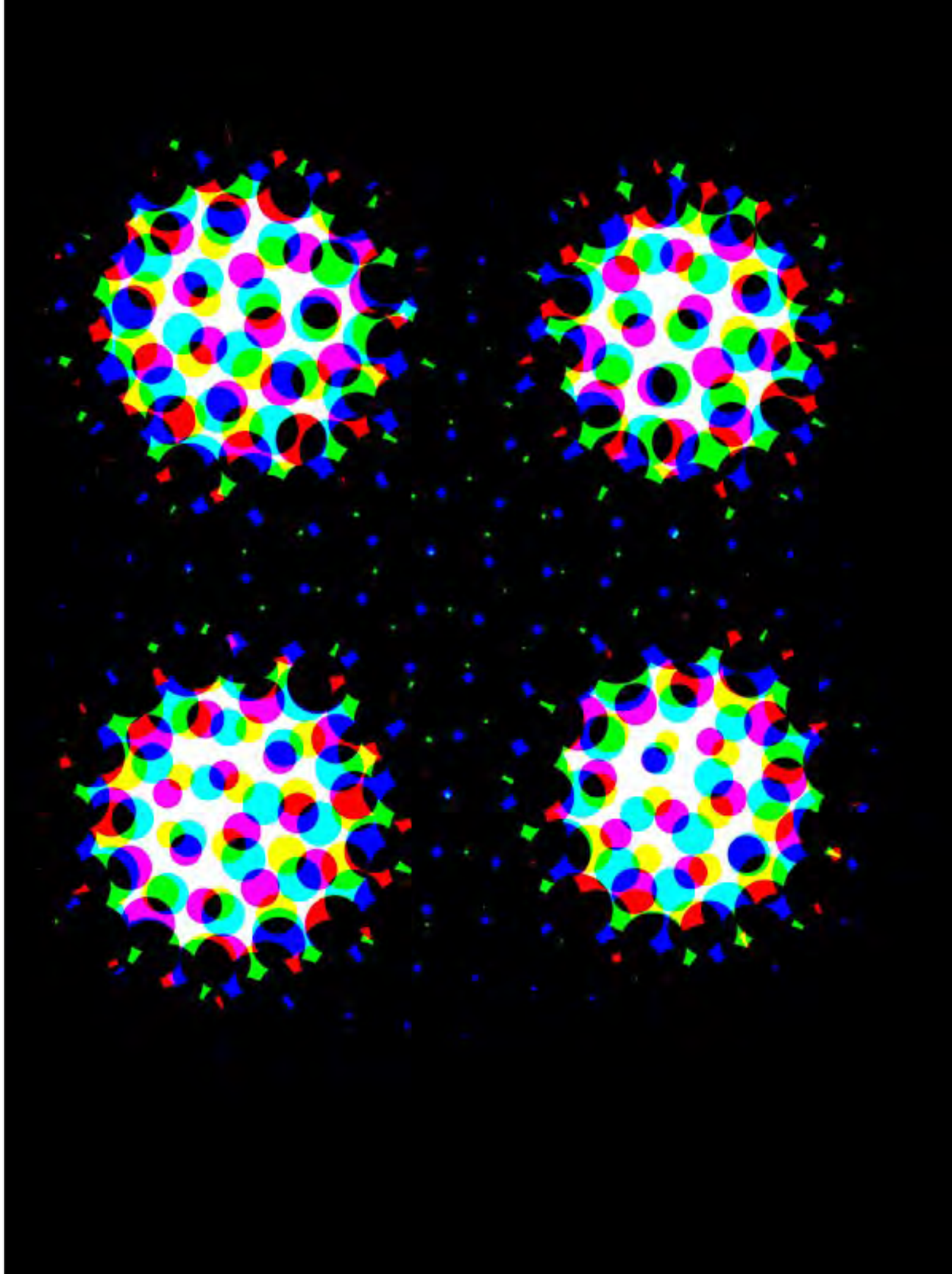
Christina Kubisch (1948–)

„Snow-White and Raven Black” (2001)
Wielozmysłowe doświadczenie elektroakustycznej, a zarazem bardzo wizualnej instalacji to zasługa precyzyjnie skomponowanej przestrzeni, gdzie światło UV odgrywa taką samą rolę co dźwięk. Christina Kubisch, prekursorka działań dźwiękowych w sztuce, od lat siedemdziesiątych pracuje ze światłem, tworząc przestrzenne formy instalacji i rzeźby akustycznej. Realizując swoje nagrania terenowe, poszukuje dźwięku w bardzo nieoczywistych przestrzeniach. Rozwija przed nami niewidoczną, elektroakustyczną sferę dźwięków otaczających nas na co dzień. Niemiecka artystka od 2004 roku zaprasza nas także do specyficznych spacerów dźwiękowych „Electrical Walks”[17], podczas których doświadczamy akustycznych transmisji fal elektromagnetycznych.

Christina Kubisch, „Cloud” (2011) – trwająca elektromagnetyczna instalacja dźwiękowa, kabel elektryczny, słuchawki elektromagnetyczne, kompozycja 12-kanałowa; „Kinetismus: 100 years of electricity in art”, Kunsthalle Prague 2022

https://christinakubisch.de/installations/cloud-induction

17 Ch. Kubisch, *Electrical Walks*, https://electricalwalks.org/electrical-walks/ [dostęp: 1.08.2024].



https://veraroehm.com/de/works/die-nacht-ist-der-schatten-der-erde-6

https://www.youtube.com/watch?v=gUYhwXteYP8

https://christinakubisch.de/installations/cloud-induction

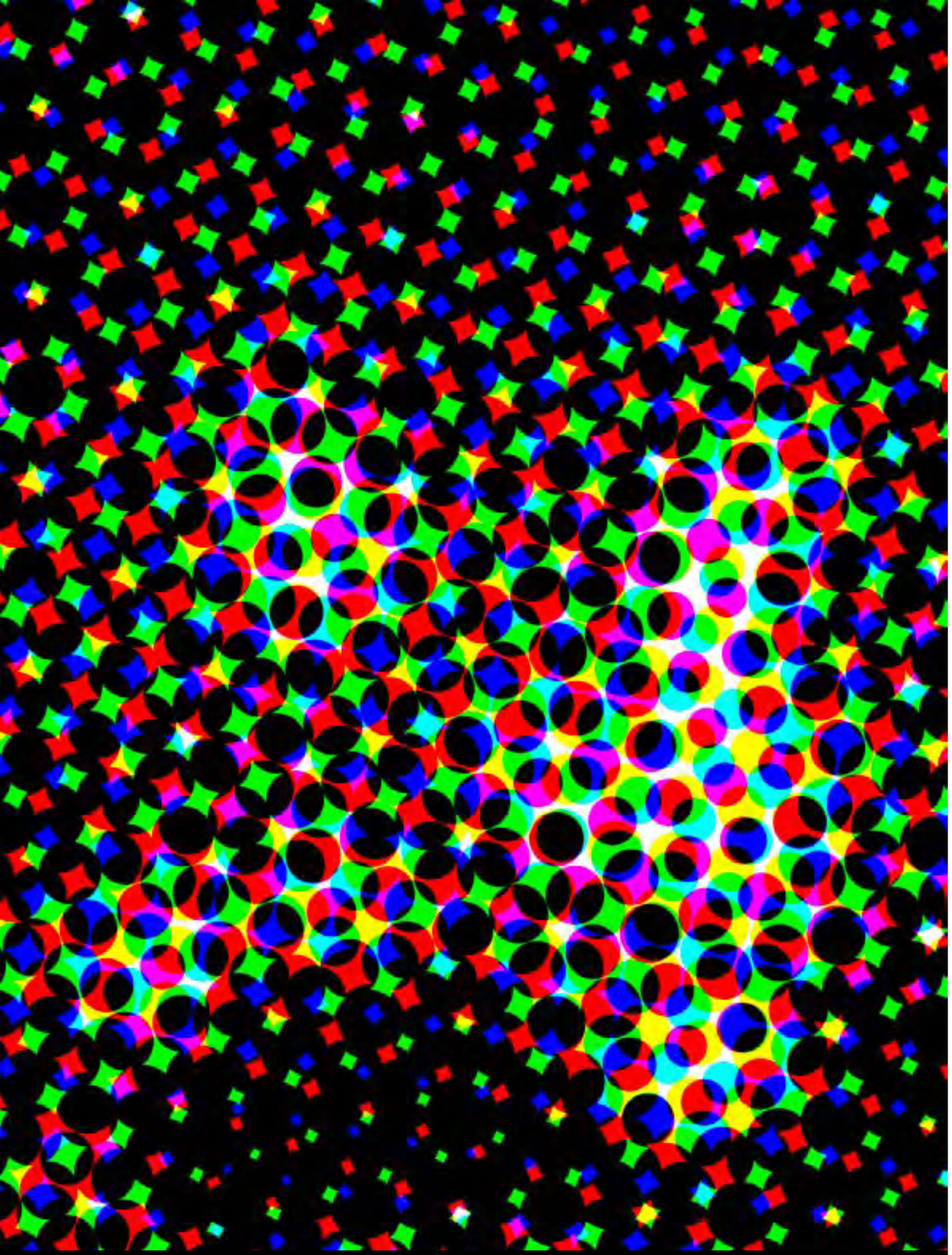
https://www.youtube.com/watch?v=5rbdQp63iQA

Christian Boltanski (1944–2021)

„Shadow Theatre” (2002)
Małe pudełkowe ołtarzyki opowiadające anonimowe historie w sposób uniwersalny odwołują się do zbiorowej pamięci. Francuski artysta, odnosząc się do motywu *vanitas*, realizował swoje sugestywne kompozycje (także wielkoformatowe, jak ta zrealizowana w Museum für Gegenwartskunst w Bazylei z 1989 roku, zatytułowana „Reserve”), wywołując bardzo emocjonalne interpretacje moralne. Opisując swoje realizacje, mówił, że każdy z nas jest wyjątkowy, ale każdy z nas zostanie też zapomniany w ciągu maksymalnie dwóch pokoleń. W kontekście tych słów w 2009 roku australijski kolekcjoner David Walshow kupił możliwość całodobowego filmowania codziennego życia artysty, bez możliwości nagrywania; w ten sposób powstała rejestracja i przekaz na żywo zatytułowany „The Life of CB”. Innym ciekawym projektem Boltanskiego jest światowy projekt nagrań bicia serc (2005), które w dźwiękowej bibliotece „Archiwum Serc” są przechowywane na japońskiej wyspie Teshima.

https://www.youtube.com/watch?v=qXdQS4OKJKY

https://www.youtube.com/watch?v=q_IXQJnhwzc



https://www.architectural-review.com/essays/reputations/rebecca-horn-1944-2024

Rebecca Horn (1944–2024)

„Lotus Shadows” (2006)
Zbudowana z miedzi, luster i światła instalacja składa się z ruchu, dźwięku i odbić świetlnych, którym towarzyszy kompozycja dźwięków *Overtone* autorstwa nowozelandzkiego muzyka Haydena Chisholma. Bazując na witalności ciała oraz swoich osobistych przeżyciach, Rebecca Horn eksploruje przestrzeń. Sugeruje, że można się z nią łączyć przez magnetyczne przepływy energii miejsc. Jej rzeźby kinetyczne są bardzo kontekstualne, dwuznaczne. Ruch i dotyk to kolejne istotne elementy jej artystycznej praktyki, która opierając się na biologicznym kapitale w konfrontacji z technologią, zaciera granice między tym, co ludzkie i nie-ludzkie.

https://miriskum.de/rebecca-horn-im-lehmbruck-museum-duisburg/

https://www.youtube.com/watch?v=9TjYGTCl4T4
https://www.frieze.com/article/round-horn

Ólafur Elíasson (1967–)

„The Reflecting Corridor, Concept for Stopping Free Fall” (2002)
Nie można tego artysty przedstawić za pomocą tylko tej jednej realizacji. Jego zrównoważona praktyka artystyczna czy zasady, według jakich kieruje swoim berlińskim studiem, zwracają uwagę na pilną potrzebę działania w obliczu globalnego kryzysu klimatycznego. Ólafur Elíasson podkreśla, że sztuka powinna wychodzić poza sytuację odbioru estetycznego, powinna czynnie angażować się w procesy kreowania świadomości i zadawać ważne społecznie pytania. W 2020 roku w tokijskim muzeum MOT (The Museum of Contemporary Art Tokyo) została zorganizowana wystawa „Sometimes the river is the bridge” [Czasami rzeka jest mostem], która ze względów na światową pandemię COVID-19 została czasowo zawieszona; dzięki uprzejmości artysty i możliwościom technicznym na stronie internetowej tokijskiego muzeum został umieszczony link do zwiedzania wersji internetowej tej wystawy[18].

To wyjątkowo piękna i interesująca forma prezentacji. Chciałbym też odesłać do pogłębionego spotkania z nią – do wykładu w ramach serii „Zwiedzanie Rozszerzone”, który przygotowałem w dla Goyki 3 Art Inkubator, Sopot (Polska) w 2020 roku[19].

Ólafur Elíasson, „Viewing Machine” (2001); 2001, Instituto Inhotim;
https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/olafur-eliasson-2/

Instalacja prezentowana w ramach kolekcji muzeum Inhotim w Brazylii z maszyny kalejdoskopu do oglądania horyzontu, zmieniła się w maszynę do robienia licznych *selfie*, stając się symbolem czasu i obecnych społecznych nawyków.

18 Strona internetowa dla wystawy „Sometimes the river is the bridge”, https://olafureliasson.net/sometimesthebridge/ [dostęp: 2.08.2024]

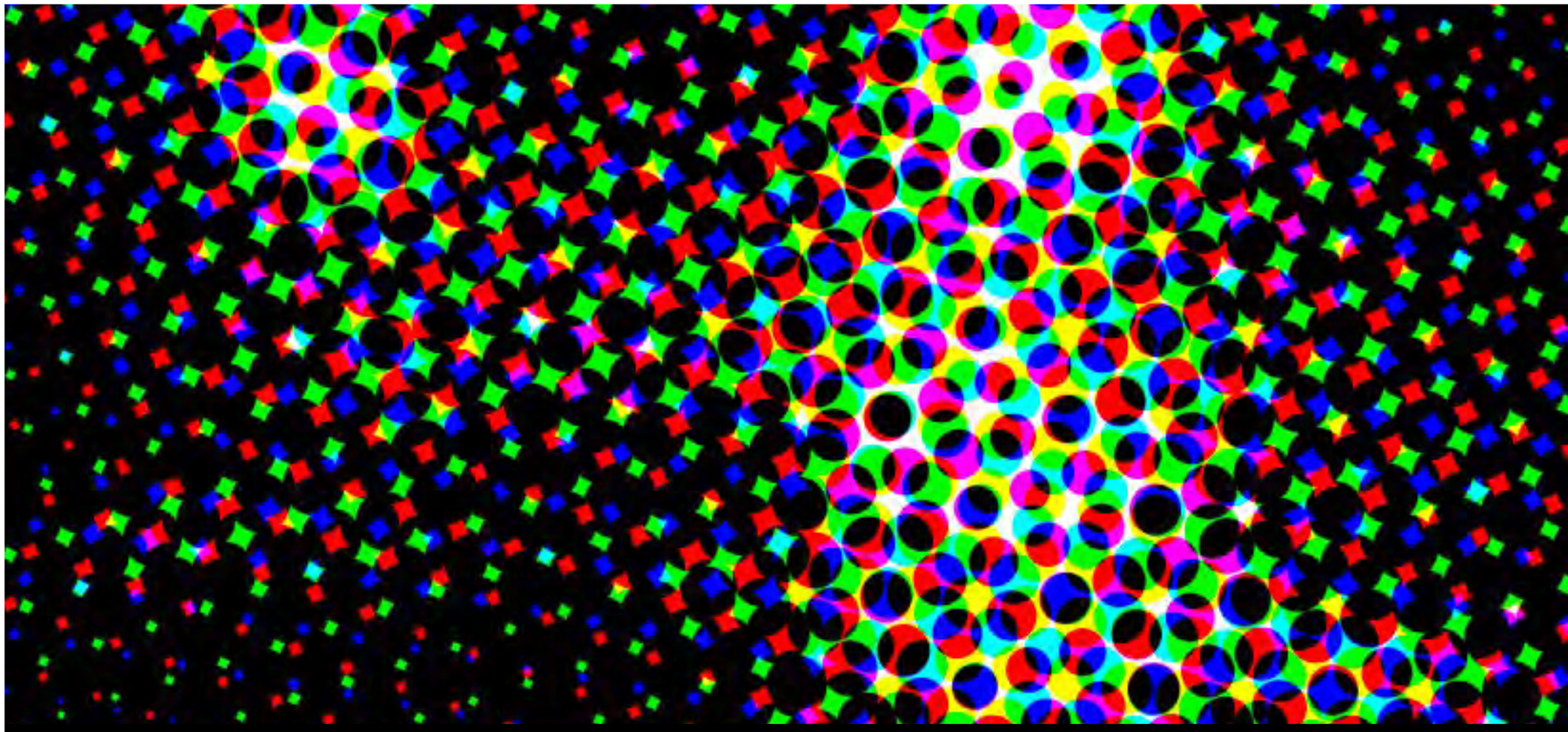
19 Robert Sochacki dla *Goyki 3 Art Inkubator, Zwiedzanie rozszerzone*, https://goyki3.pl/wp-content/uploads/2020/06/RobertSochacki_ZwiedzanieRozszerzone1-Goyki3-.pdf [dostęp: 1.08.2024].

Vera Röhm (1943–)

„Night is the Shadow of the Earth” (2005)
Pięć sześcianów o bokach wielkości 75 centymetrów z lakierowanego czarnego aluminium jest przedstawieniem barokowej sentencji niemieckiego przyrodnika, astronoma i lingwisty Johanna Leonharda Frischa (1666–1743): „Die Nacht ist der Schatten der Erde” („Noc jest cieniem ziemi”).

Vera Röhm od 1985 roku konsekwentnie produkuje kolejne kostki, by zebrać i przedstawić to zdanie we wszystkich językach świata. W muzeum znajdują się już kostki w języku niemieckim, islandzkim, greckim, chińskim i urdu.

Artystka od początku pracuje z prostymi geometrycznymi formami, badając ich stereometrię i tworząc kompozycje (na przykład „Laborinth” to połączenie dwóch definicji: miejsca badań [laboratorium] i złożonej sieci [labirynt]). Łamiąc nasze przyzwyczajenia i wyobrażenia czasu, przestrzeni i ruchu, Röhm po swojemu przeistacza materiały. Pracuje z połączeniem drewna i pleksiglasu, który – jak głosi rodzinna historia – w latach trzydziestych XX wieku wynalazł jej dziadek.



https://veraroehm.com/de/works/die-nacht-ist-der-schatten-der-erde-6

Blendid: David Kousemaker (1971–) i Tim Olden (1981–)

„Touch Me” (2017)
Wykorzystując naszą potrzebę zapisywania własnej obecności, dotykania, pisania po ścianach, przyklejania i innych form manifestowania przeżycia „tu byłem/byłam”, holenderski duet Blendid proponuje nam udział w performatywnej instalacji „Touch Me”. Niczym skaner zapisuje ona nasz kontakt z obiektem: wielką białą szklaną taflą i w ten sposób zachowuje na zawsze tę interakcję, a my stajemy się częścią kolekcji muzeum w Unnie. Konteksty, jakie powstają na styku rzeczywistości świata fizycznego i cyfrowego, są podstawowym czynnikiem działania tych artystów, którzy tworząc swoje interfejsy naturalnej interakcji między ludźmi a technologią komputerową, projektują nasze zachowania. Podejmują tematy, o których mówi Bruno Latour w swojej teorii aktora-sieci (ANT, ang. *actor-network theory*).

James Turrell (1943–)

„Floater 99” (2001) oraz „Third Breath” (2009)
Obcowanie z dziełami Jamesa Turrella to obcowanie z naszą osobistą percepcją. Sam artysta zauważa, że każdy z nas postrzega, a tym samym przeżywa na własny, oryginalny sposób wszystko, co widzi i czego doświadcza. Amerykański artysta, który większość życia poświęcił na tworzenie swojego *opus magnum*, czyli „Roden Crater”[20], wytrwale to nasze osobiste, unikatowe „doświadczanie” optyczne i emocjonalne celebruje. Realizując swoją sztukę, bada materialność światła i naszą percepcję, opierając się na badaniach nad deprywacją sensoryczną i efektem Ganzfelda. Jak sam mówi: „W mojej pracy chodzi bardziej o twoje widzenie niż o moje widzenie”[21].

„Floater 99” to pokój, w którym za pomocą światła od lodowatego błękitu po ciepłą magentę zmienia się nasza percepcja przestrzeni, a my jakby rozpuszczamy się w rozproszonym świetle, tracąc wrażenie materialności, żyjemy we własnej kreacji.

W sąsiedztwie budynku po dawnym browarze Lindenbrauerei, gdzie mieści się omawiana kolekcja Centrum Międzynarodowej Sztuki Światła, w 2009 roku artysta zbudował swój „Third Breath”, dzieło składające się ze „Skyspace” i camery obscury. Seria „Skyspace” to specjalnie zaprojektowane przestrzenie, często także osobne budynki, w których (znów) „doświadczamy” nieba.

https://www.youtube.com/watch?v=L6XQBf-pd1E

20 Zob. Los Angeles County Museum of Art, *James Turrell's Roden Crater*, YouTube, 12.02.2020, https://www.youtube.com/watch?v=g0g6JFYRKxQ [dostęp: 1.08.2024].
21 Cyt. za: Oklahoma Contemporary, *#ArtistSpotlight: James Turrell*, 2.10.2020, https://oklahomacontemporary.org/new-light/2020/11/artistspotlight-james-turrell [dostęp: 1.08.2024].

Turrell swoją pracę nad manipulowaniem percepcją przestrzeni i materialnością światła rozpoczął w 1966 roku od wykorzystywania projektorów o wysokiej intensywności jako źródła światła i tworzenia pierwszych ze swoich „Projection Pieces”:

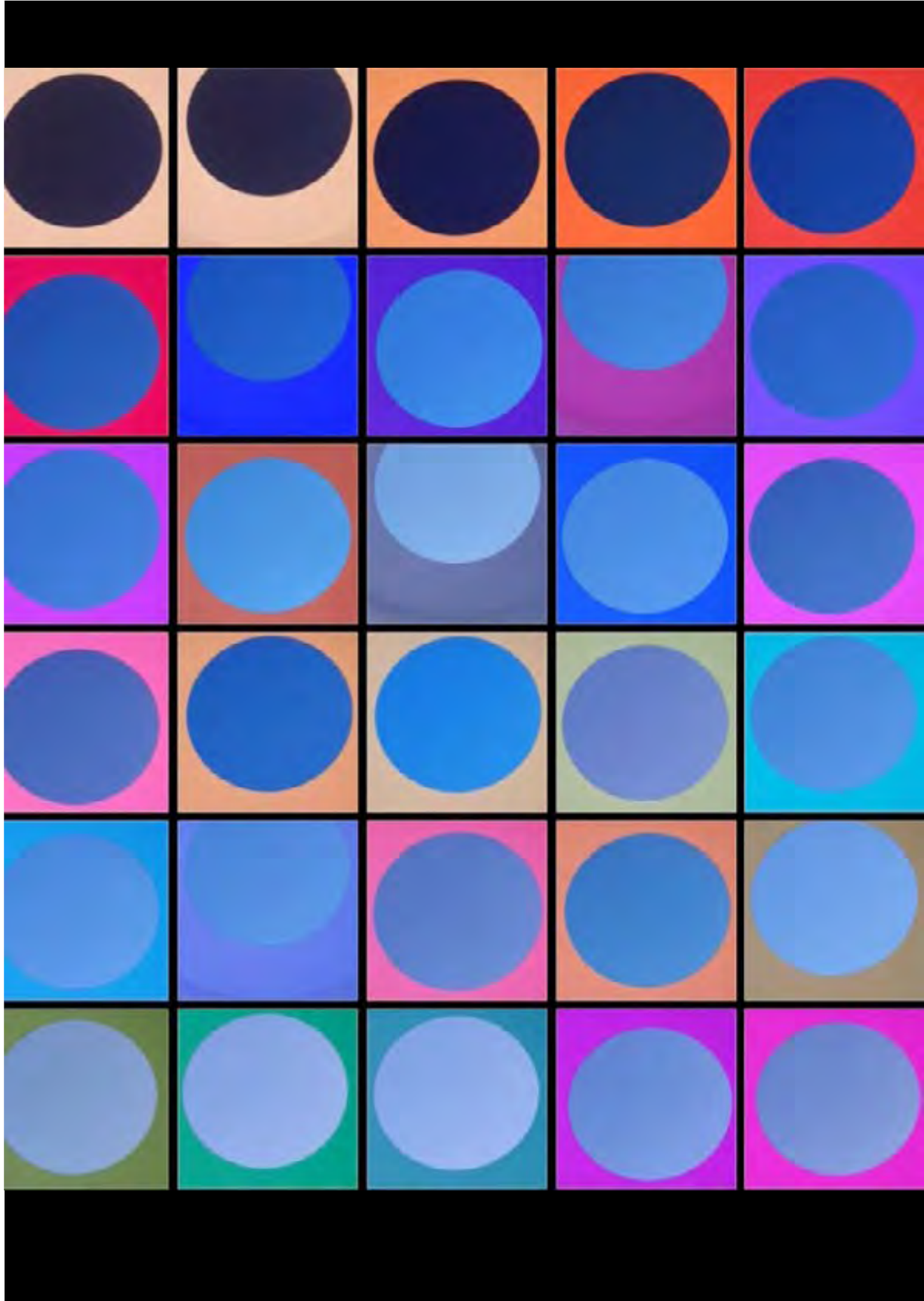
W „Afrum I (White)” (1967), jednym z najwcześniejszych dzieł, które Turrell nazywa „Cross Corner Projections”, odwiedzający napotykają świecący sześcian unoszący się w rogu pokoju; to, co początkowo wydaje się solidnym obiektem, po bliższym przyjrzeniu się przekształca się w proste płaszczyzny światła. Pojedyncza projekcja ścienna „Prado (White)” (1967) z drugiej strony wydaje się dematerializować przestrzeń, rozpuszczając ścianę i tworząc przejście do nieznanej przestrzeni poza nią. Konstrukcja „Shallow Space – Ronin” (1968) odwraca ten efekt, emanując światłem tak, że pionowa szczelina architektoniczna pojawia się jako solidna płaszczyzna i dematerializuje zaciemnioną ścianę[22].

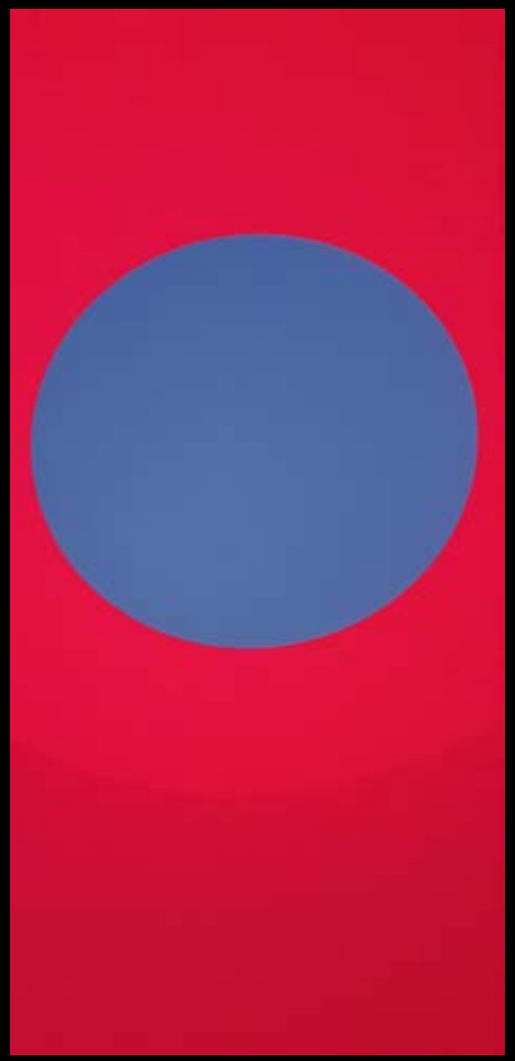
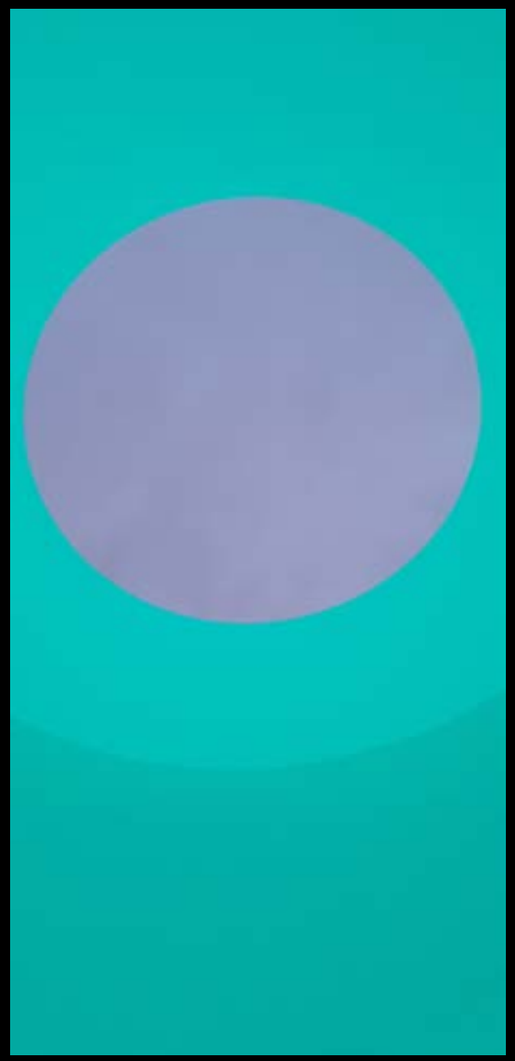
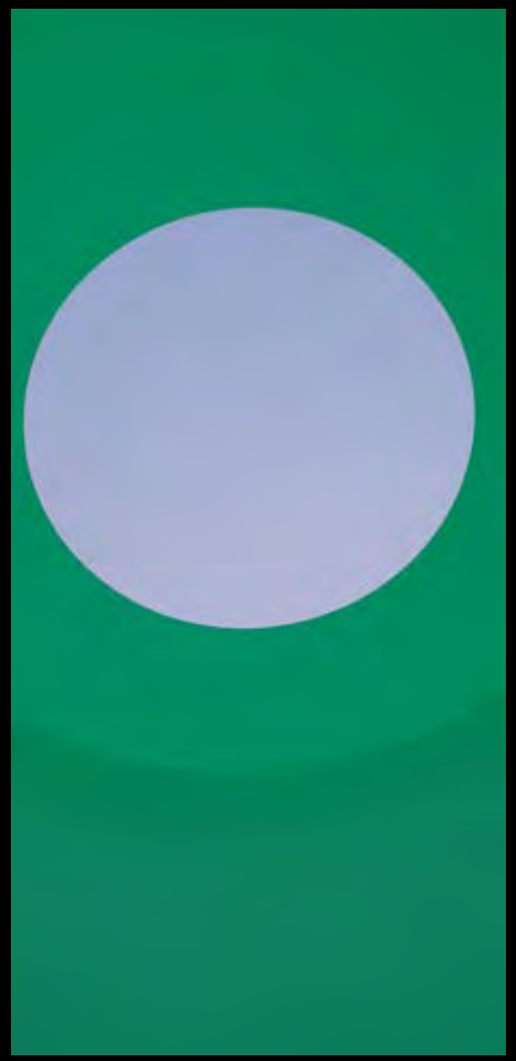
Ta instalacja kończy zwiedzanie muzeum ZFIL w Unnie, lecz jest także uwerturą dla jego przyszłych konceptów. Liczę, że dyrektor Jaspers zrealizuje swoje plany, zgodnie z którymi to, co widziałem na projektach, stanie się realną przyszłością.

James Turrell, „Skyspace”, UNNA-ZFIL;
https://www.facebook.com/photo/?fbid=821499437186471O&set=a.145533898810838

Jamesa Turrella - percepcji, światła, koloru i przestrzeni
https://www.youtube.com/watch?v=MVoMJHSNyIo

22 *James Turrell June 21–September 25*, 2023, Early Works, http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/#earlyworks [dostęp: 1.08.2024].



Appendix

Centrum Międzynarodowej Sztuki Światła poza stałą kolekcją organizuje wystawy czasowe, warsztaty i sympozja, nie zamykając się tym samym jedynie na rolę muzealną. W ramach projektu wystawienniczego „SWITCH" na stałe współpracuje z prof. Danielem Hausigiem oraz Ingiem Wendtem, reprezentującymi HBK Saar z Saarbrücken – Hochschule der Bildenden Künste Saar.

Efektem tych praktyk jest między innymi powiększająca się kolekcja muzealna – w tym o prace debiutujących artystów (jak opisywana w tym kompendium Raika Dittmann):

https://www.hbksaar.de/projekte/details/switch-ii
https://www.lichtkunst-unna.de/en/exhibitions.

Daniel Hausig (1959–)

„Sidelight" (2016)
Daniel Hausig w ramach swojej praktyki artystycznej rozwija koncepcję malarstwa, tworząc instalacje i rzeźby *site-specific* odnoszące się do architektury. Ten szwajcarski artysta interpretuje zarówno miejsca, jak i sytuacje, w jakich prezentuje swoje dzieła; często są to także przestrzenie publiczne, w których interpretuje historie i mity, odnosząc się do kwestii ekologicznych.

Daniel Hausig, „Sidelight", 2016, wielokanałowa instalacja świetlna LED, pętla, 4:18 min, kanał kablowy, lina świetlna, profil aluminiowy, 400 × 1000 × 30 cm; widok instalacji w Centrum Międzynarodowej Sztuki Światła, Unna, Niemcy

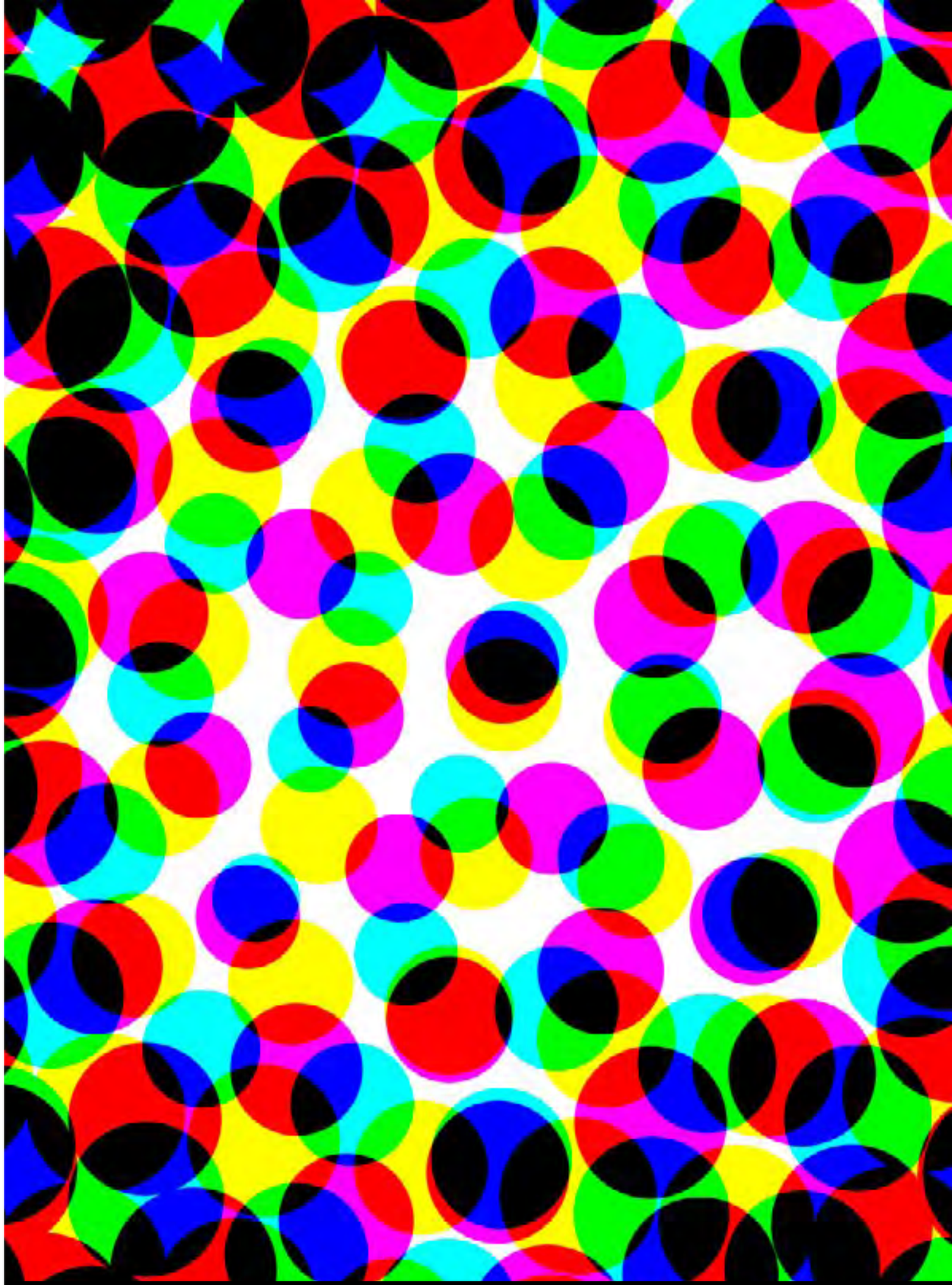
https://hausig.eu/en/project/sidelight-2016

Ingo Wendt (1964–)

Niemiecki artysta, zaprezentowany w pierwszej edycji publikacji LAACT, na stałe współpracuje z projektem „Light as a Creative Tool"[23].

http://www.ingo-wendt.de/English

23 Zob. I. Wendt, *Ludzka część mechanizmu – obiekty analogowe w projekcjach wielkoformatowych. Ingo Wendt (rozmowa/talk)*, [w:] Light as a Creative Tool..., dz. cyt., https://www.zbrojowniasztuki.pl/publikacje/monografie/robert-sochacki-laact,4612 [dostęp: 1.08.2024].



https://hausig.eu/en/home-2

LIFA – Light in Fine Arts // A non-commercial research project of the HBKsaar
https://lifa-research.org/en/about/
http://talkingaboutart.de/switch-lichtkunst-von-jungen-aufstrebenden-kunstler_innen/

Centrum dla Międzynarodowej Sztuki Światła w ramach swojej misji bycia aktywnym laboratorium przyszłości light artu zorganizowało już trzy edycje „Międzynarodowej Nagrody Sztuki Światła (ILAA)", której laureatami byli:

– w 2015:

Andreas Muxel & Martin Hesselmeier, „the weight of light"

Iván Navarro, „Traffic"

Dirk Vollenbroich, „Erleuchtung",

– w 2017:

Tilman Küntzel, „Audiovisuelle Rauminszenierung mit Lüster"

Vroegop/Schoonveld (Matty Vroegop, Ed Schoonveld), „ECHO/Turning the light around"

Satoru Tamura, „Point of contact for Unna",

– w 2019:

Jacqueline Hen, „Light High"

Yasuhiro Chida, „Myrkviðr"

Dachroth + Jeschonnek (Charlotte Dachroth, Ole Jeschonnek), „Negative Space Of Light"[24].

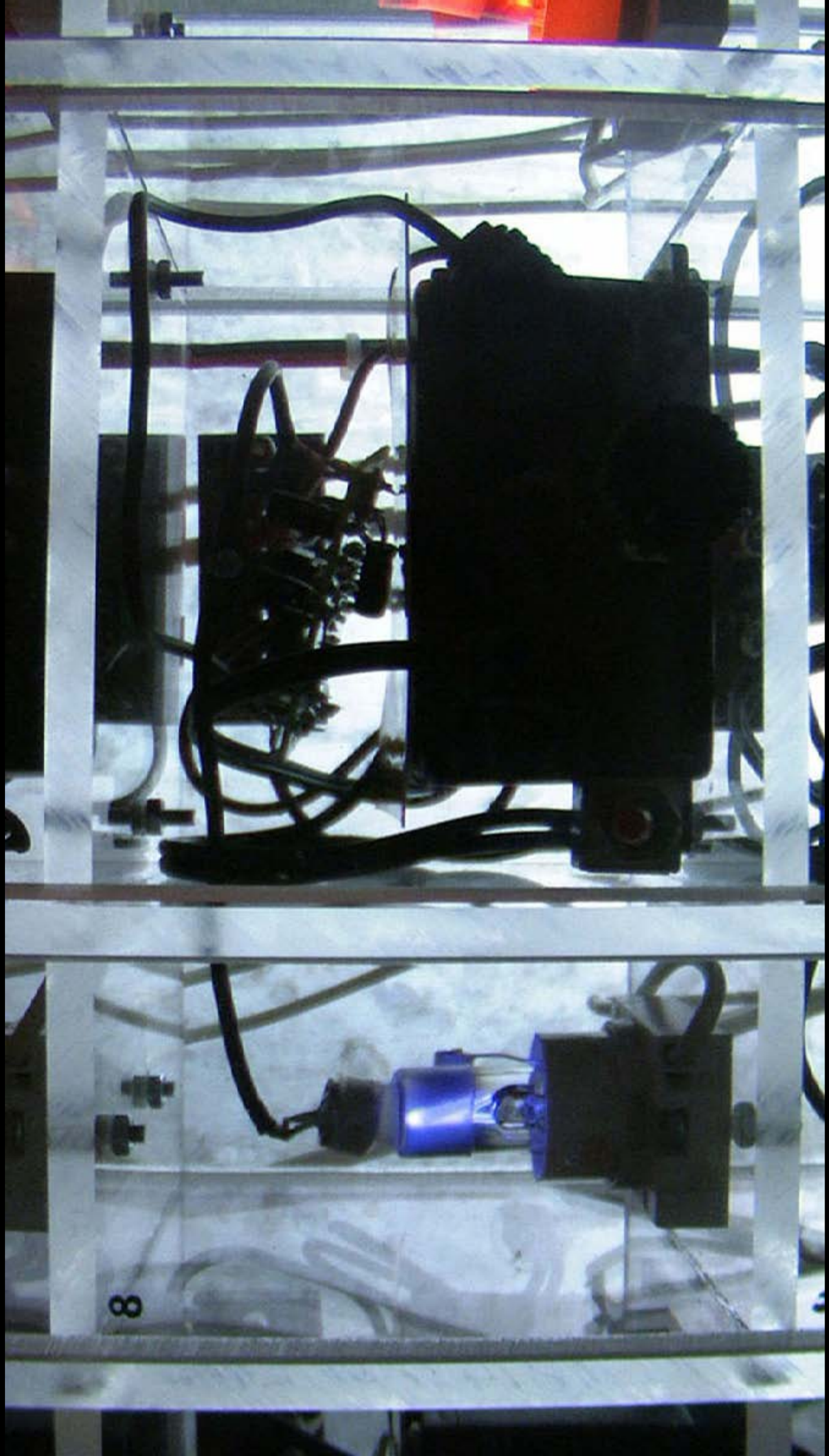
...i na koniec kwestia zużycia energii, która stała się w oczach opinii publicznej kwestią moralną. Jaką rolę może odegrać muzeum w związku z nowymi problemami technologicznymi? Może na to pytanie odpowiem poprzez prezentację pracy Tilmana Küntzela, która zdobyła pierwsze miejsce w konkursie „Międzynarodowej Nagrody Sztuki Światła" w 2017 roku.

24 Zob. International Light Art Award, https://www.ilaa.eu/de/archiv [dostęp: 1.08.2024].

Tilman Küntzel (1959–)

„Audiovisuelle Rauminszenierung mit Lüster" (2017–)

Instalacja audiowizualna znana także jako „Fallen Chandelier" opiera się na sonifikacji systemu 20 starterów (używanych w systemach ze świetlówkami), które nie tylko kontrolują migotanie 40 żarówek w żyrandolu leżącym na ziemi, ale dzięki swojej konstrukcji generują własny, unikalny dla każdego z osobna nieregularny rytm i inny dźwięk. Küntzel zafascynowany połączeniami audiowizualnymi tworzy swoje specyficzne dla miejsca instalacje, formy zdarzeń oraz estetyczne relacje wielopłaszczyznowe.



Ryszard W.
Kluszczyński

Światło w sztuce współczesnej: od neonów do hybrydycznych form transdyscypli-narnych

https://www.the-view-ch.com/martin-walde

https://x.com/ploeh/status/1859498227298361585

Światło jako medium sztuki w ostatnich latach wzbudza niezwykle duże i do tego ciągle wzrastające zainteresowanie ze strony instytucji artystycznych. Bardzo liczne wystawy, zarówno zbiorowe, jak i prezentacje dzieł pojedynczych artystów, są skupione na tym właśnie aspekcie twórczości artystycznej. Co istotne, światło jest też często bezpośrednio wyszczególniane w tytułach tych wystaw, jednoznacznie wskazując, że przede wszystkim to właśnie ono, a nie po prostu twórczość wystawianych artystów jest przedmiotem zainteresowania. Biorąc pod uwagę, że we współczesnym świecie sztuki instytucje artystyczne i kuratorzy odgrywają decydującą rolę w wyznaczaniu głównych nurtów oraz hierarchii ważności dzieł i artystów, tendencja ta nie powinna umykać naszej uwadze. Mówi ona bowiem dużo o współczesnej kondycji sztuki, jej przeważających tendencjach oraz pozycji sztuki sięgającej po światło jako medium.

Co więcej, sporo z tych wystaw dodaje w tytułach bądź w eksplikacjach kuratorskich, że w istocie chodzi o światło sztuczne, elektryczne. Mamy w nich wszak do czynienia z zainteresowaniem rolą światła w sztuce współczesnej nie jako jej tematem, lecz jako środkiem wypowiedzi, charakterystycznym dla progresywnych tendencji artystycznych XX i XXI wieku. Nie chodzi zatem o światło przedstawione, które występuje już w niezwykle licznych odmianach klasycznego malarstwa, także na swój sposób eksplorujących i wykorzystujących światło (za przykład może posłużyć twórczość Johannesa Vermeera czy Williama Turnera), ale o światło jako bezpośredni obiekt doświadczenia percepcyjnego, światło jako swoiste medium. Warto ponadto zaznaczyć, że dzieła wykorzystujące światło nieustannie pojawiają się również na wystawach, które nie są mu bezpośrednio poświęcone, gdyż obecnie wielu artystów, jak na przykład Doug Aitken czy Pipilotti Rist, sięga po nie równie często jak po inne media. Znaczące jest też, że powstały już instytucje artystyczne, które skupiają swoją uwagę zwłaszcza lub wyłącznie na sztuce światła, jak Kimatica Studio w Londynie czy Centre for International Light Art w Unnie w Niemczech, które w swej kolekcji posiada świetlne prace między innymi takich artystów jak Adela Andea, Christian Boltanski, Ólafur Elíasson, Rebecca Horn, Joseph Kosuth, Brigitte Kowanz, Mischa Kuball, Christina Kubisch, Mario Merz, François Morellet, Jan van Munster, Maurizio Nannucci, Keith Sonnier, James Turrell czy Gina Vos. Dodatkowo umacnia to zasadność przekonania o istotnej roli światła w aktualnej twórczości artystycznej.

Pisząc w innym miejscu o świetle w sztuce współczesnej, skupiłem uwagę na kilku szczególnie ważnych z mojego punku widzenia tendencjach oraz na reprezentującej je twórczości wybranych artystów (zwłaszcza Turrella, Elíassona oraz Rafaela

Lozano-Hemmera)[1]. Tutaj natomiast przyglądam się bardziej kontekstom, w których światło jest umieszczane w polu sztuki, jak również jego nowym transmedialnym i transdyscyplinarnym postaciom, aby móc stwierdzić, w jakich formach sztuka światła jest współcześnie obecna w praktykach artystycznych i wystawienniczych oraz jakim przeobrażeniom ulegała sztuka wykorzystująca sztuczne światło jako medium w toku swych, trwających już blisko stulecie, dziejów.

Zgodnie z przyjętymi w tym artykule założeniami czynię tu obszarem badań przede wszystkim wybrane wystawy, które przedstawiają sztukę tego rodzaju – to one bowiem mówią najwięcej o znaczeniu sztuki światła w instytucjonalnym polu sztuki. Będę też przy okazji sprawdzał, jakiego rodzaju obserwacje i kategoryzacje można dzięki ich analizie poczynić. Warto nadmienić, że niektóre z tych wystaw skupiają uwagę na świetlnej twórczości wybranych artystów bądź danej tendencji, inne proponują przeglądowe obrazy sztuki światła. Wystawy tego drugiego rodzaju, szczególnie jeśli wyłaniają się z przeprowadzonych na ich rzecz badań, są dla mojej refleksji wyjątkowo istotne.

Przyjrzyjmy się wobec tego, jakie wystawy sztuki związanej ze światłem są aktualnie proponowane i co z nich wynika. Następnie przywołam także kilka innych wybranych wystaw, zwykle bardzo kompleksowych, zrealizowanych w ostatnich dekadach, których analizy, po pierwsze, pomogą wyjaśnić i usystematyzować terytorium sztuki sztucznego światła; po drugie, umożliwią ukonstytuowanie i opisanie trzech jej kontekstów, czyli przestrzeni, ruchu i dźwięku, oraz przyjrzenie się związanym z nimi strategiom, które współokreślają charakter, estetykę i wektory zainteresowania we współczesnej sztuce światła; a także po trzecie, usytuują ją w ramach paradygmatu transdyscyplinarnego, wprowadzając sztukę światła w doniosłe relacje z nauką.

Perspektywa współczesna

Wśród najnowszych wydarzeń artystycznych przeglądowy charakter ma wystawa „Plugged In: Art and Electric Light" przedstawiona w Norton Simon Museum w Pasadenie w stanie California w USA (od 20 września 2024 do 17 lutego 2025 roku). Obejmuje ona 11 dzieł pochodzących z kolekcji muzeum, stworzonych w latach 1964–1970, między innymi prace Andy'ego Warhola (*White Painting*, 1964), Dana Flavina (*„monument" on the survival of Mrs. Reppin*, 1966), Roberta Rauschenberga (*Green Shirt*, 1965–1967), Jessa (*Assembly Eight*, 1966), Roberta Irvine'a (*Untitled*, 1968), Allena Ruppersberga (*Location Piece*, 1968) i Waltera Millera Askina (*Polyplanograph*, 1970)[2]. Wystawa nie proponuje więc przeglądu aktualnych tendencji – ma raczej charakter historyczny; dla prowadzonych tu dociekań jest

1 R.W. Kluszczyński, *Pochwała mroku. Fragmenty z rozważań nad formami obecności światła we współczesnych praktykach artystycznych*, [w:] *Light as a Creative Tool – LAACT*, red. R. Sochacki, Gdańsk 2021, s. 94–135, https://www.zbrojowniasztuki.pl/publikacje/monografie/robert-sochacki-laact,4612 [dostęp: 1.09.2024].

2 *Plugged In: Art and Electric Light*, Norton Simon Museum, https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2020-2029/plugged-in-art-and-electric-light/ [dostęp: 10.09.2024].

natomiast ważna, gdyż uwidocznia, jakiego rodzaju dzieła stawały się częściami muzealnych kolekcji w stosunkowo wczesnym okresie historii sztuki światła. Mają one w większości status artefaktów, jednak o bardziej złożonej niż zwykle strukturze rodzajowej. Razem demonstrują szeroką rozpiętość form i mediów.

Znacznie częściej spotykamy wystawy o węższym zakresie różnorodności ukazywanych dzieł czy estetyk. Obecnie jest ich rzeczywiście wyjątkowo wiele. Tim Marlow, dyrektor London Design Museum, zwraca uwagę, że lato i jesień 2024 roku wręcz obfitują w wystawy eksplorujące sztuczne światło[3]. Oprócz wspomnianej już „Plugged In: Art and Electric Light" przywołuje on prezentacje poszczególnych artystów pracujących ze światłem, takie jak wystawy: Dana Flavina „Dedications in Lights" w Kunstmuseum Basel (2 marca–18 sierpnia 2024)[4], Jenny Holzer „Light Line" w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (17 maja–29 września 2024)[5], Steve'a McQueena „Bass" (2024) oraz „Sunshine State" (2022) w Dia Beacon w Nowym Jorku (20 września 2024–26 maja 2025)[6] oraz Anthony'ego McCalla „Solid Light" w londyńskim Tate Modern (27 czerwca 2024–27 kwietnia 2025). Do listy zaproponowanej przez Marlowa możemy dodać jeszcze wiele innych wystaw, w których światło odgrywa kluczową rolę, również otwartych do zwiedzania w tej chwili bądź stosunkowo niedawno, na przykład Tavares Strachana „There Is Light Somewhere" w Hayward Gallery w Londynie (18 czerwca–1 września 2024)[7], Luisy Baldhuber „Afterglow" w Haus der Kunst w Monachium (23 lutego–15 grudnia 2024)[8] czy wreszcie Jamesa Turrella „Light of Presence" w Gagosian Gallery w Atenach (11 kwietnia–25 maja 2024)[9]. Wszystkie te wystawy wzięte razem, pokazując liczne dzieła artystów należących do kilku już pokoleń oraz wiele różnych form, tendencji, estetyk i mediów, wysuwają zarazem pod rozwagę trzy istotne kwestie teoretyczne.

Po pierwsze, różnorodność sztuki światła. Pokazane na wystawie dzieła reprezentują szerokie spektrum rodzajowe: od obrazu malarskiego, którego forma jest aktywowana przez światło ultrafioletowe (Warhol), przez neony (Flavin, Rauschenberg, Strachan), świetlne obiekty/rzeźby (Askin, Strachan) i tekstowe instalacje LED (Holzer), po świetlne, immersyjne środowiska (Turrell, Ruppersberg) oraz immersyjne instalacje (Baldhuber, Strachan), niekiedy zakorzenione w praktykach i estetykach filmowych (McQueen, McCall). Ten stan rzeczy mówi nam, że sztuka światła nie jest ani nie staje się odrębnym rodzajem artystycznym, lecz raczej

3 T. Marlow, *Light Art Shines Bright this Summer*, Sotheby's, 3.06.2024, https://www.sothebys.com/en/articles/light-art-shines-bright-this-summer [dostęp:10.09.2024].
4 D. Flavin, *Dedications in Lights*, Kunstmuseum Basel, https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2024/dan-flavin [dostęp: 10.09.2024].
5 *Jenny Holzer: Light Line*, Guggenheim, https://www.guggenheim.org/exhibition/jenny-holzer [dostęp: 10.09.2024].
6 Steve McQueen, Dia Beacon, Dia, h ttps://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/steve-mcqueen-exhibition [dostęp: 10.09.2024].
7 *Tavares Strachan: There Is Light Somewhere*, Southbank Centre, https://www.southbankcentre.co.uk/whats-on/tavares-strachan-there-is-light-somewhere/ [dostęp: 10.09.2024].
8 *Luisa Baldhuber. Afterglow*, Haus der Kunst, https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/luisa-baldhuber-afterglow [dostęp: 10.09.2024].
9 James Turrell, *Light of the Presence*, Gagosian, https://gagosian.com/exhibitions/2024/james-turrell-light-of-the-presence/ [dostęp: 10.09.2024].

polem, w którym spotykają się rozmaite odmiany sztuki. Samo światło natomiast w istocie nie aspiruje do statusu tradycyjnego medium sztuki – jest właściwie transmedium, miejscem integracji wielu jej rodzajów. Tradycyjna, medialno-rodzajowa stratyfikacja sztuki, wykorzystująca w szczególności używane tworzywo jako podstawę typologii mediów, jest tu przekraczana, problematyzowana bądź wręcz unieważniana.

Po drugie, rozpiętość czasowa sztuki światła. Ukazywane na wspomnianych wystawach dzieła należą do różnych okresów historii sztuki współczesnej. Najwcześniejsze pochodzą z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku. Prace najnowsze natomiast powstały w roku ich wystawowej prezentacji – 2024. Uznaje się dość powszechnie, że to właśnie w początkach drugiej połowy XX wieku ma źródła sztuka elektrycznego światła, choć nie należy przy tym również zapominać o dziełach z tego zakresu powstałych jeszcze w okresie historycznych awangard, w latach dwudziestych i trzydziestych ubiegłego wieku, autorstwa Lászla Moholyego-Nagya i innych twórców z kręgu Bauhausu: Ludwiga Hirschfelda-Macka, Kurta Schwerdtfegera i Josefa Hartwiga, czy też pracach włoskich futurystów: Brunona Corry i Arnalda Ginny. Wszystko to oznacza, że dzisiejsze zainteresowanie sztucznym światłem w sztuce zostało przygotowane i ugruntowane znacznie wcześniej, a dzieje sztuki sztucznego światła są dłuższe niż historia teoretycznej nad nią refleksji.

Po trzecie, jej odniesienia rodzajowo-medialne. Przedstawiane na przywołanych wystawach formy sztuki światła należą w ogromnej części do pola tradycyjnych artefaktów, jedynie przybierających za sprawą światła elektrycznego i jego generatorów nowe, transgresyjne formy. Pomimo swej różnorodności nie reprezentują one więc całego współczesnego spektrum rodzajowego, gdyż obecnie twórczość wykorzystująca sztuczne światło w coraz większym stopniu należy do świata transdyscyplinarnej sztuki nowych mediów, proponującej odbiorcom innego rodzaju doświadczenia. Powiedziałbym, że najczęściej przywoływane i opisywane w tekstach krytyków sztuki wystawy, do których sam się w tej części moich rozważań odwołałem, ukazują jedynie sztukę światła należącą do nowoczesnego *mainstreamu*.

W dalszych częściach artykułu będę przyglądał się współczesnemu spektrum sztuki wykorzystującej sztuczne światło, nie tylko uwzględniając aktualną obecność w tym polu historycznych dzieł sztuki światła (zwłaszcza w wypadku wystaw przeglądowych) i tradycyjnie konstruowanych jej najnowszych form, ale też zwracając uwagę na poszerzające to spektrum nowomedialne formy sztuki światła, kierując uwagę ku wybranym wystawom i tam poszukując materiału do refleksji. Analiza tych wystaw, ich zawartości oraz ram teoretycznych ma pomóc w wydobyciu

najważniejszych właściwości (także kontekstualnych) współczesnej sztuki światła.

Sztuka sztucznego (elektrycznego) światła

Wystawa „Light Art from Artificial Art" (kuratorzy: Peter Weibel i Gregor Jansen), przedstawiona w ZKM | Museum of Contemporary Art (19 listopada 2005 –6 sierpnia 2006), którą chcę wykorzystać jako kontekst tej części rozważań, jest najobszerniejszą jak dotąd i najstaranniej opracowaną merytorycznie, ugruntowaną w badaniach wystawą sztuki wykorzystującej elektryczne światło jako medium i energię[10]. Towarzysząca jej książka-katalog – licząca 716 stron monografia – stanowi kompendium wiedzy na temat sztuki światła elektrycznego, oferujące teoretyczno-historyczne opracowanie ponad osiemdziesięcioletniej wówczas historii tej dziedziny sztuki[11].

Na wystawie pokazano pół tysiąca prac 375 artystów. Ich prezentowane dzieła zostały zrealizowane między wczesnymi latami dwudziestymi XX wieku (na przykład filmy takich autorów jak Viking Eggeling, László Moholy-Nagy, Zdeněk Pešánek, Hans Richter, Walter Ruttmann) a momentem otwarcia wystawy (w 2005 roku powstały różnomedialne prace Franza Ackermanna, Siegrun Appelt, Thomasa Bergera, Victorii Coeln, Berty Fischer, Mischy Kuballa, Ottona Pienego i wielu innych). Przegląd zawartości wystawy pozwala stwierdzić, że choć liczba bardzo wczesnych prac, powstałych w okresie historycznych awangard, jest większa niż na większości innych wystaw sztuki światła, to „Light Art from Artificial Art" pokazuje również, że w miarę zbliżania się do przełomu XX i XXI wieku liczebność artystów wykorzystujących sztuczne światło jako medium gwałtownie wzrasta. Jest to zgodne z wcześniej przedstawioną przeze mnie tezą, że choć historia tej odmiany sztuki światła ma już ponad 100 lat, to jej znaczenie w instytucjonalnym polu sztuki wzrasta dopiero w drugiej połowie XX wieku, a im bliżej jego końca, tym bardziej. Różnorodność mediów i rodzajów artystycznych obecnych na wystawie Weibela i Jansena w znacznym zakresie pokrywa się ze spektrum obecnym na najnowszych wystawach, do których odwoływałem się w poprzedniej części rozważań. Tę najobszerniejszą jak dotąd prezentację sztuki światła głębszą, bardziej zróżnicowaną medialnie i bardziej adekwatną wobec współczesnego stanu rzeczy czyni obecność w jej programie kilku rodzajów dzieł, które do tej pory rzadziej pojawiały się na wystawach tego rodzaju.

Po pierwsze, są to eksperymentalne filmy, które zamiast próbować ukazać rzeczywistość czy opowiadać historie skupiają się na kreacji doświadczeń czysto wizualnych, wykorzystując w tym celu światło i barwę. Oprócz wcześniej przywołanych dzieł z lat dwudziestych ubiegłego wieku (Eggeling, Pešánek, Richter, Ruttmann i prac niewspominanego jeszcze Thomasa Wilfreda – urodzonego jako Richard Edgar Løvstrøm – twórcy narzędzia o nazwie Clavilux i projektowanych przy jego użyciu świetlnych dzieł zwanych lumia) są to filmy z lat trzydziestych (Oskar Fischinger,

10 Wcześniejsza wystawa dotycząca sztuki tego rodzaju, o podobnych do przedsięwzięcia ZKM aspiracjach – „KunstLicht-Kunst", przygotowana w muzeum Van Abbe w Eindhoven w 1966 roku – ma z dzisiejszej perspektywy wartość jedynie historyczną.

11 *Light as a Medium in 20th and 21st Century Art: Light Art from Artificial Light*, red. P. Weibel, G. Jansen, Ostfildern 2006.

Kurt Schwerdtfeger), czterdziestych i pięćdziesiątych (John i James Whitneyowie) oraz kolejnych dekad (Tony Conrad, Anthony McCall, Paul Sharits, Woody Vasulka). Mimo dużej liczby dzieł filmowych w programie wystawy stanowią one jedynie skromną reprezentację tego rodzaju form filmowych. Brakuje tu choćby prac Lena Lye'a, Normana McLarena, Stana Brakhage'a, a z polskich dokonań w tym polu na przykład filmów Andrzeja Pawłowskiego czy dzieła filmowego Józefa Robakowskiego *Test* (1971).

Po drugie, na wystawie pokazano kilka prac z zakresu sztuki kinetycznej, takich artystów jak: László Moholy-Nagy, Ólafur Elíasson, Otto Piene, Aleksandar Srnec i Jean Tinguely. Pochodzą one z różnych okresów współczesnej sztuki światła i proponują różne jej estetyki. Razem, mimo ograniczonej obecności, przypominają, że sztuka kinetyczna w istocie jest jednym z ważniejszych rodzajów sztuki sięgających po narzędzia świetlne.

I po trzecie, wystawa zawiera parę realizacji z obrębu sztuki nowych mediów, niedostrzegalnych we wcześniej przywoływanych wystawach. To grupa bardzo skromna, zważywszy na charakter miejsca – ZKM to w końcu instytucja zajmująca się właśnie sztuką nowych mediów. Kuratorski zamiar, aby stworzyć wystawę ogarniającą wszelkie sposoby wykorzystywania w sztuce sztucznego światła, zapewne jednak ograniczył liczbę przedstawionych prac nowomedialnych. Wystawa z tego pola pokazuje komputerową instalację Golana Levina „Yellowtail" (1998–2000), cybernetyczno-laserową pracę Adolfa Luthera „Laserraum" (1970) oraz złożoną instalację Marie Sester „Access" (2001–2003/2005), wykorzystującą między innymi komputer, Internet i system śledzący[12].

O zamiarach totalnej prezentacji sztuki sztucznego światła mówią teksty zgromadzone w katalogu albo raczej – książce towarzyszącej wystawie, niezwykle obszernym studium Petera Weibla[13]. Odnosząc się do zawartości wystawy, autor wyodrębnia jej cztery zasadnicze rozdziały – rodzaje sztuki światła:

1. *light boxes*;
2. neonowe obrazy i rzeźby;
3. światło fluorescencyjne, światło i cień, projekcje świetlne;
4. fasady i budynki[14].

Zarazem wskazuje w ten sposób, że wystawa nie skupia się na określonych mediach sztuki światła, lecz poszukuje bardziej ogólnych struktur, potwierdzając przy okazji zgłaszaną przeze mnie wcześniej tezę o transmedialnym charakterze sztuki sztucznego światła.

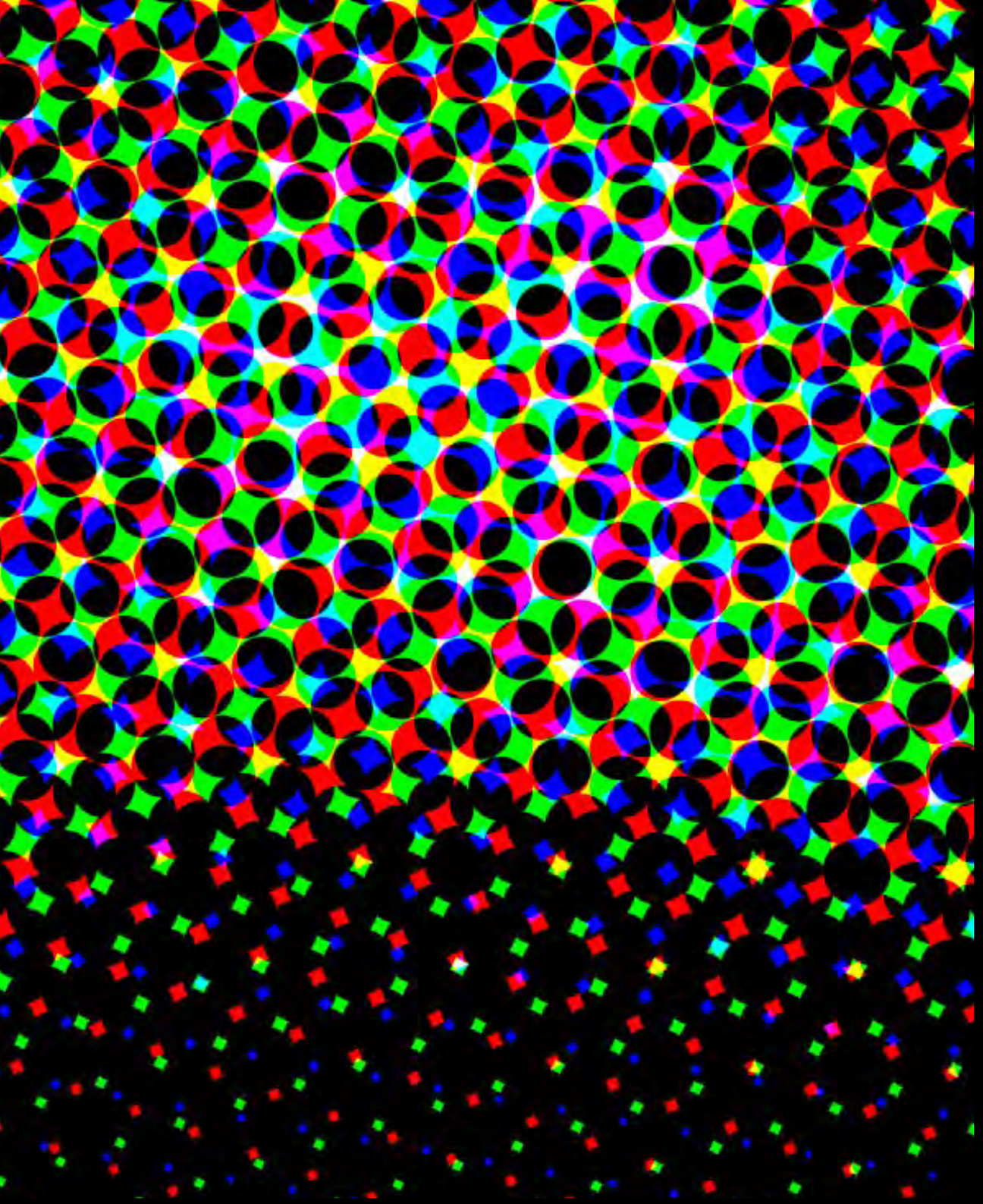
12 W katalogowym tekście Petera Weibla pojawia się znacznie więcej odniesień do dzieł nowomedialnych, szczególnie tych projektowanych przez artystów do przestrzeni publicznej, niełatwych do ulokowania w ramach muzealnych wystaw, jak na przykład prace Rafaela Lozano-Hemmera.

13 Tamże, s. 86–407.

14 Tamże, s. 224–407.

Inne artykuły zamieszczone w tomie współbudują koncepcyjne ramy całego przedsięwzięcia (Peter Sloterdijk pisze o metafizyce, mistycyzmie i polityce światła, Günther Leising o jego porządku, a Wolfgang Schivelbusch ukazuje apoteozę elektryczności), a jeszcze inne – podobnie jak rozdział Petera Weibla – poszerzają odniesienia wystawy o nieobecne na niej prace, rozpracowując różne odmiany sztuki światła (na przykład Sara Selwood analizuje w tym kontekście barwną muzykę i film abstrakcyjny, Frank Popper kinetykę świetlną, a Gregor Jansen i Andreas F. Beitin światło fluorescencyjne).

Wspólnie wystawa i książka tworzą rozległe i głębokie przedstawienie sztuki wykorzystującej sztuczne światło jako medium, pokazujące wielość i różnorodność składających się na nie rodzajów oraz ich wzajemne powiązania. Dodatkowo, co zapewne najważniejsze, ugruntowują one i skutecznie dowodzą znaczącej, niepozwalającej się pominąć obecności światła w polu współczesnej twórczości artystycznej, opierającej się zarówno na tradycyjnych gatunkach, jak i jej progresywnych formach.



https://www.youtube.com/watch?v=6WdwoOQOP6o&t=29s

https://www.youtube.com/watch?v=QXyOB1XCfd4

https://www.youtube.com/watch?v=8bPqlQEPUOo

Konteksty i strategie: przestrzeń, ruch i dźwięk

Kiedy sztuczne światło przyjęło rolę medium artystycznego, wraz z nim zjawiła się również powiązana z nim przestrzeń. Kinetyczna rzeźba, którą stworzył László Moholy-Nagy – „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne" (1930), po angielsku nazywana „Light Prop for an Electric Stage" albo „Light-Space Modulator" – w czasie swego kinetycznego performance'u dynamizuje i zawłaszcza otaczającą ją przestrzeń, czyniąc ją wręcz swoją częścią. Robi to za pomocą dynamicznie kształtowanych układów światłocieniowych (do tego procesu Moholy-Nagy odwołuje się wprost w tytule swego filmu *Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau* [Gra świetlna czarne białe szare] z 1930 roku, zrealizowanego przy użyciu właśnie *Rekwizytu świetlnego*). W podobny sposób zachowują się liczne inne dzieła kinetyczne, które oferują odbiorcom świetlno-przestrzenne doświadczenia performatywne. Powiązania światła z przestrzenią odnajdujemy też w wielu pracach cybernetycznych. Dynamiczne obiekty integrujące światło i przestrzeń stały się w ten sposób ważkim składnikiem współczesnej sztuki światła.

W twórczości przywoływanego już Jamesa Turrella, która osiągnęła status klasyki sztuki światła, przestrzeń jest z kolei traktowana jako surowa materia formowana przy użyciu światła. Doświadczenie jego dzieł staje się w rezultacie swoistą estetyczną grą percepcyjną, która rozwija się między faktycznością a iluzorycznością przestrzeni. Wieloraka dynamika (dzieła, estetyki, doświadczenia odbiorczego) także staje się podstawową właściwością jego prac. Wielu innych artystów podążyło podobnymi ścieżkami, tworząc rodzaj *environment art* ufundowanej w świetle. Obecnie razem z twórcami dzieł kinetycznych i projekcyjnych (o których piszę dalej) wspólnie tworzą oni rozległy i ważny obszar współczesnych praktyk artystycznych. Dzieła należące do tego obszaru docierają do publiczności na wiele sposobów; prezentowane są zarówno w warunkach galeryjnych[15], jak i w przestrzeni publicznej[16].

Istotną częścią sztuki świetlno-przestrzennej stały się też różnego rodzaju projekcje świetlne, które tworzą pole nazywane „sztuką projekcji" bądź *expanded cinema*[17]. Obie te kategorie trafiły do dyskursów metaartystycznych w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, równolegle do wykształcenia się określanych przez nie rodzajów sztuki. O ile idea *expanded cinema* ogarnia wszelkie formy, które są w jakiś sposób zakorzenione w kinie, zarazem transcendując jego ramy koncepcyjne[18], o tyle sztuka projekcji jest organizowana szczególnie wokół powiązań światła, przestrzeni i szeroko rozumianego performance'u, włączając w to performance'y wykonywane przez same dzieła bądź przez służącą im technologię. Początki obu

15 Zob. np. *Light & Space*, Copenhagen Contemporary, https://copenhagencontemporary.org/en/light-space/ [dostęp: 10.09.2024].
16 Zob. np. B. Munro, *Light Towers*, *Discovery Parks*, Kings Canyon, Australia, https://www.brucemunro.co.uk/exhibitions/light-towers-discovery-parks-kings-canyon-australia/ [dostęp: 10.09.2024].
17 Do tego pola należą również artystyczne formy mappingu, zwykle realizowane w publicznej przestrzeni miejskiej.
18 Zob. np. G. Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970.

tych rodzajów sztuki wizualnej i audiowizualnej – *expanded cinema* i sztuki projekcji – dostrzega się niekiedy w filmie abstrakcyjnym[19]. Wraz z nim budują one bowiem niezwykle znaczący nurt sztuki sztucznego światła. Obie są także w swej estetyce wyznaczone przez wielorakie formy dynamizacji, budujące ugruntowane na osi czasu, procesualne formy wizualne i audiowizualne.

Na przywoływanej wcześniej wystawie „Light Art from Artificial Art", oprócz abstrakcyjnych filmów eksperymentalnych skupionych na świetle, pokazano *The Flicker* (1966) Tony'ego Conrada oraz *Line Describing a Cone* (1973) Anthony'ego McCalla. Oba te filmy, choć wykorzystują tradycyjny dyspozytyw kinowy – projektor – i kierują wyświetlany obraz na ekran w sali kinowej (Conrad) bądź ścianę w galerii (McCall), jako obiekt doświadczenia proponują w istocie nie film – formę ruchomych obrazów, lecz zorganizowaną energię świetlną. Conrad (podobnie jak Robakowski w filmie *Test*) atakuje odbiorców dynamicznym, pulsującym światłem (ostrzegając ich przy tym przed możliwością wystąpienia ataku epilepsji), natomiast McCall sugeruje, aby patrzeć nie na ścianę, ale w stronę projektora i skupić uwagę na świetle rozciągającym się w przestrzeni między obiektywem a „ekranem". Proponuje doświadczać estetycznie przestrzeń zorganizowaną światłem. Oba te dzieła to doskonałe przykłady przeistoczenia się eksperymentalnego filmu w projekcyjną sztukę światła czy też odmianę *expanded cinema*.

Sztuka projekcji i kino rozszerzone doczekały się licznych prezentacji o charakterze muzealnym bądź festiwalowym, organizowanych od lat sześćdziesiątych minionego stulecia do dziś. Za przykłady mogą posłużyć takie wydarzenia jak: „New Cinema Festival" (*aka* „Expanded Cinema Survey", „Expanded Cinema Festival"), przygotowany przez Film-Makers' Cinematheque, który odbył się w Nowym Jorku (1–30 listopada 1965); „Xscreen Festival", zorganizowany przez Birgit i Wilhelma Heinów w Kolonii w 1968 roku[20]; oraz wystawy: „Projected Images" (Walker Art Center, Minneapolis, 21 września–3 listopada 1974), w którym udział wzięło sześcioro artystów: Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Michael Snow, Ted Victoria i Robert Whitman[21]; „Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–77" z udziałem 19 artystów (Whitney Museum, Nowy Jork, 18 października 2001–27 stycznia 2002)[22]; „Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film" z udziałem 192 artystów i artystek (ZKM, Karlsruhe, 16 listopada 2002–30 marca 2003)[23]; „X-Screen: Film Installation and Actions in the 1960s and 1970s", na której pokazano prace 49 artystów (Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, kurator: Matthias Michalka, 13 grudnia 2003–29 lutego 2004); „Expanded Cinema: Film as Spectacle, Event and Performance" z udziałem 32 artystów (HMKV, Stuttgart, 10–26 września 2004); „Beyond of Cinema: The Art of Projection" z udziałem

19 B. Posner, G. O'Gready, *Articulated Light: The Emergence of Abstract Film in America. Catalogue*, Boston 1995.
20 R. Halle, *Xscreen 1968: Material film aesthetics and radical cinema politics*, „The Sixties" 10, 2017, nr 1, s. 10–25.
21 J. Meckler, *Artists' Cinema: Projected Images*, Walker, 21.04.2011, https://walkerart.org/magazine/artists-cinema-projected-images [dostęp: 10.09.2024].
22 D. Joselit, *Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–1977*, Artforum, https://www.artforum.com/events/into-the-light-the-projected-image-in-american-art-1964-1977-2-177631/ [dostęp: 10.09.2024]; M. Wilson, Into the Light, Frieze, 4.03.2002, https://www.frieze.com/article/light-0 [dostęp: 10.09.2024].
23 *Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film*, The ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, https://zkm.de/en/exhibition/2002/11/future-cinema [dostęp: 10.09.2024].

między innymi takich artystów i artystek jak: Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Marcel Broodthaers, Stan Douglas, Valie Export, Dan Graham, Rodney Graham, Bruce Nauman, Tony Oursler, Pipilotti Rist i Paul Sharits (Hamburger Bahnhof, Berlin, 29 września 2006–25 lutego 2007); „Expanded Cinema: Isaac Julien, Fiona Tan, Yang Fudong" (Eye Filmmuseum, Amsterdam, 28 września–2 grudnia 2012)[24]; „Film in Space" z udziałem 17 artystów (Camden Arts Centre, Londyn, 15 grudnia 2012–24 lutego 2013)[25]; „Japanese Expanded Cinema Revisited" z udziałem dziewięciorga artystów (Photographic Art Museum, Tokio, 15 sierpnia–15 października 2017)[26] i trzy wystawy indywidualne: „Anthony McCall: Five Minutes of Pure Sculpture" (Hamburger Bahnhof, Berlin, kurator: Henriette Huldisch, 20 kwietnia–12 sierpnia 2012)[27]; Sally Golding & Spatial „Assembly Now" (Metro Arts, Brisbane, 30 września–14 października 2020)[28] oraz „Shuzo Azuchi Gulliver: Cinematic Illumination" (MoMA, Nowy Jork, 27 sierpnia 2020–18 kwietnia 2021)[29]. Wystawy te ukazały dzieła kilkuset artystów wybranych spośród tych najbardziej aktywnych w badanym polu od połowy lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku aż do dziś. Przy całej różnorodności prezentowanych form znakomita większość z nich uwidocznia przestrzenny charakter sztuki światła, podejmując eksploracje jej różnych odmian. Projekcje oraz inne rozszerzone formy kina odgrywają w tym polu bardzo ważną rolę.

Z kolei wystawa „Dynamo. Un siècle de lumière et de movement dans l'art 1913–2013" zorganizowana w Grand Palais w Paryżu (10 kwietnia–22 lipca 2013, kurator: Serge Lemoine, współpraca: Matthieu Poirier, Marianne Le Pommeré, Domitille d'Orgeval) na pierwszy plan wyprowadza ruch – kolejny doniosły kontekst: stale obecny, aczkolwiek dotąd w tle, mało komentowany w naszych dotychczasowych rozważaniach nad sztuką światła. Od samego początku historii sztuki światła ruch był obecny jako niezwykle ważki aspekt strukturalny sztuki światła. Od obiektów kinetycznych, jak „Light-Space Modulator" Moholyego-Nagya, i cybernetycznych, jak „CYSP-1" Nicolasa Schöffera, przez rozmaite formy projekcyjne, aż po współczesne dzieła interaktywne dynamika, procesualność, ruch i zmiana, w różnych postaciach, należą do najistotniejszych, trwale w niej obecnych aspektów sztuki światła. Teksty opublikowane w katalogu wystawy analizują rozmaite aspekty powiązań światła i ruchu, historię ich związków oraz kształtowane przez nie wspólnie estetyki[30].

Na wystawie „Dynamo" zostały pokazane dzieła blisko 150 artystów eksploru-

24 *Expanded Cinema*, Eye Film, https://www.eyefilm.nl/en/programme/expanded-cinema/181606 [dostęp: 10.09.2024].
25 G. Sherwin, *File Note 75: Film in Space: An exhibition of film and expanded cinema selected*, Camden Art Centre, 15.12.2012, https://camdenartcentre.org/file-notes/file-note-75 [dostęp: 10.09.2024].
26 *B1F: Japanese Expanded Cinema Revisited*, Top Museum, https://topmuseum.jp/e/contents/exhibition/index-2846.html [dostęp: 10.09.2024].
27 *Anthony McCall, Five Minutes of Pure Sculpture*, Staatliche Museen zu Berlin, https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/anthony-mccall/ [dostęp: 10.09.2024].
28 *Assembly Now* [online], Cenatus, https://www.cenatus.org/articles/24-assembly-now-online- [dostęp: 10.09.2024].
29 *Shuzo Azuchi Gulliver's "Cinematic Illumination"*, MoMA, https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5205 [dostęp: 10.09.2024]; M. Seidel, Shuzo Azuchi Gulliver: "Cinematic Illumination", ArtSeen, listopad 2020, https://brooklynrail.org/2020/11/artseen/Shuzo-Azuchi-Gulliver-Cinematic-Illumination/ [dostęp: 10.09.2024]
30 *Dynamo. Un siècle de lumière et de movement dans l'art 1913–2013*, ed. S. Lemoine, Paris 2013.

jących powiązania światła i ruchu. Należą one do licznych rodzajów sztuki wchodzących w dialog ze światłem. Uderza to, że wyjątkowo wiele z nich pojawiło się we wcześniej omawianych tu kontekstach, co dodatkowo potwierdza, że w sztuce współczesnej równoległe powiązania sztucznego światła z przestrzenią i ruchem należą do podstawowych właściwości strukturalnych i estetycznych tego rodzaju twórczości artystycznej.

Ostatnią wystawą, którą chcę przywołać w tej części rozważań, jest przedstawiona w Centre Pompidou w Paryżu (22 września 2004–3 stycznia 2005) „Sons & Lumières" (kuratorka: Sophie Duplaix), obejmująca prace blisko 100 artystów i artystek[31]. Zwraca ona uwagę na aspekt sztuki światła, który nie był dotąd szerzej skomentowany, czyli jej związki z dźwiękiem. Mają one chyba jeszcze dłuższą historię niż relacje światła z ruchem. Poczynając od XIX wieku, tacy kompozytorzy jak Emil Petschnig, Hans Bartolo Brand, Herman Schroeder czy Bertrand Taillet próbowali wiązać dźwięki z kolorami, ustalić między nimi zasady ekwiwalencji[32]. Na początku XX wieku dołączył do nich Aleksandr Skriabin, który w swym ostatnim utworze orkiestrowym *Prometeusz: Poemat ognia* (1909–1910) włączył do środków wyrazowych również światło. W jego orkiestrze obok tradycyjnych instrumentów pojawia się fortepian świetlny, który umożliwia konwersję dźwięków na kolory, aby wyświetlać je razem z muzyką.

Opisane projekty wpisywały się w ramy koncepcji synestezji. Kompozytorzy poszukiwali trwałych związków między dźwiękami a barwami. Równolegle i w dalszych latach, w kontekście nurtów historycznych awangard, koncepcje wiążące światło z dźwiękiem uzyskiwały już bardziej abstrakcyjny charakter, a tworzone dzieła prowadziły ku wielozmysłowym, komponowanym formom doświadczeń. Wykształciły one wielotworzywową, multimedialną estetykę multisensoryczną. Twórcy i wynalazcy, jak Vladimir Baranoff-Rossiné, Brainbridge Bishop, Bruno Corra, Arnaldo Ginna, Mary Hallock Greenewalt, Josef Hartwig, Raoul Hausmann, Ludwig Hirschfeld-Mack, A.B. Klein, Alexander László, Zdeněk Pešánek, Alexander Wallace Remington czy Kurt Schwerdtfeger, konstruowali instrumenty łączące światło z dźwiękiem bądź tworzyli dzieła wyłaniające się z ich powiązań lub syntezy. Autorzy eksperymentalnych filmów z kolei, jak Oskar Fischinger czy Norman McLaren, programowali dźwięki na taśmie filmowej środkami wizualnymi, manualnie łącząc światło z formami sonorystycznymi.

Wystawa „Sons & Lumières", jeśli ulokować ją na osi czasu, również rozpoczyna się od wynalazków świetlno-dźwiękowych oraz pierwszych dokonań awangardowych. Pojawiają się tam artyści wskazani przez mnie w poprzednim akapicie, a także wcześniej wymienieni w tekście autorzy filmów czy instalacji. Kuratorzy wystawy przyjmują jednak szerszą perspektywę, włączając w krąg rozważań też dzieła malarskie, które są wizualizacjami form muzycznych, malowanymi partyturami albo w inne jeszcze sposoby odnoszą się do form dźwiękowych, nie wykorzystując sa-

31 Zob. *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XXe siècle*, ed. S. Duplaix, M. Lista, Paris 2004.

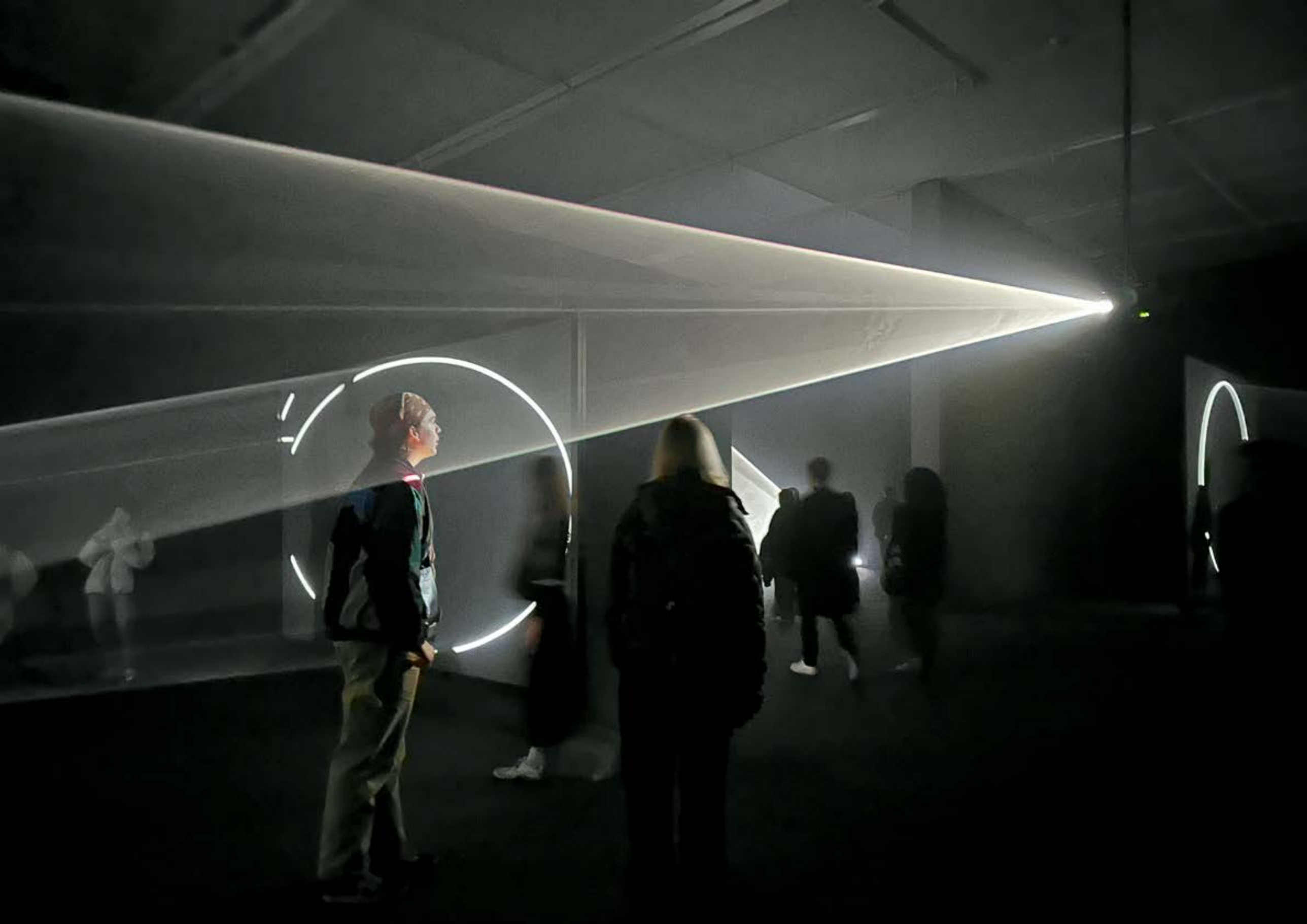
32 Zob. W. Herzogenrath, *Light-play and Kinetic Theatre as parallels to Absolute Film*, [w:] F*ilm as Film. Formal experiment in film 1910–1975*, ed. D. Curtis, R. Francis, London 1979, s. 22–23.

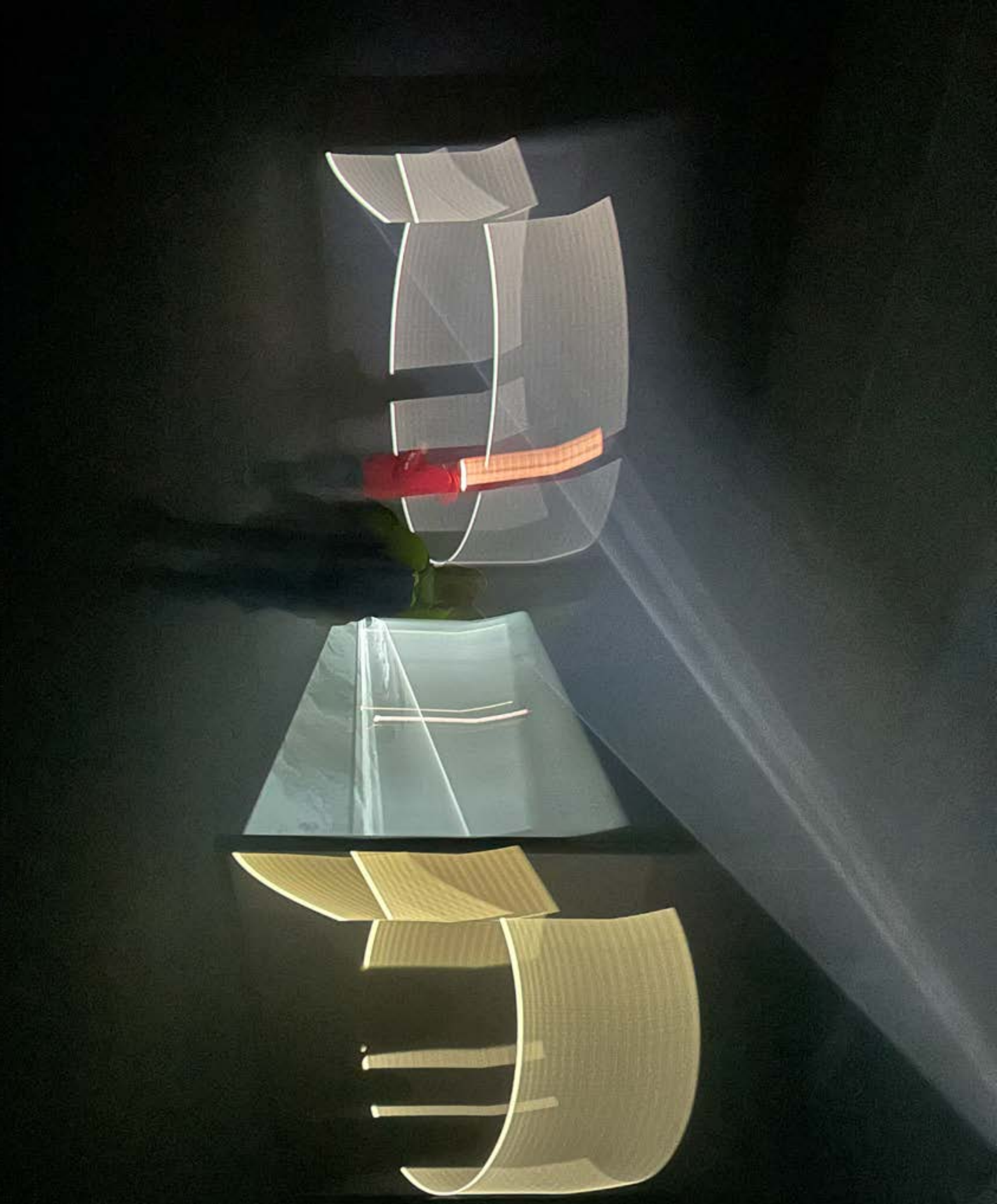
mego dźwięku. Penetrując szerokie konteksty, w których malowane światło czy po prostu formy wizualne łączą się z wizualnymi przedstawieniami dźwięku, wystawa rozmywa nieco główne pole – przestrzeń, w której światło rzeczywiście dialoguje z dźwiękiem, a nie jedynie łączy się z nim na planie symbolicznym.

Na wystawie obecne są ponadto dzieła, w których formy dźwiękowe są obecne równolegle do wizualnych, z którymi są powiązane, a nawet takie, w których struktury wizualne – jak w pracach Nam June Paika – są generowane przy użyciu dźwiękowych form wizualnych traktowanych jako interfejsy. Są one jednak w mniejszości i nie narzucają wystawie swej estetyki. Katalog, także rozpraszając zainteresowanie na obszary poboczne, nie zmienia jej ogólnej tendencji.

Wskazana wystawa mimo wszystkich omówionych wątpliwości jest bardzo ważną wypowiedzią na temat sztuki światła. Wbrew swemu tytułowi, który mówi jedynie o dźwiękach i świetle, w istocie kieruje uwagę przede wszystkim ku transmedialności i transrodzajowości sztuki światła. Pokazuje, że od początku dziejów sztucznego światła jako środowiska praktyk artystycznych odgrywa ono tak naprawdę rolę transmedium, łącząc materialność artefaktów i energetyczność światła z parametrami przestrzennymi, ruchem i dźwiękiem[33]. Światło, kiedy już staje się aktywnym, a nie przedstawianym czynnikiem sztuki, okazuje się siłą przebudowującą jej pole.

33 Por. R.W. Kluszczyński, *Film – sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa-Łódź 1990, s. 133–148.





Zamiast zakończenia: perspektywa transdyscyplinarna

W komunikatach umieszczonych na internetowej stronie Norton Simon Museum[34] rozpatrywana wcześniej wystawa „Plugged In: Art and Electric Light" jest wpisywana – obok własnej tematyki – również w kontekst innego projektu: PST Art „Art & Science Collide", uruchomionego w Los Angeles w tym samym czasie (wrzesień 2024 roku)[35]. W odniesieniu do charakteru PST Art czytamy, że „eksploruje przeszłe i teraźniejsze związki sztuki z nauką w serii wystaw, programów publicznych i innych wydarzeń"[36]. W ten sposób zostaje uwidoczniony jeszcze jeden kontekst istotny dla sztuki sztucznego światła – transdyscyplinarność, która w tym wypadku przybiera postać interakcji sztuki z nauką.

W tym miejscu chcę przywołać jeszcze jedną wystawę z ostatniego okresu, której tym razem osobiście byłem kuratorem: „Tsaibernetyka: transgeneracyjna sztuka cybernetyczna" w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku (21 lipca–10 grudnia 2023). Wspominam tę wystawę ze względu na pokazywane na niej cybernetyczne dzieła Wen-Yinga Tsaia i formę obecności w nich światła oraz związki jego twórczości z nauką.

W książce towarzyszącej wystawie interpretuję twórczość tego artysty, zwracając między innymi uwagę właśnie na sposób uobecnienia się w niej światła oraz jego estetyczne konsekwencje – mechanicznie wywoływana wibracja zostaje tam powiązana z pulsującym elektrycznym światłem stroboskopowym sterowanym przez dźwiękową aktywność publiczności. Takie interaktywne, ucieleśnione doświadczenie prowadzi do zastąpienia fizycznego dzieła-obiektu przez obiekt wytwarzany w procesie partycypacyjnej percepcji bądź do integracji ich obu w jeden obiekt realno-fantasmagoryczny.

W twórczości Wen-Yinga Tsaia światło – w postaci stroboskopowego migotania – nie jest przedmiotem percepcji, lecz czynnikiem ją określającym, podobnie jak wibracja. Dwa źródła energii (mechaniczne i świetlne), które pozostają poza polem percepcji estetycznej, określają w istocie jej charakter, wspólnie tworząc fantasmagoryczny obiekt doświadczenia. Dostrzegamy tu jeszcze inną niż opisane uprzednio formę obecności światła w sztuce – taką, w której staje się ono niezbędnym katalizatorem doświadczanego dzieła oraz samego doświadczenia, nie uwidoczniając się jednak w nich bezpośrednio[37].

Wraz z cybernetyczną twórczością Wen-Yinga Tsaia, która ma początki w drugiej połowie lat sześćdziesiątych ubiegłego stulecia, w polu sztuki światła pojawiają się formy transdyscyplinarne będące efektem interakcji sztuki z nauką. Przybierają one różną postać – niekiedy są projekcjami na obiekty użyteczności publicznej (pomniki, budynki) czy performance'ami z użyciem dronów, jak w twórczości

34 *Plugged In*...
35 Zob. *Art & Science Collide*, PST ART, https://pst.art/en/about [dostęp: 10.09.2024].
36 Tamże, przeł. R.W.K.
37 R.W. Kluszczyński, *Tsaibernetyka: sztuka na skrzyżowaniu technologii, nauki, filozofii i natury*, [w:] *Tsaibernetyka: transgeneracyjna sztuka cybernetyczna*, red. R.W. Kluszczyński, Gdańsk 2023, s. 6–49.

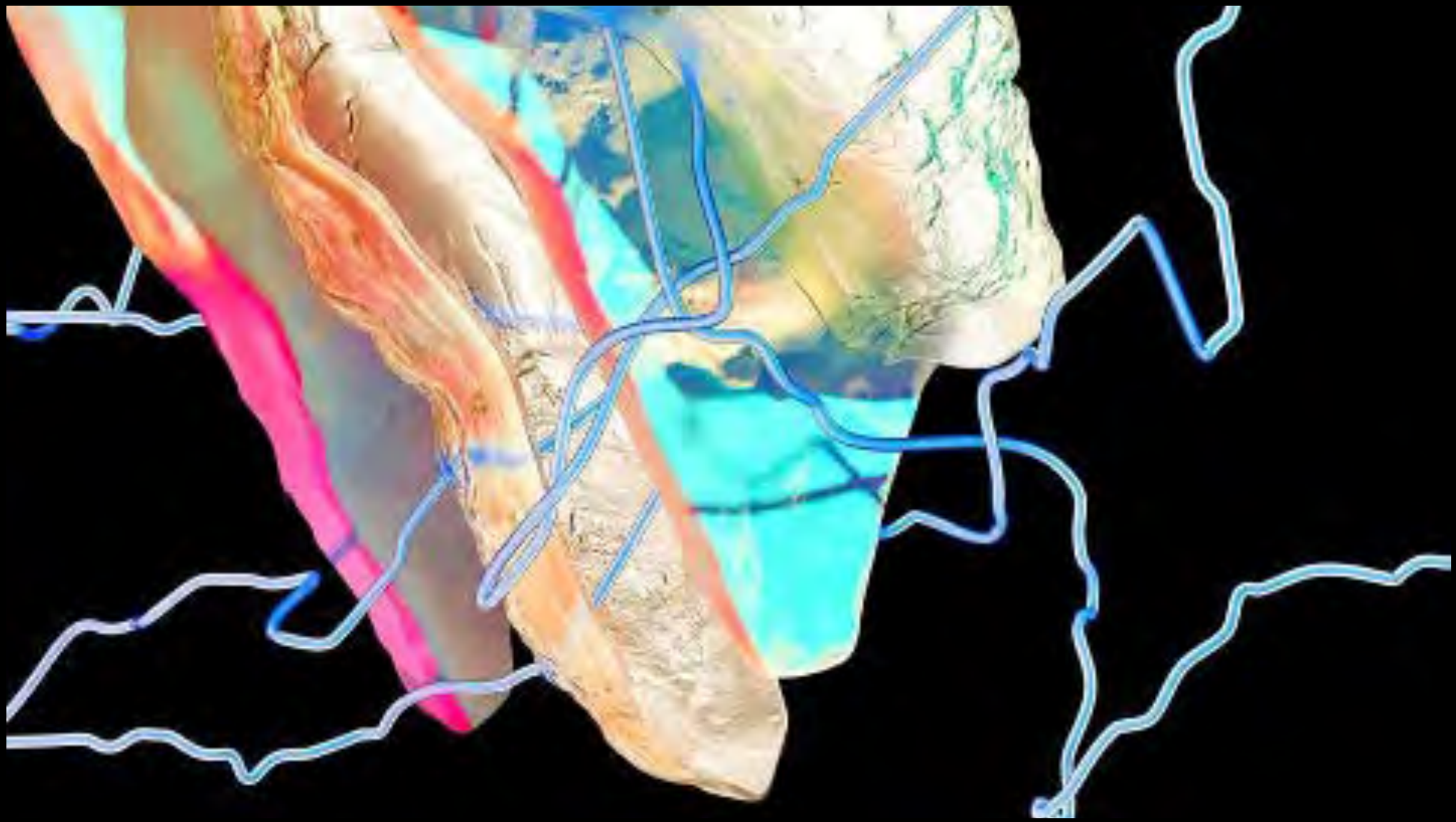
Krzysztofa Wodiczko, innym razem interaktywnymi instalacjami prezentowanymi w przestrzeni zarówno publicznej, jak i galeryjnej, w których światło może przyjmować nieskończoną rozmaitość postaci, jak u Rafaela Lozano-Hemmera. Jeszcze inne formy artystycznego użycia światła są demonstrowane przez robotyczne dzieła Billa Vorna czy też interaktywne instalacje AR Luca Courchesne'a.

Widzimy więc, że sztuka *artistic research* i transdyscyplinarna sztuka nowych mediów stały się przestrzeniami, w których pojawiają się coraz to nowsze formy integracji światła z aktywnością artystyczną, co obiecuje jej dalszy intensywny rozwój.

Ryszard W. Kluszczyński

Profesor dr hab. nauk humanistycznych. Pracuje w Katedrze Nowych Mediów i Kultury Cyfrowej Uniwersytetu Łódzkiego. Kierownik Transdyscyplinarnego Centrum Badań Artystyczno-Naukowych UŁ. Profesor w Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi. Zajmuje się problematyką sztuki nowych mediów oraz zagadnieniami cyberkultury, jak również teorią sztuki oraz jej najnowszymi tendencjami ze szczególnym zwróceniem uwagi na problematykę relacji między sztuką, nauką, technologią i polityką. Uprawia również krytykę sztuki.
Twórca wielu międzynarodowych wystaw i projektów artystycznych. W latach 1990-2001 kurator filmu, wideo i sztuk multimedialnych w Centrum Sztuki Współczesnej, Zamek Ujazdowski w Warszawie. Kurator Międzynarodowego Biennale Sztuki Współczesnej „Mediations", Poznań 2010. Od 2011 roku dyrektor artystyczny międzynarodowego projektu Art & Science Meeting w Centrum Sztuki Współczesnej, Gdańsk.

Jest m.in. autorem bądź współautorem książek: Krzysztof Wodiczko: art, technology and social change (2024); Tsaibernetics: Transgenerational Cybernetic Art (2023); Towards a Non-Anthropocentric Ecology: Victoria Vesna and Art in the World of the Anthropocene (2020); Beyond Borders: Processed Body – Expanded Brain – Distributed Agency (2019); Wideo w sztukach wizualnych (2018); Augmenting the World. Masaki Fujihata and Hybrid Space-Time Art (2017); Human Traits. Patrick Tresset and the Art of Creative Machines (2016); Guy Ben-Ary: Nervoplastica. Bio-robotic Art and its Cultural Contexts (2016); Trajektorie obrazów. Strategie wizualne w sztuce współczesnej (2015); Meat, Metal & Code / Contestable Chimeras STELARC (2014); Robotic Art and Culture. Bill Vorn and His Hysterical Machines (2014); Ken Feingold: Figures of Speech (2014); Wonderful Life: Laurent Mignonneau and Christa Sommerer (2012); Crude Life: The Tissue Culture and Art Project – Oron Catts and Ionat Zurr (2012); Towards the Third Culture. The Co-Existence of Art Science and Technology (2011); Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu (2010)); Społeczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimediów (2001); Warsztat Formy Filmowej 1970-1977 (2000); Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej (1999); Obrazy na wolności. Studia z historii sztuk medialnych w Polsce (1998); Awangarda. Rozważania teoretyczne (1997); Film – sztuka Wielkiej Awangardy (1990).



Piotr
Zawojski

Kinetycyzm, czyli synergia sztucznego światła i ruchu w domenie elektryczności.

Wokół twórczości i koncepcji teoretycznych Zdenka Pešánka

Przeszliśmy długą drogę od najwcześniejszych badań nad światłem: od próby zrozumienia widzenia jako światła emanującego z naszych oczu do opisu światła jako promieni, potem cząstek, a następnie fal, aż w końcu wykazania, że światło ma naturę korpuskularno-falową. Możemy jedynie spekulować, jak nasze obecne rozumienie światła będzie postrzegane po dziesięcioleciach lub stuleciach. Czy nasz obraz kwantów światła, zarówno w postaci fal, jak i cząstek, przetrwa, czy też coś bardziej intuicyjnego zastąpi ten niezrozumiały obraz? Ironią losu jest to, że największy postęp w rozumowaniu naukowym nastąpił w naszych czasach, a mimo to czujemy się najmniej pewni naszego zrozumienia, czym jest światło i czym jest foton. Pomimo wielkiego sukcesu teorii matematycznych opisujących światło i ich zadziwiającej zgodności z eksperymentami pytanie „Czym jest światło?" ciągle wywołuje gorące dyskusje. Cytując Alberta Einsteina (1954): „Pięćdziesiąt lat świadomego roztrząsania tego zagadnienia nie przybliżyło mnie do odpowiedzi na pytanie: czym są kwanty światła? Oczywiście dzisiaj każdy drań myśli, że zna odpowiedź, ale sam się oszukuje"[1].

Kiedy wybierałem się do Pragi na wystawę „Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art" w 2022 roku, musiała mnie prowadzić jakaś metafizyczna, wyznaczona przez wewnętrzne światło (albo iluminację) trajektoria poruszania się w praskiej przestrzeni. Zamieszkałem nieopodal wspaniałego dworca kolejowego, choć przyjechałem samochodem. Wieczorami (a właściwie już nocą), wychodząc na spacer, nie mogłem sobie odmówić przyjemności zerknięcia na Praha Hlavní Nádraží – wspaniały budynek zaprojektowany przez Josefa Fantę, nawiązujący do stylistyki secesyjnej i Art Nouveau.

Mój Exe City Park Hotel nominalnie znajdował się przy ulicy Opletalovej, lecz na rogu z Jeruzalémską, którą codziennie maszerowałem w stronę starego miasta, zachwycając się między innymi cudowną Jubilee Synagogue. Przechodziłem też obok budynku, który nie przyciągnął wtedy mojej uwagi, co teraz wydaje mi się rzeczą niebywałą. Otóż w miejscu, w którym dzisiaj znajduje się Edison Filmhub, w 1929 roku na działającej tu wówczas stacji transformatorowej Edison Zdeněk Pešánek ulokował swoją świetlno-kinetyczną rzeźbę, którą w związku z jej umiejscowieniem przyjęło się nazywać „Edisonką". We wnętrzu działającego tam obecnie kina wisi jej fotografia i tablica z informacjami o przeszłości tego miejsca. Sam jednak o tym wszystkim dowiedziałem się dopiero po powrocie do Polski, kiedy postanowiłem,

1 M.S. Zubairy, *A very brief history of light*, [w:] *Optics in Our Time*, ed. M.D. Al-Amri, M. El-Gomati, M.S. Zubairy, Cham 2016, s. 23; jeśli nie wskazano inaczej, przeł. P.Z.

zafascynowany dokonaniami czeskiego artysty, bliżej przyjrzeć się jego działalności jako pioniera zarówno w obszarze refleksji, jak i praktyki związanej z wykorzystaniem (sztucznego) światła w sztuce.

Ciekawe, że w jakiś przypadkowy (?) sposób znalazłem się w miejscu kluczowym dla tego rozpoznania, choć kiedy poszukiwałem lokacji dla swojego praskiego zameldowania, nie wiedziałem, że będę w gruncie rzeczy w miejscu, w którym nowoczesne myślenie o świetle jako medium sztuki zamanifestowało swoją obecność. Nie chodzi mi tutaj o całościowe zrekonstruowanie działalności czeskiego artysty, choć nie sposób nie odnieść się zarówno do jego koncepcji teoretycznych, jak i konkretnych realizacji, ale raczej o wskazanie licznych kontekstów jego działalności i – ujmując tę kwestię szerzej – wpływu na rozwój myślenia o świetle jako nowym medium sztuki. Przypomnienie roli, jaką odegrał Pešánek w tym zakresie, wydaje się szczególnie ważne, albowiem jestem przekonany, że jego postać – w odróżnieniu chociażby od Lászla Moholya-Nagya – przez lata właściwie zapomniana, obecnie coraz częściej przywoływana i doceniana, zasługuje na jeszcze większą uwagę.

Przywołuję węgierskiego artystę z kilku powodów, o których warto powiedzieć w kontekście działalności twórcy czeskiego. Fundamentalna publikacja Moholya-Nagya *Malarstwo fotografia film*[2] ukazała się w roku 1925, choć zredagowana została rok wcześniej jako ósmy tom serii „Bauhausbücher". Wyznaczała ona zupełnie nowe horyzonty refleksji na temat widzialności w kulturze i sztuce, w specyficzny zaś sposób dotyczyła roli sztucznego światła, którego źródłem były rozmaite urządzenia techniczne, ale też kształtowania światła za pomocą różnych aparatów, szerzej rzecz ujmując – dyspozytywów, przestrzeni oraz kinetyki. I choć wyjątkowo interesowała go w tym względzie fotografia (makrofotografia, fotografia bez kamery, czyli fotogram, a także fotografia rentgenowska), to w jakimś stopniu przekraczał on wąskie rozumienie aparatu. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że w pewnej mierze antycypował on późniejszą Flusserowską koncepcję apparatusa[3]. Być może jednak w kontekście moich rozważań jeszcze istotniejszy jest krótki tekst Moholya-Nagya *Od pigmentu do światła*, opublikowany co prawda w roku 1936 w czasopiśmie „Telehor", lecz datowany na lata 1923–1926[4], gdyż to w nim wyznaczona została swego rodzaju trajektoria przyszłych dróg artystów wizualnych. Ten tytuł to niejako zredukowana, czy też inna, wersja zasadniczej części tekstowej *Malarstwa…*, która brzmiała: *Od malarstwa pigmentowego do refleksowo rzucanej gry świateł*. Notabene wydawcą tego pisma był nie kto inny jak František Kali-

2 Po blisko 100 latach doczekaliśmy się jej wspaniałego edytorskiego polskiego wydania zachowującego formalny kształt oryginału, który wedle określenia autora był hybrydową formą „typofoto", będącą niezwykle interesującą plastycznie i projektowo książką-artefaktem, synergicznie splatającą w jedną całość tekst/pismo i obraz/wizualność; L. Moholy-Nagy, *Malarstwo fotografia film*, przeł. M. Leyko, wstęp A. Gwóźdź, posłowie I. Kozina, Katowice 2022.

3 Por. P. Zawojski, *Człowiek i aparat. Viléma Flussera filozofia fotografii*, [w:] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, przeł. J. Maniecki, Warszawa 2005, s. 11–35.

4 To zresztą nie jest takie jednoznaczne, albowiem pod francuską wersją opublikowaną w piśmie widnieje adnotacja: „1925–1930". Zamieszczone w tym monograficznym numerze teksty zostały opublikowane w językach: francuskim, angielskim, czeskim i niemieckim. Zob. L. Moholy-Nagy, *Du pigment à la lumière*, „Telehor" 1933, nr 1–2, s. 12. Dodam tylko, że w 2013 roku ukazał się reprint tego niezwykle interesującego wydawnictwa, w którym zamieszczono dużo ilustracji prezentujących prace Węgra. O reprincie pisze P. Mahr, *Televisionary Moholy-Nagy. A Review of the Reprint of "Telehor" from 1936*, „Sztuka i Filozofia" 2014, nr 45, s. 120–128.

voda, który w przyszłości napisze słowo wstępne do jedynej opublikowanej książki Pešánka. To może zaskakująca koincydencja, albowiem czeski artysta rozpoczął prace nad zasadniczymi tezami zawartymi w Kinetismus: *Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*[5] (dziele opublikowanym dopiero w 1941 roku, ponieważ przez wiele lat nie udało mu się znaleźć wydawcy) w roku 1924 i przez następne lata rozwijał swoje pomysły. To raptem rok po ukończeniu przez niego studiów w praskiej Academy of Fine Arts, w której studiował rzeźbę; w tym też czasie nawiązał kontakty z grupą awangardowych artystów tworzących grupę Devětsil, co niewątpliwie miało wpływ na kształtowanie się jego poglądów na sztukę.

Dwóch artystów i teoretyków (Pešánek i Moholy-Nagy) niezależnie od siebie wkroczyło w rejony dotychczas nierozpoznane zarówno w obszarze działań artystycznych, jak i towarzyszącej im refleksji teoretycznej, bardzo często zresztą mającej charakter swego rodzaju programu czy programowania przyszłych aktywności twórczych, formalnych i medialnych. Jeden z nich właściwie już na początku swojej aktywności osiągnął międzynarodową rozpoznawalność i trwale zapisał się w historii awangardowych ruchów artystycznych, drugi zaś musiał czekać wiele dziesięcioleci na docenienie i uznanie. Tak przebiegały (i dziś zapewne mogą przebiegać lub już przebiegają) tak zwane kariery artystyczne.

W tekście *Od pigmentu do światła* Moholy-Nagy pisał, że wiedza o świetle ciągle jest bardzo ograniczona, a jednocześnie wyrażał przekonanie, iż to właśnie mechaniczne i maszynowe środki kształtowania optycznego już w najbliższej przyszłości staną się nie tylko pomocniczymi, ale głównymi narzędziami wspomagającymi artystów w kreowaniu nowej rzeczywistości wizualnej – nowej widzialności.

Już teraz można powiedzieć, że przyszłe kształtowanie optyczne nie może być prostym przełożeniem dzisiejszych optycznych form wyrazu, ponieważ nowe narzędzia i niewykorzystywany dotychczas materiał (światło) przyniosą nowe, odpowiednie dla nich wyniki[6].

Nieco dalej autor dodawał, że przyszłość zostanie zdefiniowana przez

[w]szelkiego rodzaju dzieła świetlne dowolnej jakości i w dowolnej liczbie, bez pigmentu, rozbłyskujące bezpośrednio po włączeniu: z ich rzucaną przez projektory grą barwnych strumieni światła, z płynnym niematerialnym unoszeniem się, z przejrzystymi snopami ognia [...]. Gaśnięcie i rozbłysk, jasna ciemność, świetlna dal i bliskość, promieniowanie ultrafioletowe z podczerwienią przenikającą ciemność i ich przełożenie proste i widzialne. Inne, nowe ekstremalne doznania optyczne[7].

5 Z. Pešánek, *Kinetismus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*, Praha 1941. Reprint tej publikacji ukazał się w 2013 roku nakładem praskiej The Academy of Performing Arts. Do tego czasu w języku angielskim znany był tylko krótki fragment opublikowany w katalogu wystawy, która odbyła się w Espace Electra w Paryżu na przełomie 2002 i 2003 roku; zob. *Lanterna Magika: New Technologies in Czech Art of the 20th Century* [katalog wystawy], Praha 2002, s. 50–54. Pierwsze angielskie wydanie książki miało miejsce w 2021 roku w związku z przygotowywaną wystawą w Kunsthalle w Pradze; zob. Z. Pešánek, *Kineticism: Kinetics in Art – Music in Colour*, Praha 2021.

6 L. Moholy-Nagy, *Od pigmentu do światła*, przeł. M. Ujma, [w:] *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze* 1921–1936, red. A. Gwóźdź, Wrocław 2023, s. 80.

7 Tamże, s. 81.

Peter Weibel[8], niewątpliwie z pewną przesadą, porównywał *Kinetismus* do wielkich traktatów renesansowych, takich jak *Rzecz o malarstwie* (około 1390 roku) Cennina Cenniniego[9] czy też *Traktat o malarstwie* (około 1490) Leonarda da Vinci[10], choć z pewnością bliżej tej publikacji do bauhausowskiej serii „Bauhausbücher", w której w latach 1925–1930 ukazało się 14 pozycji takich twórców jak Walter Gropius, Paul Klee, Wasyl Kandyński czy Kazimierz Malewicz.

Czeski artysta w połowie lat dwudziestych intensywnie rozwijał swoje koncepcje teoretyczne, które towarzyszyły jego aktywności twórczej. To wtedy powstały jego reliefy stworzone dla Post and Telegraphy Office w Brnie (1924–1925), a także koncepcja projektu „Aviation Monument" (1925–1926), który nigdy nie został zrealizowany. Niestety w odróżnieniu od wymienionych twórców, którzy mogli publikować swoje przemyślenia, Pešánek nie był w stanie znaleźć wydawcy (choć usilnie starał się o to od 1929 roku), co z jednej strony przyczyniło się do nieustannego wzbogacania ostatecznego kształtu książki, a z drugiej spowodowało, że kiedy już wreszcie się ukazała w 1941 roku, to przede wszystkim czas wydania i okoliczności wojenne zasadniczo przyczyniły się do tego, że przeszła ona właściwie bez większego rezonansu i nie wywołała dyskusji, na jaką zdecydowanie zasługiwała.

I tak ta utopijna „apoteoza światła", jak powiedział o niej Tomáš Pospiszyl, musiała przejść przez czyściec zapomnienia, by po wielu latach wrócić do międzynarodowego obiegu, odnajdując należne jej miejsce w zestawie kluczowych i pionierskich tekstów zapowiadających i proklamujących dominację światła w sztuce dwudziestowiecznej. Język (czeski), w którym została opublikowana, także nie pomagał w jej zaistnieniu w międzynarodowym obiegu. Słowem, na długie lata zarówno jej autor, jak i samo dzieło pozostały w pamięci tylko najbardziej wtajemniczonych w meandry refleksji na temat sztuki i teorii poświęconej zjawiskom z obszaru praktyk lumino-kinetycznych. Plany Pešánka związane z kolejnymi publikacjami nigdy nie zostały zrealizowane, choć jeszcze po II wojnie światowej zamierzał napisać książkę, która miała nosić tytuł *On the New Social Function on Light* – przedstawił nawet jej zarys, niestety nie doszło do realizacji tego pomysłu[11].

Gdybym chciał po raz kolejny zestawić losy czeskiego artysty z dokonaniami Moholya-Nagya, mógłbym powiedzieć, że niełatwy los węgierskiego emigranta zaowocował jednak kontynuacją jego pionierskiej książki w postaci kolejnych publikacji, ukazujących się już w Stanach Zjednoczonych, czyli *Vision in Motion* oraz *The New Vision*[12]. Moholy-Nagy niezmiennie funkcjonował (i funkcjonuje) jako klasyk modernistycznego i awangardowego myślenia o rozmaitych formach nowej sztuki, designu, filmu i fotografii. Natomiast wiedza o działalności Zdenka Pešánka ciągle pozostaje w kręgu bardzo nielicznego grona znawców zainteresowanych przede wszystkim tym, co działo się w pierwszej połowie XX stulecia poza zachodnioeuro-

8 P. Weibel, *Zdeněk Pešánek: The missing link*, [w:] Z. Pešánek, *Kineticism*…., s. 12.
9 C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, przeł. S. Tyszkiewicz, Florencja 1933.
10 L. da Vinci, *Traktat o malarstwie*, przeł. M. Rzepińska, Gdańsk 2006.
11 Zob. T. Pospiszyl, *A messenger of light in a time of darkness*, [w:] Z. Pešánek, *Kineticism*…., s. 182.
12 Zob. L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York 1947 oraz tenże, Vision in Motion, Chicago 1947.

pejskimi centrami progresywnej sztuki czy też awangardy.

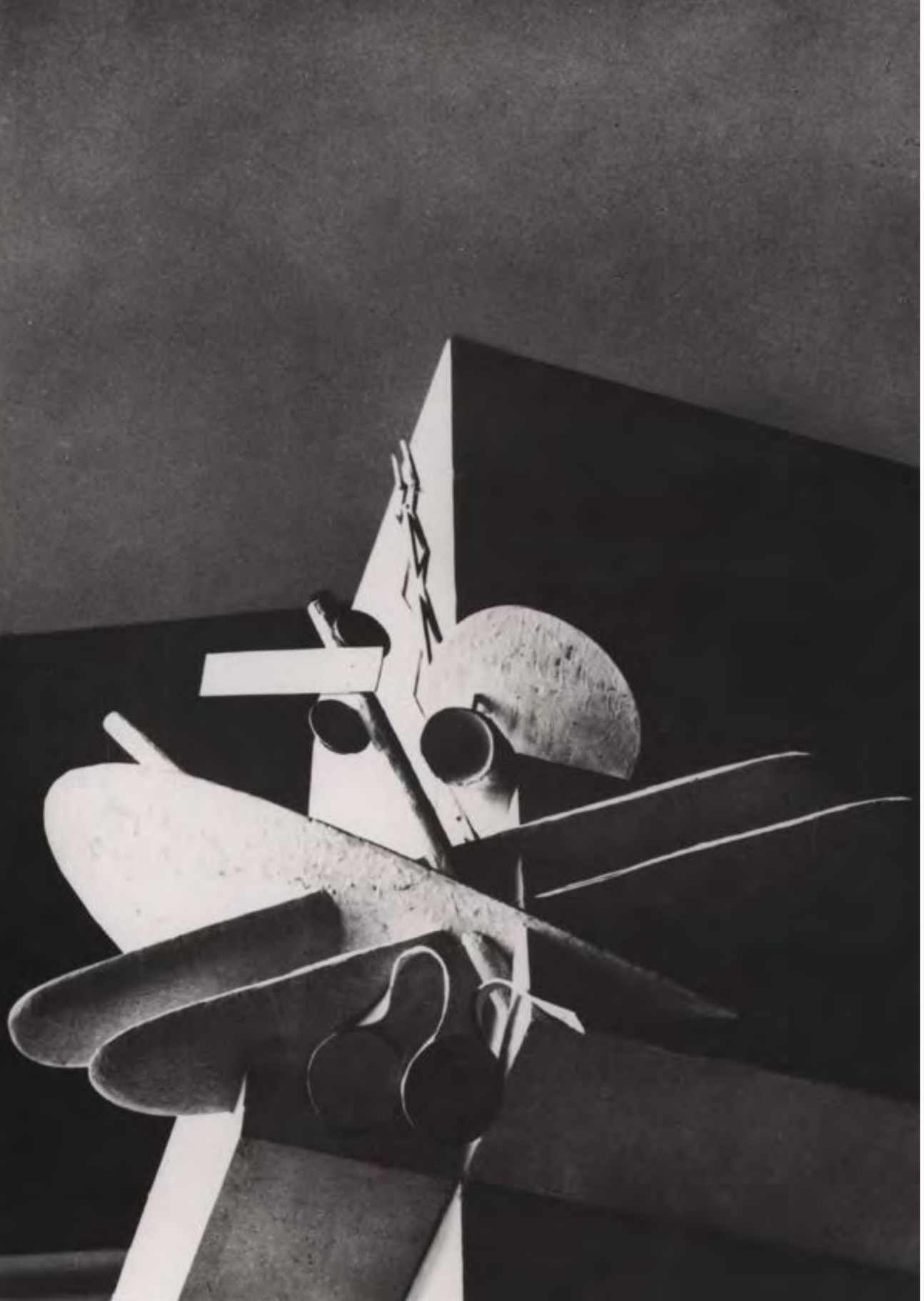
To rzecz jasna problem wymagający gruntownego rozpatrzenia. W jaki sposób do dziś funkcjonują (albo funkcjonują na marginesach) dokonania artystów i teoretyków spoza centrum(ów) wyznaczanych przez historycznie ukształtowane *axis mundi art worldu*? Przypadek czeskiego twórcy można potraktować jako symptomatyczny; warto przy tym pamiętać, że taki los spotykał (i spotyka) niejednego artystę, który z różnych powodów sam niejako skazywał się (albo był skazywany) na marginalizację. Przywracanie pamięci o zapomnianych albo zbyt mało upowszechnianych faktach z historii sztuki najnowszej wydaje się zadaniem obligującym do przewartościowań historycznych ustaleń powielanych mechanicznie niejako w różnych „historiach" i „opowieściach" o dynamice rozwoju sztuki dwudziestowiecznej. *Casus* czeskiego twórcy zdaje się symptomatyczny – daje on nadzieję na to, że prawdziwie odkrywcze i przełomowe dzieła i koncepcje prędzej czy później (choć raczej później) znajdą swoje miejsce w przestrzeni publicznej i zostaną dostrzeżone[13].

W okresie, w którym powstały pierwsze szkice *Kinetismus*, Pešánek tworzył kolejne wersje „Spektrofonu" (1924–1930), włączając się w ciąg tradycji budowania kolorowych organów zapoczątkowanej przez Louisa Bernarda Castela na początku XVIII wieku. Ten instrument, będący rodzajem kolorowego rzutnika wizualizującego muzykę, wpisywał się w intermedialne praktyki spod znaku muzyki wizualnej (ang. *visual music*, *color music*), eksplorującej zagadnienia synestezji, wzajemnej korespondencji i przenikania się różnych mediów. Urządzenie umożliwiające tworzenie dźwięku i kolorowych wizualizacji zapewne było inspirowane także rozwijanymi przez Wasyla Kandyńskiego teoriami dotyczącymi korespondencji tych dwóch dziedzin sztuki, choć to tylko jedna z wielu inspiracji rozwijanymi w tamtym czasie teoriami i eksperymentami w tym obszarze. Wspomnę jedynie o dokonaniach takich twórców jak Vladimir Baranov-Rossiné, Mary Hallock-Greenewalt, Arthur C. Vinageras czy Thomas Wilfred.

Zakres problematyki poruszanej w *Kinetismus* obejmuje zarówno odwołania do własnej praktyki artystycznej, jak i próby projektowania przyszłych rozwiązań w zakresie eksperymentów kinetyczno-świetlnych, które Pešánek nie tylko traktował jako główny obszar własnych zainteresowań, ale też był przekonany, że to właśnie kwestie ruchu i światła staną się w przyszłości głównym zagadnieniem sztuki wykorzystującej nowe technologie i nowe media kreacji.

Jednocześnie, czując się przede wszystkim artystą, zdawał sobie sprawę, że jego teoretyczne propozycje odnoszące się do różnych działań, na przykład w obszarze kinetycznych rzeźb świetlnych, są przykładem teoretycznych spekulacji. Jak pisał: „Jestem praktykującym artystą. Jako teoretyk z pewnością będę popełniał błędy"[14], lecz nawet jeśli w książce takich „błędów" można byłoby z powodzeniem poszukiwać, niewątpliwie pozostaje ona świadectwem dojrzałego myślenia o no-

13 Ciekawą próbą takiego przewartościowania była publikacja poświęcona sztuce kinetycznej i op-artowi jako zjawiskom intensywnie rozwijającym się w Europie Wschodniej i Ameryce Łacińskiej od lat pięćdziesiątych do siedemdziesiątych XX wieku; zob. *The Other Trans-Atlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, red. M. Dziewańska, D. Roelstraete, A. Winograd, Warszawa 2017.
14 Z. Pešánek, *Kineticism*…, s. 23.



wych formach sztuki, wykorzystującej przede wszystkim sztuczne światło i ruch w rozmaitej postaci, poczynając od eksperymentalnych filmów, przede wszystkim abstrakcyjnych (kino absolutne), traktowanych jako plastyczna „twórcza technika świetlno-kinetyczna”[15], przez świetlne freski rzutowane na ściany budynków (ang. *kinetic light wall art,* co należy potraktować jako zapowiedź video mappingu), po reklamy świetlne. Warto w tym miejscu podkreślić, że Pešánek był jednym z pierwszych, jeśli nie pierwszym artystą wizualnym, który realizował świetlne reklamy, wykorzystując do tego neony. Jednym z takich projektów była interaktywna iluminacja świetlna dla sklepu Löbl, której kolory były zsynchronizowane z pobliską uliczną sygnalizacją świetlną[16]. Innym przykładem świetlnego designu był elektrycznie podświetlany znak baru z przekąskami Koruna, mieszczący się przy Wenceslas Square w Pradze. Tak opisuje ten projekt współpracownik Czecha, Jaromír Fiala:

Tabliczka (1500 × 100 × 20 cm) umocowana pod kątem prostym do zabudowy została wykonana z półprzezroczystego szkła po obu stronach, a pomiędzy taflami szkła zainstalowano kolorowe lampy elektryczne, których kolory odpowiadały kolorystyce zewnętrznie zamontowanych neonów w kształcie korony królewskiej. Na górze znaku umieszczono neon w formie korony. […] Aby dać złudzenie, że jedzenie jest gorące, obrazy wspinały się na szybę, rzutowane za pomocą prostego urządzenia kinetycznego wykorzystującego światło elektryczne[17].

W *Kinetismus* Pešánek snuje swoje rozważania także na temat innych form świetlnych, takich jak fajerwerki, czyli formy przestrzenne (dziś powiedzielibyśmy: w 3D), świetlne fontanny, iluminacje przestrzeni miejskich, a nawet gry świetlne w trzech wymiarach, łączące aspekty kinetyki i światła. Te różnorodne pomysły odnoszą się do przyszłego rozwoju kinetycyzmu, choć jednocześnie są rekapitulacją jego własnych eksperymentów, w których starał się wcielać w życie teoretycznie wypracowywane koncepty. Nie ulega wątpliwości, że swego rodzaju *opus magnum* wieńczącym jego rozmyślania i praktykę w latach dwudziestych była „Edisonka” – z jednej strony niejako projektowana *ex ante* w *Kinetismus*, w okresie wczesnych zapisków teoretycznych, z drugiej zaś przedstawiona i opisana szczegółowo *ex post* (pod koniec lat trzydziestych), kiedy przestała funkcjonować.

Jednym z nielicznych tekstów, które udało się Pešánkowi opublikować w latach trzydziestych, był krótki artykuł towarzyszący premierowej prezentacji „Edisonki” i odnoszący się bezpośrednio do tego dzieła; autor przedstawiał w nim też w syntetyczny sposób możliwości, jakie drzemią w technice świetlnej. Pisał:

15 Rozdział Film z książki *Kinetismus* został opublikowany w języku polskim; zob. Z. Pešánek, *Film*, przeł. I. Mroczek, [w:] *Czeska myśl filmowa*, *t. 1: Obrazy, obrazki, obrazeczki*, red. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, s. 327–338.

16 R. Svácha, *Pešánek's systematic artistic designs for light advertising*, [w:] *Zdeněk Pešánek. 1896–1965, red. J. Zemánek, Praha 1997, s. 405–408, cyt. za: A.F. Beitin, m&m+M=3M: Light-works heading for re(ad)y-mades*, [w:] *Light Art from Artificial Light*, red. P. Weibel, G. Jensen, Ostfildern 2006, s. 104.

17 J. Fiala, *On my work with the pioneer of kinetic electric light art*, Zdeněk Pešánek (1986–1965): A memoire, „Leonardo” 13, 1980, nr 3, s. 183.

do architektury techniki świetlnej zaliczam: 1. oświetlenie miejskich i ulicznych całości, 2. oświetlenie wnętrz, 3. iluminację, 4 reklamę świetlną, 5. sztuczne ognie (w ich funkcji ograniczania przestrzeni). do kinetyki świetlnej zaliczam: wszystkie zjawiska świetlne, dla których czas jest równie ważnym elementem twórczym jak barwa i forma. należą tutaj: 1. kinetyczny obraz filmowy, 2. gry reflektorów, 3. ruchoma iluminacja, 4. światła barwnego fortepianu i jego aplikacja na ciało plastyczne, 5. ruchoma fontanna świetlna, 6. naprzemienne oświetlanie wnętrz, 7. sztuczne ognie[18].

Paradoksalnie rzecz ujmując, dzieło czeskiego twórcy przekracza te podziały – jest bowiem obiektem hybrydycznym, umożliwiającym za pośrednictwem pneumatycznego fortepianu działającego jako system sterujący (dziś powiedzielibyśmy: *software*) komponowanie z palety 425 żarówek dowolnej kompozycji świetlnej, barwnej kinetyki, którą mogli podziwiać przechodzący obok stacji transformatorowej widzowie. Zmieniające się barwy (żółta, czerwona i niebieska, a zatem zmodyfikowany model przyszłego RGB – podstawowego zestawu kolorów umożliwiającego uzyskanie dowolnej liczby barw) tworzyły kompozycję wizualną, która mogła przybierać za każdym razem inny kształt. Było to dzieło na wskroś multimedialne, choć wtedy jeszcze nie istniało to pojęcie. Uznaje się je za pierwszą rzeźbę kinetyczną umieszczoną w przestrzeni publicznej i często zestawia z ukończonym w tym samym czasie dziełem Moholya-Nagya „Light Prop for an Electric Stage (Light-Space Modulator)" (1930), które jednakowoż nie było przeznaczone do prezentacji w przestrzeni miejskiej. Tu znowu należy jednak powtórzyć, że o ile praca Węgra jest powszechnie znana, o tyle dzieło czeskiego eksperymentatora dopiero od niedawna uzyskało status pracy prekursorskiej przede wszystkim w zakresie sztuki kinetycznej, aczkolwiek sprowadzanie jej tylko do tego kontekstu wydaje się przecież dużym uproszczeniem.

Pewne wyobrażenie o tym, jak „Edisonka" działała, daje zrealizowany w 1931 roku czterominutowy film Otokara Vávry i Františka Piláta *The Light Penetrates the Dark*. To pierwszy eksperymentalny film dwudziestoletniego wówczas reżysera nawiązujący do poszukiwań w zakresie awangardowej abstrakcji, mimo że w pierwszym ujęciu widać „Edisonkę", później również w zbliżeniach poszczególne jej elementy konstrukcyjne oraz efekty świetlne produkowane przez rzeźbę, a także ręce na klawiszach „fortepianu" sterującego całością. Autorem specjalnie do tej realizacji skomponowanej muzyki był Joachim Bärenz. Notabene prawdopodobnie to dzięki właśnie temu filmowi, który pokazali w Brnie twórcy Františkowi Kalivodzie, mogło po 10 latach dojść do wydania Kinetismus. Tym razem Moholy-Nagy, zapewne nie wiedząc o tym, niewątpliwie odegrał pewną rolę, albowiem Kalivodzie, który przyjaźnił się z Węgrem i znakomicie znał jego twórczość oraz koncepcje teoretyczne, zarówno dzieło Pešánka, jak i jego koncepcje musiały nasunąć oczywiste skojarzenia z rozważaniami zawartymi chociażby w Malarstwie... Jak pisał w przedmowie:

18 Z. Pešánek, *światło i sztuki plastyczne*, przeł. P. Gierowski, [w:] *Czeska myśl filmowa*..., s. 325. Szczególna forma pisowni (brak dużych liter) jako propozycja na przyszłość, jak wiadomo, nie przyjęła się.

Książka Pešánka o kinetycyzmie zapewnia wgląd w nowe życie. Nowe kino, dwu- i trójwymiarowe gry świetlne, muzyka oparta na świetle, świetlne fontanny, rzeźby świetlne i wiele innych form sztuki kinetycznej będą wzbogacać i intensyfikować nasze życie[19].

Wystawa „Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art" spektakularnie i na różnych poziomach nawiązała do dokonań czeskiego artysty. Po pierwsze, jej tytuł bezpośrednio odsyła do książki *Kinetismus*; po drugie, podtytuł odnosi się wprost do czterech dzieł składających się na cykl „One Hundred Years of Electricity" (1932–1936); po trzecie wreszcie, rzeźby te zostały zrealizowane na zamówienie Prague Electric Company – miały być prezentowane na fasadzie oddanej do użytku Zenger Transformer Station, do czego zresztą nie doszło. Dziś to miejsce zostało zagospodarowane przez The Pudil Family Foundation.

Powołana do życia nowa instytucja wystawiennicza – Kunsthalle Praha – zainaugurowała swoją działalność w 2017 roku prezentacją „Transformace – Pešánek/Diaz". To instalacja wideo zrealizowana przez argentyńskiego twórcę Federica Diaza, który osiadł w Pradze na początku lat dziewięćdziesiątych. Ten artysta wykorzystujący w ków pomiędzy praktykami artystycznymi i naukowymi, co można określić mianem *pro-science orientation*, został przez Kunsthalle zaproszony do współpracy nieprzypadkowo. W 1997 roku z jego inicjatywy powstała bowiem replika „Edisonki" (w mniejszej skali), która znajduje się obecnie w National Gallery w Pradze (oryginalna konstrukcja miała wymiary 3 × 4 × 4 metry) i która została stworzona w związku z pierwszą retrospektywną wystawą Pešánka zorganizowaną w 100. rocznicę jego urodzin[20]. Pojawił się nawet pomysł, by zainstalować „Edisonkę" w pierwotnym miejscu, w którym funkcjonowała w latach 1930–1937, uruchamiana codziennie między godziną 19 a 20, albo na innej stacji transformatorowej w centrum Pragi w okolicach Jindřišská Věž. Niestety jak dotąd plany te nie zostały zrealizowane. Ta pierwsza na świecie rzeźba kinetyczna pokazywana w przestrzeni publicznej ciągle czeka zatem na lepszy dla siebie czas...

Instalacja Diaza nawiązuje do „One Hundred Years...", wykorzystując skany 3D stworzone na podstawie modeli, animacje, materiały archiwalne oraz skomponowaną na potrzeby projektu warstwę dźwiękową. Co ciekawe, praca została zainstalowana (to przecież także specyficzne dzieło *site-specific*) 30 września – w Dniu Architektury. W efekcie powstało efemeryczne dzieło audiowizualne zaprezentowane na fasadzie Kunsthalle, zbliżające się w swej naturze do video mappingu – wykorzystano tu bowiem specyficzny układ ośmiu okien fasady, ale też projekcję wideo. To z jednej strony rozwinięcie i swoiste zremiksowanie dzieła Czecha, z drugiej zaś rodzaj dialogu i kontynuacji idei oraz pomysłów związanych z prezentacją dzieł świetlnych w przestrzeni publicznej, a przy tym *hommage* poprzednika

19 F. Kalivoda, *Introduction*, [w:] *Z. Pešánek, Kineticism*...., s. 22.

20 W katalogu wydanym w związku z tą wystawą znalazło się kilka tekstów poświęconych twórczości Pešánka oraz wiele fotografii, rysunków i dokumentów; zob. *Zdeněk Pešánek. 1896–1965*...

wizjonersko zapowiadającego sztukę naszych czasów. Dodam tylko, że tego typu multimedialne i intermedialne poszukiwania miały i mają długą praską tradycję – to miasto, jak je określił Michael Bielicky, „iluzjonistów" tworzących nowe formy sztuki obrazu, projekcji, światła, poliekranów i poliwizji; to Laterna Magika – wprowadzająca do teatru inne media (taniec, muzykę, film), będąca prekursorskim przedsięwzięciem na wskroś multimedialnym; lecz także Kinoautomat, antycypujący szeroko rozumiane praktyki interaktywne zarówno w kinie, jak i w późniejszych strategiach sztuki interaktywnej[21].

Wystawa w Kunsthalle, na której zaprezentowano około 100 prac artystów z całego świata, to rodzaj powrotu Pešánka do miejsca, w którym jego świetlno-kinetyczne rzeźby nigdy nie zostały zaprezentowane. Zostały one pokazane w roku 1936 w Museum of Decorative Arts w Pradze, by w roku następnym reprezentować Czechy na wystawie światowej odbywającej się w Paryżu pod hasłem „Technology in Modern Life", gdzie spotkały się z dużym zainteresowaniem, co zaowocowało także przyznaniem artyście złotego medalu na tej wystawie[22]. Nowojorska MoMA i holenderska firma Philips Lighting chciały je zakupić, ale nie zgodził się na to ich właściciel, czyli Prague Electric Company – w ten sposób dzieło wylądowało w piwnicach stacji Zenger, a potem zostało właściwie zapomniane, tak jak i jego twórca.

Jak twierdzi Peter Weibel[23], prawdopodobnie pierwsza wzmianka na temat działalności Pešánka, choć bez przywoływania konkretnych prac, pojawiła się poza granicami Czechosłowacji w publikacji przygotowanej w związku z wystawą „Lumière et Mouvement" w Musèe de la Ville de Paris w Paryżu w 1967 roku, czyli odbywającej się dwa lata po śmierci Czecha. Niewątpliwie stało się tak również dlatego, że organizator tej wystawy i autor książki *Origins and Development of Kinetic Art*[24], Frank Popper – historyk sztuki i technologii – urodził się w Czechach i tam zaczynał swoją aktywność.

Na praskiej wystawie oprócz „One Hundred Years..." zaprezentowano także inne obiekty, w tym „Reclining Torso" i „Male and Female Torso" z cyklu „The Spa Fountain" (1936–1937) czy właśnie tytułowe „Kinetismus", będące nawiązaniem do dzieł i tytułu książki czeskiego artysty, które można potraktować jako punkt centralny koncepcji wystawy, od którego promieniście rozchodziły się cztery zasadnicze obszary dokumentujące działania kilku generacji artystów wykorzystujących w swoich działaniach ruch (sztuka kinetyczna) i sztuczne światło (sztuka światła), a zatem pracujących w domenie elektryczności, a mówiąc inaczej – domenie możliwej do zaistnienia dzięki elektryczności. Wzajemne przenikanie się tych obszarów ufundowało nowe zjawisko w sztuce dwudziestowiecznej, które najkrócej można określić mianem lumino-kinetycyzmu.

Koncept kuratorski, za który odpowiedzialny był Peter Weibel we współpracy

21 Por. M. Bielicky, *Prague – a place of illusionists*, [w:] *The Cinematic Imaginary after Film*, ed. J. Shaw, P. Weibel, Karlsruhe–Cambridge, MA–London 2003, s. 96–101 oraz V. Havránek, *Laterna Magika, polyekran, Kinoautomat*, [w:] T*he Cinematic Imaginary...*, s. 102–107.

22 *Na temat uczestnictwa artysty w paryskiej wystawie* zob. L. Linhová, *Zdeněk Pešánek a jeho účast na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937*, Praha 2012.

23 Zob. P. Weibel, *Zdeněk Pešánek...*, s. 6.

24 F. Popper, *Origins and Development of Kinetic Art*, New York 1968, s. 95, 164, 222.

z Christelle Havranek, odwoływał się do pojęcia stworzonego przez Pešánka: *kinetismus*, które zdecydowałem się spolszczyć, używając słowa „kinetycyzm" (być może to wpływ kolejnych „izmów", mam jednak wrażenie, że warto operować tym neologizmem). Nie chodzi tutaj bowiem wyłącznie o sztukę kinetyczną czy też kinetyczność w sztuce, lecz o zjawisko znacznie szersze, dodatkowo dookreślane przez komponent świetlny, co – jak mniemam – jest zgodne z teoretycznymi poszukiwaniami czeskiego twórcy. To zatem powrót do jego badań i refleksji, ale też swoista ich rewizja, która dokonywała się w praktyce kolejnych pokoleń artystów, na co zwraca uwagę główna kuratorka Kunsthalle Christelle Havranek, pisząc jednocześnie, że ambicją organizatorów wystawy było zwrócenie uwagi na „proroczy charakter praktyki artystycznej Pešánka poprzez umieszczenie jego *oeuvre* w centrum historycznej i zbiorowej wystawy międzynarodowej"[25].

Kuratorzy odwołali się do formuły „4C", zestawiając dzieła w cztery grupy: 1. kinematografia, 2. sztuka kinetyczna, 3. sztuka cybernetyczna, 4. sztuka komputerowa[26]. Lista artystów prezentowanych w poszczególnych sekcjach była zaiste imponująca – obejmowała twórców działających od początku ubiegłego stulecia i w kolejnych dekadach XX wieku (Naum Gabo, Man Ray, Hans Richter, Viking Eggeling, Otakar Vávra, Stefan i Franciszka Themersonowie, Mary Ellen Bute, László Moholy-Nagy, Andrzej Pawłowski, Len Lye, Jean Tinguely, Gordon Pask, Brion Gysin, Wen-Ying Tsai, Woody Vasulka, Tony Conrad, Nicolas Schöffer, Jeffrey Shaw) po prace z ostatnich lat (Refik Anadol, Michael Bielický i Kamila B. Richter, Laurent Mignonneau i Christa Sommerer, Haroon Mirza, Anna Ridler, teamLab, Ryoji Ikeda, Christina Kubisch). To tylko część z blisko 90 artystów, których prace zostały zaprezentowane na wystawie. Dodam: wzorcowo zorganizowanej, ze znakomitym katalogiem i stroną internetową, na której można zapoznać się z ukazanymi w jej obrębie dziełami, ich opisami i szczegółowymi danymi dotyczącymi ich specyfiki medialnej oraz materiałowej[27].

Warto zwrócić uwagę zwłaszcza na teksty wprowadzające do poszczególnych działów, w których omawiane są wybrane dzieła zaprezentowane na wystawie – ich autorką jest Lívia Nolasco-Rózsás, związana przede wszystkim z Műcsarnok | Kunsthalle Budapest oraz Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) | Center for Art and Media w Karlsruhe, ale też kuratorka licznych wystaw w Chinach, Niemczech, Indiach, Polsce, Słowacji, Węgrzech, Litwie czy Szwecji. Wspominam o tym, albowiem zarówno konceptualne przygotowanie wystawy, jej wartość w postaci prezentacji dzieł niezwykle reprezentatywnych dla sztuki lumino-kinetycznej, jak i ich znakomite wyeksponowanie wystawiennicze w połączeniu z merytoryczną i poznawczą wartością zgromadzonych opracowań historyczno-teoretycznych może być wzorem do naśladowania przez kuratorów, galerzystów i muzealników.

Należy także nadmienić, że w katalogu znalazło się niezwykle cenne opracowanie Weibla poświęcone nie tylko tytułowemu zagadnieniu „100 lat elektryczności

25 *Por. C. Havranek, Introduction*, [w:] *Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art*, ed. P. Weibel, C. Havranek, Prague 2022, s. 11.

26 Wskazane „4C" wybrzmiewa rzecz jasna tylko w języku angielskim i to z małą (francuską) korektą: *cinematography, cinétisme (kinetic art), cybernetic art, computer art*.

27 Zob. Kunsthalle Praha, *Kinetismus*, https://guide.kunsthallepraha.org/kinetismus/en/list/ [dostęp: 14.05.2024].

w sztuce", lecz kreślące również fascynującą historię refleksji i wynalazków związanych z elektrycznością oraz ich adaptowaniem i włączaniem w obszar działań artystycznych. Jego konkluzywne stwierdzenia wydają się w lapidarny sposób podkreślać główne założenie kuratorskie:

Jej [wystawy – P.Z.] podstawowym celem jest wykazanie, że obok wielowiekowej sztuki pozbawionej elektryczności (unplugged art tak jak unplugged music) na przestrzeni ostatnich 100 lat zaistniała sztuka oparta na elektryczności – plugged-in art – dominujące osiągnięcie XX wieku[28].

Warto w tym miejscu przypomnieć, że zasługi Weibla – artysty, kuratora, teoretyka i historyka nowych mediów, długoletniego dyrektora ZKM w zakresie propagowania sztuki kinetycznej i sztuki światła (zmarłego w 2023 roku) – trudno przecenić. Niewątpliwie był on wyjątkowo istotną postacią w ostatnich dziesięcioleciach, jeśli chodzi o inicjowanie rozmaitych przedsięwzięć mających na celu wprowadzenie artystów wykorzystujących światło jako rodzaj podstawowego medium wypowiedzi artystycznych. Sam zresztą jako artysta już od lat sześćdziesiątych stosował je we własnej twórczości, czego nie omieszkał zresztą pominąć na wystawie w Kunsthalle, pokazując zrekonstruowane prace „Savoir" (1966) oraz „The Magic Eye" (1969). Zapewne jednak najważniejszym jego wkładem w tym zakresie było zorganizowanie w ZKM w Karlsruhe w 2005 roku największej prezentacji sztuki światła „Light Art from Artificial Light", na której pokazano 380 prac artystów z całego świata, w tym rekonstrukcję „Edisonki". Jak pisali jej kuratorzy, czyli Weibel i Gregor Jensen:

„Light Art from Artificial Light" to pierwszy od czasu wystawy „Kunst Licht Kunst" (1966)[29]*, zorganizowanej w The Van Abbemuseum w Eindhoven, kompleksowy, wręcz encyklopedyczny pokaz dzieł artystów zaangażowanych w wykorzystanie sztucznego światła. Prezentujemy wiele wypowiedzi artystycznych i znakomite dzieła licznych twórców sztuki światła, które zostały niesłusznie zapomniane. Wystawa tworzy nowe powiązania i rzuca światło na powiązania pomiędzy poprzednikami i ich następcami. W chronologicznym i tematycznym ujęciu ukazuje się całe spektrum sztuki światła, od jej początków aż do dziś*[30].

Na przywołanej wystawie Zdenek Pešánek był tylko jednym z bardzo pokaźnego grona artystów prezentowanych w chronologicznym porządku: od dokumentów poświęconych *Victory of the Sun* (1913) Michaiła Matiuszyna (muzyka), Kazimierza

28 P. Weibel, *100 years of electricity in art*, [w:] *Kinetismus: 100 Years...*, s. 36.

29 Dodam tylko, że kuratorem tej ekspozycji był Frank Popper. Pisał on: „Chociaż ta wystawa nie miała być historycznym przeglądem sztuki światła, to jednak ustaliła na podstawie przykładów z historii, że narodziła się nowa sztuka, która łączy zainteresowania estetyczne i społeczne z najnowocześniejszą technologią [...]. Jeśli w ogóle można rozpatrywać sztukę kinetyczną i lumino-kinetyczną jako istotny punkt wyjścia w kontekście zaawansowanych technologii w sztuce, to specyficzny obszar sztuki neonowej szczególnie rzuca światło na ciągłość zainteresowań estetycznych związanych z postępem technologicznym" – tenże, *The place of high-technology art in the contemporary scene*, „Leonardo" 26, 1993, nr 1, s. 65.

30 P. Weibel, G. Jensen, *Light as a medium of art. Preface*, [w:] *Light Art...*, s. 27. O świetle elektrycznym jako medium, odnosząc się do własnych doświadczeń, pisał wiele lat wcześniej F.J. Malina, *Electric light as a medium in the visual fine arts: A memoire*, „Leonardo" 20, 1987, nr 4, s. 407–416.

Malewicza (scenografia i kostiumy) i Aleksieja Kruczonycha (libretto), „La Fée Électricité" (1937) Raoula Dufy'ego, przez pionierów sztuki światła (Walter Ruttmann, Thomas Wilfred, Gyula Kosice, Lucio Fontana), po wielkie instalacje świetlne (Ólafur Elíasson, Otto Piene, John M. Armleder, Peter Keene, Jenny Holzer, Carsten Höller), by wymienić tylko kilka dzieł i artystów.

W Kunsthalle w Pradze dzieła czeskiego twórcy zostały usytuowane w centrum. To wyraz ważnej zmiany, jaka dokonała się w ostatnim okresie – zapomniane w dużej mierze dokonania (teoretyczne i praktyczne) praskiego wizjonera zajmują wreszcie należne im miejsce w panteonie najistotniejszych postaci sztuki dwudziestowiecznej – tej, która operowała mediami technicznymi oraz zwracała się w stronę nowych technologii i nowych mediów.

W znakomitej publikacji towarzyszącej wystawie znalazło się też bardzo obszerne opracowanie Weibla poświęcone historycznemu rozwojowi różnych form sztuki sztucznego światła jako nowego medium kreacji artystycznej. To – w mojej ocenie – najbardziej kompleksowe studium, utrzymane w duchu archeologii mediów, austriacki artysta i teoretyk kończy następująco:

Można zatem stwierdzić, że sztuka światła jako kategoria lub gatunek sama w sobie obejmuje całe spektrum sztucznego światła. Sztuka światła jest dominującą innowacją XX wieku. Sztuka światła to jedno z najważniejszych osiągnięć sztuki XX wieku. László Moholy-Nagy słusznie stwierdził już w 1927 roku, że „ten wiek należy do światła"[31].

Określenie „sztuka światła" próbowano w przeszłości zastąpić innymi terminami. Przy okazji zorganizowanej w Hayward Gallery w Londynie wystawy „Light Show" w 2013 roku, na której pokazano instalacje, rzeźby, różnorodne obiekty świetlne artystów związanych na przykład z ruchem Light and Space zapoczątkowanym w latach pięćdziesiątych ubiegłego stulecia i rozwijającym się w kolejnych dekadach, ukazał się katalog z kilkoma ciekawymi tekstami. W jednym z nich Cliff Lauson[32], kurator i krytyk, użył określenia „dzieła sztuki oparte na świetle" (ang. *light-based artworks*), które można potraktować jako alternatywny termin w stosunku do powszechnie przyjętego określenia „sztuka światła".

Wracam jednak do wystawy w Kunsthalle, na której zaprezentowano zrekonstruowane na podstawie fotografii, modeli i zapisków *opus magnum* Zdenka Pešánka, czyli „One Hundred Years of Electricity", cykl realizowany w latach 1932–1936. Okoliczności jego powstania artysta przedstawił w *Kinetismus*:

31 P. Weibel, *The development of light art*, [w:] *Light Art...*, s. 223. W zdecydowanie bardziej syntetycznej formie na temat „nowoczesnej sztuki światła" pisze Frank Popper, *From Technological to Virtual Art*, Cambridge MA–London 2007, s. 13–29. Popper, komentując swój zarys technoestetyki, w rozmowie z Josephem Nechvatalem przypomina, że problematykę ruchu i światła w sztuce od początku swoich rozpoznań teoretycznych traktował łącznie, co wyraził w jednej z pierwszych publikacji poświęconych temu zagadnieniu; zob. tenże, *Movement & light in today's art*, „UNESCO Curier" 1963, nr 9, s. 13–17. Jednocześnie uznawał te zjawiska za rodzaj zapowiedzi przyszłej *virtual art*; zob. J. Nechvatal, *Origins of virtualism: An interview with Frank Popper,* „Art Journal" 63, 2004, nr 1, s. 62–77.

32 C. Lauson, *Light art: An immaterial material*, [w:] *Light Show*, ed. C. Lauson, London 2013, s. 16–30; zob. też R. McDermott, B. Baxter, *A short history of light art: From Baroque to Bauhaus*, [w:] *Between Dark & Light. The Light Art of Ruth McDermott and Ben Baxter*, Sydney 2002, s. 4–11.

Zainspirowany obchodami stulecia śmierci André-Marie Ampère'a zdecydowałem się na temat dotyczący czterech faz rozwoju elektryczności, pod warunkiem że tematyka nie będzie zbytnio odbiegać od tego, co można znaleźć w podręcznikach szkolnych. Pierwsza rzeźba połączona była pierwotnie z „elektrycznością statyczną" oraz nazwiskami Benjamina Franklina i Prokopa Diviša; druga ilustruje prawo Ampere'a; trzecia – zasadę działania silnika elektrycznego; a czwarta – rozwój i wzrost produkcji energii elektrycznej, począwszy od wynalezienia żarówki[33].

Każda z prac miała odrębny tytuł: „Ampère Right-Hand Grip Rule", „The Principle of a Transformer", „The Principle of a Electric Motor" oraz „Increase of Electricity Production in Prague from 1880 to 1936". W swojej publikacji twórca przedstawił też bardzo szczegółowe opisy dotyczące technicznych aspektów zarówno realizacji, jak i funkcjonowania rzeźb. Przyznam, że ich techniczna strona wydaje mi się zdecydowanie mniej interesująca aniżeli efekt ich działania, który mogę sobie tylko zwizualizować w mniej lub bardziej precyzyjny sposób. Do tych monumentalnych świetlnych asamblaży przybierających abstrakcyjne kształty zostały użyte różne materiały: metal, żywica syntetyczna, kolorowe żarówki, neony. Obiekty te łączyły formy organiczne z elementami technologicznymi (igła magnetyczna, izolatory, cewka indukcyjna), wyprzedzając i niewątpliwie zapowiadając dzieła sztuki kinetycznej takich twórców jak Nicolas Schöffer czy Jean Tinguely. Można je przy tym wpisać je w obręb różnorodnych poszukiwań z obszaru *mixed media*, ale też bezsprzecznie technosztuki oraz działań na styku sztuki i nauki (ang. *art and science*). Zrekonstruowane w mniejszej skali i pokazywane w Kunsthalle omalże surrealistyczne rzeźby niestety nie operują obecnie światłem i dźwiękiem, a zatem ich pierwotną, lumino-kinetyczną formę działania można sobie tylko spróbować wyobrazić.

A przecież nawet w takiej postaci rzeźby te robią olbrzymie wrażenie – porusza ich złożoność konstrukcyjna i konceptualna, nawet jeśli zasady ich działania i współdziałanie poszczególnych komponentów mogą się dziś wydawać enigmatyczne, nie do końca zrozumiałe. Być może największe wrażenie robi jednak rozmach i złożoność tego wielowątkowego projektu, który jawi się jako pionierski przynajmniej w kilku zakresach: sztuki kinetycznej, sztuki opartej na świetle jako medium, odwołań do konkretnych zdobyczy naukowych i technicznych związanych z elektrycznością czy też antycypacji ogólnych tendencji w sztuce, która podążać będzie w stronę nawiązywania współpracy między artystami i naukowcami, co dziś wydaje się oczywistością, lecz w latach trzydziestych ubiegłego stulecia mogło być traktowane jako postawa eksperymentalna, niemająca przyszłości. Pešánek jako jeden z nielicznych wówczas działających artystów doskonale zdawał sobie sprawę, że mariaż sztuki, nauki i technologii to przyszłość sztuki, która korzystając z odkryć naukowych i nowych narzędzi technologicznych, będzie tworzyć całkowicie nowe formy artystyczne. Dla niego kwestie elektryczności i sztucznego światła

33 Z. Pešánek, *Kineticism*..., s. 114–115.

zdawały się polem szczególnie interesującym i inspirującym. Poetycko określał te działania mianem „pieśni technologii" – to ona bowiem jawiła mu się jako obszar, który artyści zobowiązani są eksplorować; nie był w tym odosobniony, wydaje się jednak, że jego projekty artystyczne i koncepcje teoretyczne dotykały tych zagadnień w sposób systemowy i całościowy. Jego dokonania w tym zakresie, przez lata pomijane i zapomniane, obecnie nie tylko zyskują na znaczeniu w obszarze archeologii medialnej, ale mogą być dowodem na to, że genealogię sztuki nowych mediów można wywodzić ze źródeł dotychczas słabo znanych i opisanych.

Powojenne losy Zdenka Pešánka wpisują się w scenariusz podobny dla wielu artystów, których aktywność i kreatywność trwała raptem kilka czy też kilkanaście lat, by z różnych powodów już nigdy później nie osiągnąć tego poziomu intensywności i znaczenia. „One Hundred Years..." to ostatnie dzieło artysty, który w powojennej Czechosłowacji nie stworzył nic więcej. W okresie socrealistycznego przesilenia było oczywiste, że jego awangardowe pomysły dotyczące sztucznego światła jako medium sztuki nie mogły znaleźć aprobaty instytucjonalnej. Co prawda, w 1955 roku udało mu się powołać do życia Society of Light and Light Art, które działało w Museum of Decorative Arts w Pradze, gdzie pracował w latach 1956–1964, lecz już nigdy nie wrócił do działalności artystycznej. W tamtym czasie opublikował kilka tekstów w pismach specjalistycznych („Acta Scaenographica"), jednak były to wyłącznie przedruki kilku rozdziałów z Kinetismus; tylko jeden tekst, zatytułowany *Světelně kinetický objekt*, został napisany w tamtym czasie, choć nie wnosił nowych pomysłów do wcześniejszych koncepcji czeskiego twórcy[34].

Ta zastanawiająca historia życia artysty i teoretyka do dzisiaj nie doczekała się próby całościowego, monograficznego, a przede wszystkim biograficznego opracowania. Swego rodzaju paradoksalnym zwieńczeniem, ale też nawiązaniem do jego twórczości była wystawa w 1965, czyli roku jego śmierci. To wtedy grupa Syntéza rozpoczęła swoją działalność, odwołując się do tradycji sztuki kinetycznej, lecz także kinetycyzmu jako nowej formuły sztuki nie tylko wykorzystującej światło jako medium, ale również integrującej je z innymi mediami. *Kinetycyzm* był ideą przekraczającą ograniczenia funkcjonujących niejako obok siebie mediów.

Na kilka miesięcy przed śmiercią Pešánek miał okazję spotkać się z Frankiem J. Maliną, gdy ten przygotowywał swoją pierwszą wystawę w Czechosłowacji w praskiej The Gallery in Karl's Square (1966), na której można było obejrzeć między innymi jego elektroobrazy (ang. *electropaintings*) i obiekty kinetyczne. Prace wpisujące się w nurt „kinetycznej sztuki elektrycznego światła" (ang. *kinetic electric light art*[35]), tworzonej za pomocą opracowanego przez tego naukowca i artystę systemu Lumidyne. W 1968 roku w Paryżu Malina utworzy czasopismo „Leonardo", które do dziś jest jednym z najbardziej opiniotwórczych wydawnictw poświęconych prezentacji przede wszystkim związków zachodzących między współczesnymi koncepcjami naukowymi a zastosowaniem nowych technologii w sztuce.

34 Z. Pešánek, *Světelně kinetický object*, „Acta Scaenographica" 5, 1964–1965, nr 5, s. 81–82. Tę informację podaję za: T. Pospiszyl, *A messenger of light*..., s. 183.

35 Zob. F.J. Malina, *Electric light*..., dz. cyt., s. 409 oraz tenże, *Kinetic painting: The lumidyne system*, „Leonardo" 1, 1968, nr 1, s. 25–33.

Wędrując po Pradze, nie mogłem nie dotrzeć do olbrzymiej ruchomej głowy Franza Kafki zaprojektowanej przez Davida Černego; nieco wcześniej oglądałem jego słynną rzeźbę/instalację usytuowaną przed muzeum Kafki, przedstawiającą dwóch mężczyzn sikających do basenu w kształcie Czech. To przewrotne *intro* zaprasza do kafkowskiego uniwersum, w którym – jak to bywa w takich miejscach – możemy podziwiać zdjęcia, obrazy, reprodukcje manuskryptów i rysunków oraz przeczytać informacje o grobie Kafki na Nowym Cmentarzu Żydowskim, na którym byłem w roku 1986, by jako wtedy młody człowiek poczuć fizyczny (i metafizyczny) związek z pisarzem, a może raczej twórcą tekstów, które miały na mnie – i ciągle mają – wielki wpływ.

Głowa Kafki wykonana z 42 paneli z nierdzewnej stali to monumentalna kinetyczna konstrukcja; nie wiem, czy artysta, realizując to dzieło, świadomie nawiązywał do idei kinetycyzmu swego wielkiego poprzednika, jakim był Pešánek, jestem jednak przekonany, że bez jego eksperymentów i konceptów zawartych w *Kinetismus* nie mogłaby ona powstać. Refleksy światła odbijające się w tej srebrnej, połyskującej rzeźbie kinetycznej korzystają ze światła naturalnego – to ono nieustannie ją przekształca, formuje ją raz za razem na nowo. Kiedy oglądałem ten spektakl sterowany skomplikowanymi procedurami komputerowymi, wykorzystujący automatykę przemysłową i robotykę, nawiązujący przy tym do starych zegarów astronomicznych, ale przede wszystkim do najlepszych tradycji sztuki kinetycznej, myślałem o ciągłości artystycznych poszukiwań kilku pokoleń czeskich artystów szukających nowych form wyrazu swoich koncepcji teoretycznych przy pomocy nowych technologii i nowych mediów. Černy jako spadkobierca Pešánka? A może raczej jako świadomy (bądź nieświadomy) kontynuator? Zastanawiające są losy artystów i teoretyków sztuki – nigdy tak naprawdę nie wiadomo, kiedy odrodzą się ich pomysły albo przypomniane zostaną ich dokonania.

Sztuka światła obecnie jest coraz częściej zawłaszczana przez rozmaite „festiwale światła", które niewiele mają wspólnego z prawdziwie artystyczną działalnością. Tego typu wydarzenia z jednej strony zwracają uwagę na rolę światła w kształtowaniu przestrzeni publicznej, z drugie zaś niejako podszywają się pod strategie estetyczne. Ta odwrócona subwersja deprecjonuje dokonania twórców i przyczynia się do dewaluacji prawdziwej sztuki światła. Nie można przy tym zaprzeczyć, że olbrzymia liczba tego typu przedsięwzięć czasem oferuje widzom możliwość obcowania z projektami prawdziwej sztuki światła. Dość powiedzieć, że International Light Festivals Organisation (ILO) – międzynarodowa sieć łącząca organizatorów publicznych wydarzeń świetlnych oraz ekspertów w dziedzinie sztuki światła – skupia obecnie blisko 50 instytucji z całego świata. Jak informują jej inicjatorzy, jej celem jest podnoszenie jakości tego typu wydarzeń powstających na styku sztuki, designu, technologii i rozrywki oraz propagowanie wiedzy na temat tego, czym jest sztuka światła[36].

Można tę inicjatywę potraktować jako odpowiedź na postulaty, jakie pojawiły się w *Light Art Manifesto* podpisanym przez kilkudziesięciu twórców sztuki światła, opublikowanym 16 maja 2021 roku – w Międzynarodowym Dniu Światła, obchodzonym rokrocznie. Wybrany dzień jest nieprzypadkowy – to rodzaj uczczenia Theodore'a Maimana, który tego dnia w 1960 roku zaprezentował pierwszy działający laser rubinowy. Sygnatariusze manifestu zwracali uwagę na postępującą komercjalizację festiwali światła oraz instrumentalizację mediów kinetycznych wykorzystywanych w tego typu przedsięwzięciach – w odniesieniu do większości z nich mówienie o sztuce światła jest nieporozumieniem. Media lumino-kinetyczne i efekty ich wykorzystania muszą odwoływać się do formalnych wartości artystycznych i estetycznych, to bowiem autonomiczna, „ósma forma sztuki" odnosząca się do naszego istnienia. Jak pisali:

Światło jest nie tylko środkiem percepcji wzrokowej, ale podstawową substancją naszego Istnienia; w rezultacie, gdy artyści światła analizują procesy percepcji wizualnej, tak naprawdę dokonują analizy podstawowych kwestii Istnienia![37]

Na długiej liście wielkich prekursorów sztuki światła, którym autorzy manifestu składają hołd, nie mogło zabraknąć Zdenka Pešánka. Czeski artysta i teoretyk odzyskuje w ten sposób należne mu miejsce w panteonie dwudziestowiecznych twórców wyznaczających drogi, którymi podążała sztuka wykorzystująca nowe technologie i nowe media. Choć jego projekty i realizacje przedwojenne najczęściej nie były traktowane jako sztuka (tylko rodzaj eksperymentu, może ekstrawagancji technologicznej?) przez konserwatywnych artystów, krytyków i odbiorców, czas zdecydowanie zweryfikował te oceny. Niezrozumienie zarówno intencji, jak i sposobu kształtowania nowych form artystycznych opartych na nowym wówczas medium, jakim było światło elektryczne powiązane z kinetyką, było wyrazem konserwatywnego podejścia do sztuki eksplorującej nowe narzędzia technologiczne. Tymczasem praktyki intermedialne i multimedialne, których Pešánek stał się prawdziwym pionierem, niewątpliwie wyznaczały kierunki, w jakich w kolejnych dziesięcioleciach podążała sztuka poszukująca nowych form wypowiedzi. Czeski twórca, przez lata właściwie zapomniany i pomijany w refleksji na temat prekursorskich przedsięwzięć w tym zakresie, choćby za sprawą wystawy w praskiej Kunsthalle, zyskuje tym samym nowe życie.

36 Zob. *International Light Festivals Organisation*, https://www.internationallightfestivals.org/about [dostęp: 21.04.2024].

37 *Light Art Manifesto*, http://lightartmanifesto.com/ [dostęp: 21.04.2025].

Piotr Zawojski

Profesor dr hab. nauk humanistycznych; pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego, wykłada też na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Intermediów. Członek Komitetu Nauk o Kulturze PAN. Zajmuje się problematyką fotografii, filmu i kina, sztuki nowych mediów oraz cyberkultury i technokultury. Autor książek: Elektroniczne obrazoświaty. Między sztuką a technologią (2000), Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik (2007), Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii (2010, 2018), Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów (2012), Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji (2016), Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne (2017) oraz Pisanie i czytanie (o) fotografii. Odkrywcy, klasycy, obrazoburcy (2023); redaktor naukowy Ku filozofii fotografii Viléma Flussera (2004, 2015) oraz redaktor tomów zbiorowych: Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/praktyka w teorii (2010), Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu (2015), Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów (2015), a także twórca antologii Teoria i estetyka fotografii cyfrowej (2017).

Tamura

Satoru

Spinning

Crocodile

私は1972年に日本に生まれ、1995年から作家として活動している。今回の依頼は、光の作品についての執筆ではあるが、なぜ光の要素を持つ作品を制作するに至ったか、まず作家としてのスタートから言及しないといけない。

私は、アートやデザインに関わる業界に興味があり、美術の大学を目指す。そのなかでも作家への漠然とした憧れはあったが、どうやったらなれるのか、まったく見当がつかなかった。1991年、筑波大学芸術専門学群に入学したが、その教授陣は教育者というよりは作家であった。彼らと接するうち、より明確に作家を志望するようになった。

1994年大学3年の冬に、「電気を使った芸術装置を制作しなさい」という課題が出された。それまで電気的な作品は全く作ったことがなく、私にとっては憂鬱な課題だった。あまりにやる気が起きず、作品プラン発表前日に、「翌日目が覚めて、まず第一声で口に出したことを作る」という不真面目なルールをつくり寝た。そして翌朝、なぜか「ワニがまわる」と言ってしまったのである。なにかしら、背景があったのかもしれないが覚えていない。おそらく、あったとしても大したことはないだろう。そのような事情で「まわるワニ」を作ることになる。

図鑑には、ワニ（イリエワニ）は4.5mとある。その大きさで造形してみる。それをモータ技術者に見せると、「この大きさなら最速で30rpm（2秒で1回転）で回せる」と言われ、そうしてみる。初めてのことなので、シンプルに図鑑のデータ通りの大きさで、モータの最大の能力で作ってみた。言ってみれば、他人任せで決めたのである。

初めてワニを回転させた日は、発表の日でもあった。ウレタンのハリボテの4.5mのワニが、30rpm（2秒で1回転、1994年当時の回転速度）で回転しているのを見て、それが自分で作ったものではなく、最初からそこにあったかのような不思議な感覚に陥った。“なんなんだこれは” という感じである。そのわけのわからなさに、何か得体の知れない物に出くわしたような、強烈な興奮を覚えた。学生らしい適当さで「まわるワニ」を制作したのだが、その意味不明さに自分自身が感激してしまったのである。そして、その作品を《スピンクロコダイル》と名付けた。

ただ、この作品の本質に気づくまで、数年を要した。ワニやそれが回転することに、なんらかの理由を探してしまったのである。その間、いくつか同じモチーフで制作してみたが、最初の感覚は得られなかった。

「まわるワニ」の本質は、なぜワニが回るのかという問いにはなく、「まわるワニ」という “よくわからないもの” を“よくわからないもの”として認識することにあった。それに気づいたのは、《スピンクロコダイルVI》を制作した1998年であった。それは、回転の方向やワニの造形にこだわることなく、作品として突き抜けていた。

私を含め人間には、本来存在する意味などは無く、個々がそれを探しながら生きていると言えるのではないだろうか。とすれば、もともとは何も無いのである。「まわるワニ」は、何にも拠らず、ただ “そこにある” だけのような作品にみえたのだ。その様相には、存在理由をアグレッシブに排除していくような攻撃的なものはなく、何も存在する意味をもたない元の状態へ戻っていくような感覚があった。それ以来、この考え方を作品のコンセプトにしている。「まわるワニ」は、そのコンセプトの指針のひとつとして、今日に至るまで制作を続けている。

今後どうしていくか悩んでいた時、膨大な量の情報に流されそうになっていた時、このものの見方は私を救ってくれた。様々なしがらみを取り払い、清々しさを感じた。ただ、その当時、私の作品といえるものは「まわるワニ」しかなく、この考え方を証明し、実践するためは、多くの作品を作らねばならないだろうと覚悟した。なぜなら、この考え方は、あまりにも広範であり抽象的だからだ。

前置きが長くなってしまったが、ここから光の要素を持つ作品《Point of Contact》について、述べることにする。

前述のとおり、作家を始めた頃はモータで動く作品を多く制作していた。その制作過程では、トライアンドエラーで動作チェックを何度も繰り返す。テストランをする時には、まだ作品の構造が完璧ではないため、スイッチの代わりにプラグをコンセントに抜き差しすることもあった。

たまたま、暗所でテストランをすることがあり、プラグをコンセントに入れた。安全性の面から徐々に減ってきているようではあるが、日本のコンセントの穴には蓋がないことが多い。その瞬間、穴から青白いスパークが見えた。通電が可視化され、「いま電気が流れた」と、はっと息を呑んだ。その美しいスパークは、単なる通電ではなく、なにか特別なものに見えた。またあのスパークが見たい。この感覚を作品化していこうと考えた。

このように、偶発的に新しい作品がうまれることもある。モータ駆動作品のテストランをした時、あの青白いスパークを見たことが、光の要素を持つ《Point of Contact》を、制作するきっかけになったのだ。

何気なく使っているコンセントだが、家中にそれらの配線が設置されている。日本では通常AC100V～200Vが流れ、あらゆる電化製品を動かしている。モータを使った作品をつくるようになり、電気について改めて考えるようになると、これは実はすごいことなのではないかとしみじみ思った。家中のあらゆるところに電気回路が張り巡らされている。見方によっては危険だが、それが安全にしっかり制御されていることに驚く。様々な形のスイッチでコントロールさ

れているのだ。本来、そのような電気回路をON/OFFするスイッチは、小さく閉鎖的で、耐久性があり安全性が保たれている。そのスイッチの構造を、あえて開放的で大袈裟な仕組みにしてみたらどうだろうか。

2005年に、《Point of Contact》の最初の作品、《10の白熱灯と7本の蛍光灯のための接点》を制作した。

鉄のパイプでフレームを作り、スタジオに偶然あった白熱灯と蛍光灯をレイアウトした。ON/OFFが明確にわかるように、照明器具を使用することにした。接点部分は、電車やトラムなどで使用される集電装置ビューゲルの形状を用いた。作品内のワイヤとビューゲルには、それぞれAC100Vが流れている。通常、ワイヤとビューゲルは接触・通電し、負荷である照明器具は点灯している。作品内に設置されたブロアの風が、ビューゲルに取り付けられたアクリル板を押す。ビューゲルは傾きワイヤから離れ、消灯する。風が止むとスプリングの力でビューゲルが元の位置に戻り、再びワイヤと接触し通電する。ビューゲルとワイヤが接触する瞬間、激しくスパークを散らし、照明器具が点灯する。

照明器具を点灯させるためのスイッチを、大袈裟で開放的なビューゲルにしたため、電気製品を安全にON/OFFするというスイッチ本来の機能が失われた。しかし、そのかわりに大きなスパークが発生し、通電を強烈に強調してみせた。

実験的な作品でもあったので、作品の重要な要素であるスパークをより大きくするために、様々な素材で試してみた。鉄のワイヤと接触する接点部分の素材をアルミにすると、スパークがかなり大きくなるが、熱に弱くすぐに摩滅してしまう。銅では電気抵抗が少なすぎて、大きなスパークが発生しない。真鍮は、その中間の性質を示した。それ以降、接点部分は鉄と真鍮の組み合わせを使うことが多くなった。

余談だが、電車のパンタグラフをよく観察してみると、接触の悪い箇所ではスパークが発生している。この作品の制作以後、電車の架線を注意深く見るようになったものだ。

また、当時は、それぞれの照明器具の特性がわかっておらず、白熱灯以外にも所有していた蛍光灯を使用した。後日、蛍光灯では反応が遅く、接触通電を証明するスパークがほとんど出ないことがわかったので、この作品以後は使用しなくなった。それ以降、光の要素を持つ《Point of Contact》は、形状を変えつつ、現在に至る。

《Point of Contact》の展示の成功例のひとつとして、2017年「INTERNATIONAL LIGHT ART AWARD 2017」CENTRE FOR INTERNATIONAL LIGHT ART UNNA（Unna,Germany）で、First Prize を受賞した《ウンナのための接点》について述べる。

天井から、数十個の白熱球が吊り下げられている。その手前に、幅20cmほどの細長い鉄板が机のように設置されている。鉄板の上には、壁から壁にワイヤが張られ、配線コードのついた滑車が取り付けられている。滑車はモータで牽引され、細長い鉄板の上を往復する。配線コードの先端には真鍮の棒が取り付けられており、鉄板の上を引きずられている。鉄板と真鍮の棒にはそれぞれ、AC220Vが流れている。それらが接触すると青白い火花を散らし、連動して天井から吊るされた白熱灯が点滅する。そこが電気的“接点”であることを物理的に証明している。真鍮の棒はモータで牽引され鉄板上を引きずられ、接触が不安定になるため、不定期にスパークが生じる。その様子は、電気溶接機を彷彿とさせる。装置の構造には無駄な要素がなく、まるで工場のようでもあった。

これらの装置は、電気が発電所からギャラリーにやってきて、白熱灯を光らせ、アースへ戻っていく様を想像させる。壮大な電気回路が見えたような気がした。そもそも、装置自体が回路になっており、電気の流れが可視化されているのも、《Point of Contact》の大きな特徴である。

この電気回路の作品制作の過程で、一見脈絡のないことが原因や結果となり関係しあう、フィッシュリ＆ヴァイスの映像作品を思い出した。彼らの作品は、大学の講義で映像が上映されたことがあった。何かが関係して他の何かが起こっていく様に興味を覚えた。《Point of Contact》はシンプルに繰り返される電気回路であって、彼らの作品のように次々と展開するものではない。しかし、淡々と繰り返される事象とその雰囲気、見てはならないものを見たような不思議な感覚を、この電気回路の作品で表現したいと思った。

《Point of Contact》には、2種類の光がある。作品の大きな要素を占める白熱灯は、19世紀に発明された最も古い電気的な光である。ON/OFFの反応の良さもあり、他の照明ではなく、白熱灯を選択した。《10の白熱灯と7本の蛍光灯のための接点》制作当時は、この特性を把握できておらず、蛍光灯も使用したが。この原初的な光は、何かを照らすというよりも、発光現象そのものを感じる。もう1つは、通電時に接触が不安定になることで生じるスパークである。これもまた、現象としての光と言える。

本来、照明は、夜や暗闇を照らし人間の活動をより長くするために、何かを照らすものとして開発されたのだろう。その当初の目的を忘れて、光そのものとして認識されるような作品にしたかった。素材・現象としての光へ戻っていくようなイメージである。私は、テクノロジーとしての光ではなく、現象としての光に魅かれるのだ。

CENTRE FOR INTERNATIONAL LIGHT ART UNNAの空間は、ホワイトキューブではなく、元ビール工場の貯蔵施設であった。完璧な暗闇で、地下ならではの冷気と湿度でみたされ、私がいままでに経験したことがないような空間であった。補修されていない剥き出しの石壁や、美術館の黒く太い配線すらもアクセントとなり、インスタレーションの一部のように感じられた。空間の全ての要素が作品とその効果を際立たせ、白熱灯やスパークの発光を、より即物的に感じさせてくれたような気がする。

2005年より《Point of Contact》を制作しつつ、《スピンクロコダイル》のような動く彫刻や映像なども引き続き手がけている。「存在理由からの逃走あるいは無視」「無意味の意味」というような無機質なコンセプトを実践するには、「ワニ」という要素は一見邪魔に見えるかもしれない。しかし、その余計と思われる要素は、大きな謎となって、解釈を突き放す原動力になっているような気がする。そもそも、前述したように《スピンクロコダイル》の出発は、かなり不真面目で不明瞭で、作家本人にさえ大きな疑問なのである。

その点、光の要素を持つ《Point of Contact》は、シンプルだ。スイッチの構造を開放的に大袈裟にして、スパークを散らしながら、危険なONとOFFを繰り返すのみだ。《スピンクロコダイル》と《Point of Contact》は、全くテイストの異なる作品のようだが、私の中では同じ物の捉え方で制作している。

同じ考え方といっても、この2つの作品を同列に並べるには、あまりにも違うと当初は考えたが、そのギャップが、このコンセプトを表現する幅を広げているとも思った。ただ「まわるワニ」というコミカルな要素と「光」というストイックな要素は両極端にちかい。その後、制作している作品は、その間を埋めていく作業をしているのかもしれない。具体的には、「後退するクマ」「登山する山」「バタバタ音を立てる布」「端数がない重量の彫刻」「動き続ける図形もしくは文字」「10回たたく装置」「空間を最大限に使用しただけインスタレーション」「中学1年の英語の教科書の一文 Hi,Kumi. Hi,Mike.」などがある。脈絡がないようだが、私は、気になったものはひとまず作ってみるという制作スタイルのため、こういうことになる。気になるということは、「存在理由からの逃走あるいは無視」という考え方に、何かがひっかかっているのだ。

私は、ライトアートの作家ではない。ただ《Point of Contact》の制作を始めてからは、私の考え方がより強固になったのは間違いない。「存在理由からの逃走あるいは無視」を、より明確に表現できたからだろう。開放的な電気回路から放たれる、目の眩むような白熱球の光と危険なスパークの光は、何かを拠り所にするようなひ弱さは全くなく、存在理由からすらも自立した存在のように見えた。

《Point of Contact》が、いわゆるライトアートと異なるのは、光を極端に素材的に捉えていることではないだろうか。何かを照らす、何かを光らせるのではない。フィラメントの発光やスパークそのものを提示しているのである。

https://www.tamurasatoru.com/
https://www.instagram.com/satoru_tamura_official/

Urodziłem się w Japonii w 1972 roku, a od 1995 pracuję jako artysta. Postawiono przede mną zadanie napisania kilku słów o sztuce światła, lecz żeby opowiedzieć, dlaczego w dziele pojawia się taki komponent jak światło, muszę zacząć od swoich artystycznych początków.

Interesowała mnie sztuka i projektowanie, więc celowałem w akademię sztuk pięknych. Czułem niejasny pociąg do idei bycia artystą, ale nie miałem najmniejszego pojęcia, co zrobić, żeby się nim stać.

W 1991 roku dostałem się na Akademię Sztuk Pięknych w Tsukubie, aczkolwiek większość tamtejszych profesorów bardziej niż edukatorami była artystami. Dzięki styczności z nimi coraz wyraźniej krystalizowało się moje pragnienie pójścia w ich ślady.

Zimą 1994, gdy byłem na III roku studiów, dostaliśmy zadanie, żeby stworzyć instalację artystyczną napędzaną elektrycznością. Nigdy wcześniej nie stworzyłem niczego na prąd, więc to zadanie mocno mnie przygnębiło. Nie miałem na nie zupełnie pomysłu, dlatego w przeddzień terminu, gdy należało przedstawić zamysł projektu, postanowiłem, że pierwsze słowa, jakie wypowiem nazajutrz po przebudzeniu, będą tym, co stworzę; i ustanowiwszy taką, na wpół poważną zasadę, zasnąłem.

Z jakiegoś powodu pierwszymi słowami, jakie wyrzekłem następnego ranka, były: „Krokodyl się kręci". Nie wiem dlaczego... Prawdopodobnie towarzyszyły temu wówczas jakieś okoliczności, których teraz nie pamiętam. Nie ma to zresztą większego znaczenia; tak czy inaczej postanowiłem stworzyć „Wirującego krokodyla".

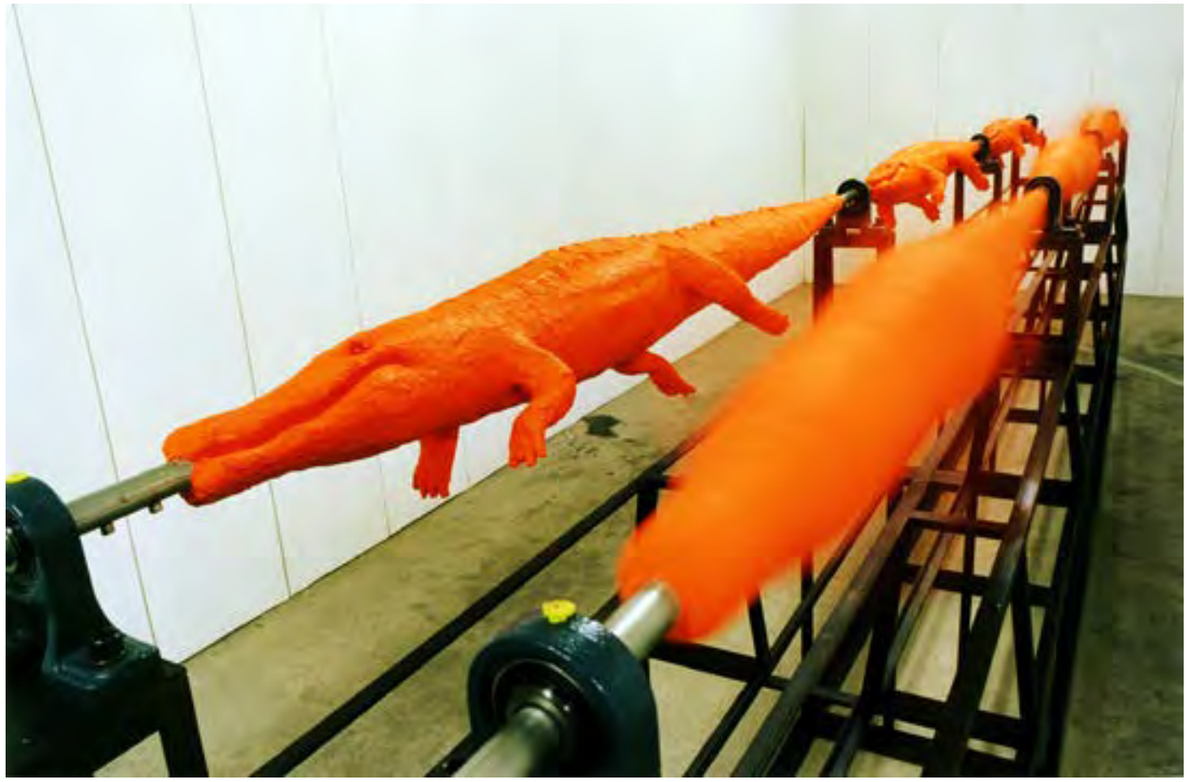
Uchwycony na ilustracjach krokodyl różańcowy ma zazwyczaj 4,5 metra długości. Postanawiam więc spróbować zrobić model właśnie w takim rozmiarze. Kiedy pokazałem to specjaliście technikowi, oznajmił, że przy takiej wielkości krokodyl będzie się obracał z maksymalną prędkością 30 rpm (1 obrót w 2 sekundy). Po raz pierwszy robiłem coś takiego, więc oparłem się całkowicie na danych z prostych rysunków i maksymalnej wydolności silnika. Innymi słowy, postanowiłem zdać się na innych.

Po raz pierwszy puściłem krokodyla w ruch obrotowy w dniu prezentacji. Kiedy ujrzałem, jak ten czteroipółmetrowy twór z masy uretanowej wiruje (wówczas, w 1994 roku, było to wskazane tempo 30 rpm, czyli 1 obrót na 2 sekundy), nie mogłem się oprzeć dziwnemu wrażeniu, że to nie ja go stworzyłem, tylko że od zawsze tam był. Uczucie dobrze wyrażone pytaniem: „Co to jest?". Sprawiło to, że poczułem, iż natrafiłem na coś, co wymyka się rozumieniu, i bardzo mnie to podekscytowało.

Stworzyłem „Wirującego krokodyla" z typowo uczniowską pieczołowitością, ale jego niepojętość na mnie samym wywarła wielkie wrażenie. Zatytułowałem swoje dzieło po angielsku – „Spinning Crocodile".

Żeby jednak zrozumieć prawdziwą naturę „Wirującego krokodyla", potrzebowałem kilku lat. Wyszukiwałem rozmaite uzasadnienia dla krokodyla i tego, że się kręci; w międzyczasie stworzyłem ich jeszcze kilka, z tym samym motywem, ale nie udawało mi się odtworzyć tego pierwotnego wrażenia.

Istotą „Wirującego krokodyla" nie jest pytanie: „Dlaczego on się kręci?". Tę niepojętą rzecz, jaką jest kręcący się wokół własnej osi krokodyl, należy postrzegać właśnie tak – jako rzecz wymykającą się zrozumieniu. Dotarło to do mnie w 1998 roku, kiedy stworzyłem „Spinning Crocodile VI". Wyróżnia się on jako dzieło, w którym nie ma znaczenia ani kierunek obrotu, ani sama forma krokodyla.



Myślę, że ludzie, ze mną włącznie, nie mają wrodzonego poczucia sensu istnienia. Każdy szuka go indywidualnie przez całe życie, a to znaczy, że głęboko, u podstaw, nie istnieje nic. „Spinning Crocodile" to dzieło niezależne od czegokolwiek; po prostu sobie „jest". W jego aspekcie nie ma próby agresywnego wyeliminowania sensu istnienia – jego powstanie opierało się raczej na uczuciu powrotu do pierwotnego stanu, kiedy sens istnienia nie występuje. Od tego czasu traktuję ową myśl jako koncepcję swojej pracy. To jedna z wytycznych, którymi kieruję się do dziś, tworząc „Wirujące krokodyle".

Ten sposób myślenia mnie ratował, ilekroć zastanawiałem się, co mam robić, lub gdy byłem przytłoczony ilością napływających do mnie informacji. Zerwałem różne więzy zależności i poczułem się odświeżony.

W owym czasie „Spinning Crocodile" był jednak jedyną pracą, którą mogłem nazwać swoją twórczością, więc żeby zademonstrować wspomnianą ideę i zastosować ją w praktyce, byłem gotów wyprodukować ich znacznie więcej. Po prostu ta koncepcja była tak obszerna i abstrakcyjna.

Wyszła mi trochę przydługa preambuła, ale teraz chciałbym przejść do pracy zawierającej komponent świetlny, czyli „Point of Contact" [Punkt kontaktu].

Jak już wspomniałem, kiedy zaczynałem pracować jako artysta, stworzyłem wiele prac napędzanych silnikami. Podczas procesu produkcji sposób działania sprawdza się wielokrotnie, na drodze prób i błędów. Bywało i tak, że z racji niedoskonałości konstrukcji zamiast zamontowania włącznika trzeba było wkładać i wyciągać wtyczkę z gniazdka. Czasami taki rozruch próbny z wkładaniem wtyczki do gniazdka odbywał się w nieoświetlonym miejscu.

W Japonii nadal można przy tym spotkać gniazdka pozbawione zabezpieczenia, choć ze względów bezpieczeństwa powoli się od tego odchodzi. Tym niemniej zdarzały się i takie; wówczas widziałem błękitno-białe iskry wyładowania elektrycznego. Przepływ prądu był widoczny. Kiedy to ujrzałem, aż odebrało mi dech z wrażenia. „Właśnie popłynął prąd" – pomyślałem. Te piękne iskry nie były zwyczajnym strumieniem elektryczności; wydały się czymś szczególnym i niezwykłym. Chciałem ponownie je ujrzeć i z tą myślą postanowiłem stworzyć swoje następne dzieło.

Zdarza się, że nowe prace powstają w sposób przypadkowy. Tak właśnie było z zawierającym komponent świetlny „Point of Contact" – praca powstała z powodu inspiracji, jaką były dla mnie te błękitno-białe iskry podczas próbnego rozruchu napędzanej silnikiem instalacji artystycznej.

Chociaż z gniazdek elektrycznych korzystamy sporadycznie, są one zainstalowane w całym domu. W Japonii normalnie przepływa napięcie prądu przemiennego od AC 100 V do AC 200 V, które zasila wszystkie urządzenia elektryczne. Kiedy zacząłem tworzyć prace z użyciem silników elektrycznych, zdałem sobie sprawę, że to naprawdę niesamowita rzecz. W całym domu przebiegają obwody elektryczne. Może to być niebezpieczne (zależy, jak na to spojrzeć), ale zdumiewające jest, jak bezpiecznie i ściśle jest to kontrolowane. Sterowanie odbywa się za pomocą różnego rodzaju włączników. Zasadniczo włączniki te są małe, zamknięte, trwałe i bezpieczne. A co by było, gdybyśmy celowo spróbowali je uczynić otwartymi i przesadnymi...?

W 2005 roku powstała pierwsza praca „Point of Contact" z kontaktem dla 10 lamp żarowych i 7 świetlówek.

Zbudowałem ramę z żelaznych rur i zdecydowałem się użyć lamp, które akurat znajdowały się w studiu. Dla łatwiejszego rozeznania, kiedy instalacja jest włączona, a kiedy wyłączona, postanowiłem użyć sprzętu oświetleniowego. W ramach punktu stykowego wykorzystałem pałąkowaty odbierak prądu stosowany w pociągach i tramwajach. Przez przewody i pałąk wewnątrz pracy przepływa prąd o napięciu AC 100 V. Zwykle przewody i pałąk stykają się i przepływa przez nie prąd, a podłączony do tego sprzęt oświetleniowy się świeci.

Wiatr z dmuchawy zainstalowanej wewnątrz pracy popycha płytę akrylową przymocowaną do pałąka. Pałąk odsuwa się od drutu przechylnego i gaśnie. Gdy wiatr ustaje, pałąk pod wpływem siły sprężyny wraca na pozycję początkową, ponownie styka się z przewodem i zostaje podłączony do napięcia. W momencie zetknięcia następuje gwałtowny wybuch iskier i sprzęt oświetleniowy rozjarza się blaskiem.

Ponieważ włącznik pozwalający na podświetlanie sprzętu został wykonany jako otwarty, wielki pałąk, utracono funkcję bezpieczeństwa standardowych włączników sprzętów elektrycznych. Zamiast tego udało się wygenerować duże iskry, podkreślające przepływ prądu.

Była to praca eksperymentalna, dlatego testowałem rozmaite materiały, by uzyskać jak największe iskry, będące koniec końców ważnym elementem instalacji. Jeśli elementy części stykowej dotykającej żelaznych drutów były z aluminium, iskry były duże, ale materiał nie był odporny na ciepło i szybko się zużywał. Miedź z kolei miała za słaby opór elektryczny i powstałe iskry były zbyt małe. Mosiądz wykazał właściwości pośrednie. Odkąd do tego doszedłem, do części stykowych używam przeważnie kombinacji żelaza i mosiądzu.

Na marginesie, jeśli się przyjrzeć, w pociągach można zauważyć, że jeśli punkt stykowy jest źle położony, będzie generował iskry. Od momentu stworzenia tej pracy zacząłem się zatem uważniej przyglądać napowietrznym liniom pociągów.

Ponadto w owym czasie niezbyt się znałem na sprzęcie oświetleniowym, więc oprócz lamp żarowych użyłem też świetlówek, które znalazłem na miejscu. Okazało się jednak, że świetlówki mają późniejszy czas reakcji i w momencie podłączenia prądu prawie w ogóle nie generowały iskier, będących jawnym dowodem przepływu elektryczności. Kiedy to zrozumiałem, zrezygnowałem z nich. Od tego czasu praca „Point of Contact” w zmienionej formie funkcjonuje do dziś.

Jednym z przykładów udanego pokazu „Point of Contact” jest zdobycie pierwszej nagrody Międzynarodowego Centrum Sztuki Świetlnej w Unnie (Niemcy) w 2017 roku. Chciałbym zatem przedstawić pracę „Point of Contact for Unna”, która tę nagrodę zdobyła.

Pod sufitem zawieszone jest kilkadziesiąt żarówek. Przed nimi – jak stół – ustawiona jest podłużna żelazna płyta o szerokości około 20 centymetrów. Przewody są rozwieszone od ściany do ściany nad żelazną płytą, jest tam też przymocowane koło pasowe z przewodami. Koło pasowe jest ciągnięte przez silnik i porusza się tam i z powrotem nad metalowym blatem. Na końcu przewodu elektrycznego jest przymocowany mosiężny pręt, który jest przeciągany po powierzchni płyty. Zarówno przez płytę, jak i przez pręt przepływa AC 220 V; kiedy te dwa elementy się stykają, wybuchają błękitno-białe fajerwerki, a zwisające z sufitu żarówki rozbłyskują światłem. To fizycznie dowodzi, że jest to „kontakt" elektryczny. Mosiężny pręt jest ciągnięty przez silnik i przeciągany po powierzchni żelaznej płyty, przez co moment kontaktu jest niestabilny, a wybuchy iskier nieregularne. Wszystko to przywodzi na myśl spawarkę. W instalacji nie ma zbędnych elementów, więc można by pomyśleć, że rzeczywiście jest to wyposażenie fabryczne.

Urządzenia te pozwalają sobie wyobrazić, jak prąd wędruje z elektrowni do galerii, rozświetla żarówki, a następnie wraca do ziemi. Miałem wrażenie, że patrzę na wielki obwód elektryczny. Zasadniczo główną cechą „Point of Contact" jest to, że jest jednym wielkim obwodem elektrycznym i pozwala zwizualizować przepływ prądu.

W trakcie pracy nad tą instalacją przypomniałem sobie pracę filmową pary Fischli & Weiss, w której pozornie niezwiązane ze sobą rzeczy działają jako przyczyna

i skutek. Na studiach pokazywano nam filmy przedstawiające te prace. Interesowało mnie, jak coś, przez związek zależności, powoduje coś innego. „Point of Contact" to prosty, powtarzający się układ elektryczny. W przeciwieństwie do prac Fischli & Weiss nie jest czymś, co rozwija się przez kolejne etapy. Stworzyłem tę napędzaną elektrycznością pracę z myślą o tym, żeby oddać takie spokojne, powtarzające się wydarzenie, jego atmosferę, a także tajemnicze uczucie zobaczenia czegoś, czego nie powinno się widzieć.

W „Point of Contact" są dwa rodzaje światła. Żarówki, będące głównym elementem światła, zostały wynalezione w XIX wieku i są najstarszym źródłem elektrycznego światła. Zdecydowałem się właśnie na nie zamiast innych form oświetlenia, ponieważ mają bardzo dobry czas reakcji na włączanie i wyłączanie. W momencie gdy tworzyłem tę pracę, nie wiedziałem o tej właściwości, dlatego początkowo użyłem świetlówek. Owo prymitywne, pierwotne światło pozwala przede wszystkim poczuć raczej zjawisko iluminacji niż fakt oświetlenia czegoś. Drugim rodzajem światła są iskry powstałe w chwili puszczenia prądu, gdy moment styku jest niestabilny. Ten moment to też, można powiedzieć, światło jako zjawisko.

Oświetlenie zostało stworzone, żeby oświetlić obiekty w nocy i w ciemności w celu przedłużenia aktywności człowieka. Chciałem stworzyć pracę, w której porzucimy ten pierwotny cel i dostrzeżemy światło samo w sobie. To obraz pozwalający wrócić do światła jako zjawiska i materiału. Fascynuje mnie światło nie jako technologia, ale jako fenomen.

Przestrzeń Międzynarodowego Centrum Sztuki Świetlnej w Unnie to nie biały czworobok, a magazyny dawnych budynków fabrycznych. Po raz pierwszy byłem w takim miejscu, w całkowitej ciemności, gdzie pod ziemią panują idealne warunki temperaturowe. Nagie, kamienne, nigdy nieremontowane ściany, a nawet grube czarne przewody galerii były akcentem zdającym się częścią instalacji. Wszystkie elementy tej przestrzeni dodatkowo wzmacniały efekt pracy i pozwalały tym realistyczniej odczuć iluminację zarówno z żarówek, jak i buchających iskier.

Od 2005 roku tworzę „Point of Contact", jednocześnie pracując nad ruchomymi rzeźbami jak „Spinning Crocodile" oraz filmami.

Na pierwszy rzut oka taki element jak „krokodyl" może się wydawać przeszkodą w realizacji takich nieorganicznych konceptów jak „ignorowanie lub ucieczka od racji istnienia" albo „sens bezsensu". Jednakże te jego elementy, które zdają się zbędne i nadmierne, zmieniają się w wielką zagadkę, która jest potężną siłą napędową pozwalającą odrzucić wszelkie interpretacje. Jak wcześniej wspominałem, „Spinning Crocodile" jest bowiem pracą niejasną, niezbyt poważną, która budzi pytania u samego artysty.

Pod tym względem „Point of Contact" jest prostą pracą. Z włącznikiem o otwartej, przesadzonej konstrukcji ryzykownie włącza się i wyłącza, sypiąc wokół iskrami. Może się wydawać, że „Spinning Crocodile" i „Point of Contact" to prace w zupełnie różnym guście, ale w moim odczuciu obie powstały na podstawie tego samego sposobu patrzenia na rzeczy.

W pierwszej chwili pomyślałem, że te dwie prace są zbyt różne, żeby zestawiać je ze sobą, mimo że opierają się na tej samej idei, lecz potem uznałem, że właśnie owa rozbieżność poszerza zakres wyrazu tej koncepcji. Po prostu element komiczny, jakim jest wirujący krokodyl, i element stoicki, jakim jest światło, znajdują się niemal na przeciwległych biegunach. Być może prace, które stworzyłem później, mają za zadanie wypełnić tę lukę. Konkretnie zaś takie prace, jak „The Withdrawing Bear" („Wycofujący się niedźwiedź"), „The Climbing Mountain" („Wspinająca się góra"), „The Fluttering Fabric" („Trzepocząca tkanina"), „Sculpture with an Even Number Weight" („Rzeźba o wadze w liczbie parzystej"), „Shapes or Letters that Move" („Kształty lub litery, które się ruszają"), „Device that Strikes 10 Times" („Aparatura uderzająca 10 razy"), „Installation Using Maximum Space" („Instalacja wykorzystująca maksimum przestrzeni"), „Sentence from a First-Year Secondary School English Textbook Hi, Kumi, Hi, Mike" („Zdanie z podręcznika do angielskiego 1 klasy gimnazjum. Hi, Kumi, Hi, Mike").

Pozornie nic ich nie łączy, ale na chwilę obecną przyjąłem styl pracy polegający na tworzeniu rzeczy, które mnie zainteresowały. Tym zaś, co mnie interesuje, jest koncepcja „ignorowania lub ucieczki od racji istnienia", która absorbuje mnie bez reszty.

Nie jestem artystą sztuki świetlnej. Nie mam jednak wątpliwości, że odkąd rozpocząłem pracę nad „Point of Contact", mój sposób patrzenia na świat się jedynie

wzmocnił. Być może dlatego, że jeszcze klarowniej udało mi się wyrazić „ignorowanie lub ucieczkę od racji istnienia". Oślepiające światło żarówek i światło niebezpiecznych iskier buchające z otwartego obwodu elektrycznego nie ma słabości wynikłej z zależności od czegokolwiek; zdaje się raczej niezależnym bytem, wyzwolonym od racji istnienia.

„Point of Contact" różni się jednak od tak zwanej sztuki świetlnej tym, że traktuje światło niezwykle materialnie. Nie chodzi o to, żeby coś oświetlić albo nadać czemuś blask. Po prostu pokazuje rozbłysk żarnika i iskrę.

https://www.tamurasatoru.com/
https://www.instagram.com/satoru_tamura_official/

László Zsolt Bordos

Myśli o sztuce

Sposób, w jaki ingerujemy w nasz świat, jest mocno określony przez to, jak go doświadczamy. Jesteśmy tym, co widzimy, słyszymy, czujemy i rozumiemy dzięki wszystkim naszym zmysłom, dlatego: JESTEŚMY TYM, CO POSTRZEGAMY![1]

Zacznijmy od założenia, że doświadczamy, iż istnienie istnieje. Doświadczamy tego jako istniejącego; istnienie zatem istnieje. Natura i zjawiska naturalne, flora i fauna, ludzie, przedmioty, produkty, miasta, kraje, kontynenty, ciała niebieskie – wszystko to istnieje. Doświadczamy ich jako istniejących; w naszym doświadczeniu one istnieją. Gwiazdy to jednak inny przypadek, ponieważ ich światło może podróżować nawet wtedy, gdy one same już nie istnieją, ale załóżmy, że jeśli teraz już nie istnieją, to znaczy, że kiedyś istniały. A jeśli coś istnieje (lub istniało), oznacza to, że powstało – musiało powstać, musiało ewoluować. Doświadczamy również, że to powstawanie (istnienie) jest aktywnym procesem, trwającym zjawiskiem, procesem ciągłego rodzenia, umierania i odradzania się, w którym my, ludzie, nie jesteśmy tylko biernymi uczestnikami, nie jesteśmy tylko uczestnikami w sensie biologicznym, ponieważ z jakiegoś powodu tworzymy, a zatem jesteśmy twórcami, a poprzez tworzenie stajemy się kształtującymi ten proces. My, ludzie, tworzymy, a poprzez tworzenie stajemy się aktywnymi uczestnikami samego tworzenia. W innej interpretacji jesteśmy stworzeniem, ponieważ tworzymy i żyjemy w świecie (środowisku), który sami stworzyliśmy.

Jednakże podczas gdy w świecie zwierząt tworzenie jest motywowane potrzebą przetrwania (na przykład u ptaka budującego gniazdo), w wypadku ludzi odkrywamy, że potrafią oni tworzyć niezależnie od motywacji związanych z przetrwaniem i funkcjonalnością. Architekt zaplanuje i będzie nadzorował budowę budynków, mostów, miast; stolarz stworzy wyroby z drewna: krzesła, stoły, meble; kucharz przygotuje jedzenie; artysta stworzy dzieła sztuki. Wszyscy tworzymy, ale tworzenie można wyróżnić na podstawie motywacji stojącej za tym aktem. Podczas gdy architekt projektuje i pilnuje stawiania budynków z dobrze określonymi przyczynami funkcjonalnymi, a kucharz przygotowujący jedzenie spełnia potrzeby przetrwania, motywacja artysty niekoniecznie wynika z czynników związanych z przetrwaniem lub funkcjonalnością! Inżynier buduje mosty, kucharz przygotowuje jedzenie, artysta tworzy sztukę; możemy zaobserwować, że chociaż każdy tworzy, system motywacyjny stojący za tworzeniem jest inny. Tworzenie inżyniera od mostów jest motywowane mobilnością ludzi i chęcią jej ułatwienia; nadrzędnym celem gotowania jest przetrwanie, a w dalszej kolejności przyjemność kulinarna. Większość form autoekspresji ma system motywacyjny związany z przetrwaniem lub funkcjonalnością. Sztuki wizualne również miały specyficznie określoną funkcję. W przeszłości sztuki wizualne (takie jak malarstwo czy rysunek) były konkretnym środkiem piśmienności, wizualnym środkiem komunikacji osób niepiśmiennych. Gdy jednak sztuki stały się „skierowane do wewnątrz” i

1 *Manifest Sztuki Światła – Light Art Manifesto*, http://lightartmanifesto.com/ [dostęp: 1.08.2024].

abstrakcyjne, na przykład malarstwo straciło funkcję, którą wcześniej pełniło. Z obiektywnego punktu widzenia funkcja obrazu lub rzeźby polega bowiem na tym, aby był wystawiany, pokazywany, sprzedawany – kupowany, ale istnieje wiele przykładów w historii, które pokazują, że artyści tworzą nawet wtedy, gdy ich prace nie są wystawiane ani doceniane. Trudno sobie wyobrazić, że François Villon pisał poezję dla sukcesu. Trudno sobie wyobrazić, że Van Gogh malował, aby się wzbogacić. Arcydzieła Franza Kafki znaleziono w szufladzie dopiero po jego śmierci. Wiemy od wielu artystów, a mogę to potwierdzić jako twórczy artysta, że tworzymy, ponieważ „pochodzi to z wewnątrz”, a nie dlatego, że jest to przymus lub ma zewnętrzny powód. W tym względzie można powiedzieć, że sztuka jest formą autoekspresji, która niekoniecznie jest przypisana motywacjom przetrwania lub funkcjonalności! A jeśli nie jest podporządkowana tym systemom motywacyjnym, oznacza to, że sztuka jest najbardziej autentyczną, szczerą formą ekspresji. A jeśli sztuka jest najszczerszą formą ludzkiej manifestacji, oznacza to również, że sztuka w najprawdziwszy sposób odzwierciedla naturę ludzką!

Nie znamy uzasadnienia dla powstałych 40 tysięcy lat temu odcisków dłoni, ale uważamy je za szczere akty zostawiania po sobie śladu, akt komunikacji, sposób wyrażania siebie, refleksję nad sobą.

Najwcześniejsze przedstawienia, „pierwsze” wizualne wspomnienia naszej cywilizacji, jakie znamy, pochodzą z malowideł jaskiniowych z epoki kamienia. Oprócz ukazań zwierząt znaleziono tam wiele odcisków dłoni.

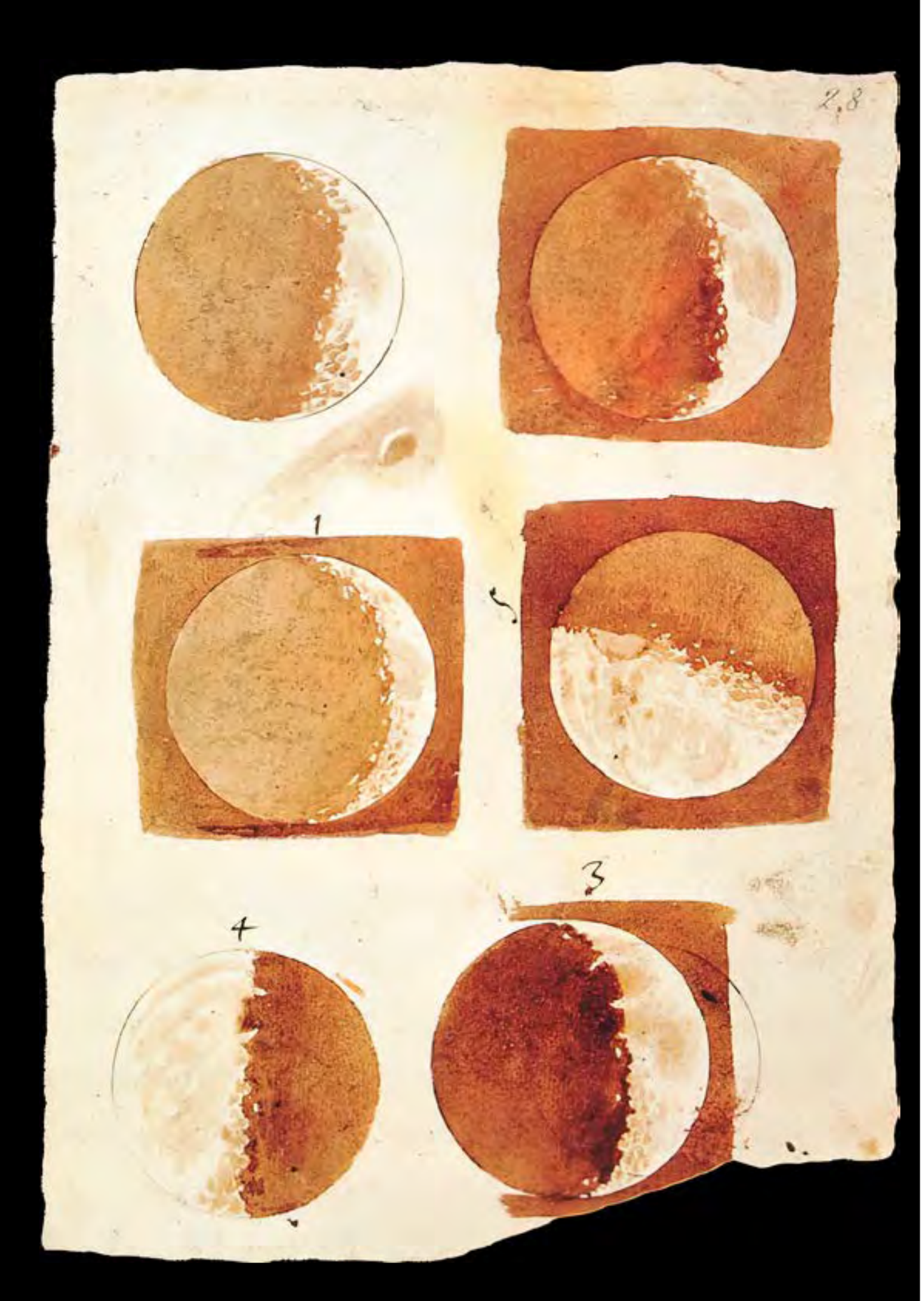
Co może oznaczać przedstawienie ręki? Czy jest to instynktowna manifestacja pozwalająca nam widzieć i obserwować? Nasz aparat wzrokowy widzi nas w ciągłym ruchu (sam wzrok jest w ruchu); nie ma momentu, w którym moglibyśmy kontemplować nieruchomy obraz, chyba że jest to rysunek, malarstwo lub fotografia. Co się dzieje, gdy w końcu widzimy nieruchomy obraz, zamrożony kadr „ruchomego” świata? Możemy go lepiej obserwować, analizować ten pojedynczy kadr wyciągnięty z ruchu życia.

Przed wynalezieniem fotografii obrazy były sposobem na wyciągnięcie nieruchomego obrazu z ruchomego świata i pokazanie go nam, abyśmy mogli lepiej się mu przyjrzeć. Dzięki obrazom społeczeństwo mogło oglądać rodzinę królewską i cechy jej członków, ludzie mogli oglądać i analizować nagie kobiety i mężczyzn czy też doświadczać żywych kolorów natury odbijających się w wodzie – mówiąc dzisiejszym językiem, było to próbkowanie.

Na marginesie warto zaznaczyć, że zasada działania sztucznej inteligencji (AI) ujawnia, że uniwersalna ludzka kultura, którą znamy z historii sztuki, muzeów, książek czy sal koncertowych, to nic innego jak baza danych naszej „naturalnej inteligencji”. Po wynalezieniu fotografii jednak cele i procesy twórcze uległy zmianie, a artyści zwrócili się do wnętrza, ku metaobrazom „pochodzącym z wewnątrz”, co doprowadziło do powstania abstrakcyjnych języków wizualnych na początku XX wieku. Sztuka abstrakcyjna przyniosła odbiorcom abstrakcyjne doświadczenia wizualne; przyniosła nic innego jak możliwość abstrakcyjnego myślenia w większym zakresie i dla szerszego grona odbiorców. Wcześniej abstrakcja istniała w matematyce, więc głównie matematycy mogli mieć pojęcie o abstrakcji. *Reductio ad absurdum* lub czynnik losowy to właśnie abstrakcje. Ponieważ niewielu ludzi zetknęło się z tą wiedzą przez matematykę, przypuszczalnie myślenie abstrakcyjne upowszechniło się na szerszą skalę dzięki sztuce abstrakcyjnej. Bez abstrakcji w matematyce i bez abstrakcji w sztuce trudno sobie wyobrazić, że myślimy w sposób abstrakcyjny. Abstrakcja jest formą twórczości, ponieważ opiera się na nieszablonowym sposobie rozwiązywania równań i angażuje metody myślenia wykraczające poza utarte schematy. Skoro tak, to dlaczego właściwie tworzymy?

Kreacje motywowane funkcjonalnością i przetrwaniem rozumiemy, gdyż ich znaczenie jest funkcjonalne i/lub związane z przetrwaniem. Kreacja, która nie jest podporządkowana żadnym motywacjom funkcjonalnym i/lub związanym z przetrwaniem, również musi mieć funkcje, ale wykraczają one poza samo przetrwanie i funkcjonalność. Proces tworzenia ma aspekt autorefleksyjny, który ostatecznie dotyczy zdobywania wiedzy. Ale jaką wiedzę próbujemy zdobyć? Co chcemy wiedzieć? Czy szukamy odpowiedzi na ostateczne pytania egzystencjalne: czym jest życie? Jak to możliwe, że doświadczamy tego złożonego cudu? Czym jest istnienie

i dlaczego istniejemy? Jaką rolę ma ludzkość w tym procesie lub jaka ta rola powinna być? Skoro tworzymy, jednym ze sposobów znajdowania odpowiedzi jest tworzenie samo w sobie, ponieważ proces tworzenia prowadzi nas do analizowania, uczenia się, doświadczania i odkrywania naszego świata. Możemy zatem powiedzieć, że najlepszym sposobem na zrozumienie kreacji jest samo tworzenie. Albo ujmując to inaczej: jak inaczej zrozumieć kreację, jeśli nie przez tworzenie? Obserwacja natury, w tym funkcjonowania ludzkiej natury, jak dotąd przyniosła niezwykłą wiedzę i wyniki. Pomyślmy tylko, że nasza wiedza o wszechświecie została zdobyta właśnie dzięki obserwacji planet, galaktyk i gwiazd. Przed teleskopami optycznymi i radiowymi światło gwiazd było w zasadzie jedyną informacją o kosmosie. (Światło = Informacja).



Niezaprzeczalnym przykładem na to, że obserwacja wizualna jest kluczem do odczytywania postrzegalnego świata, były działania Galilea Galilei. Galileo rozpoczął swoją karierę w astronomii, wpatrując się w Księżyc, w którym dostrzegł wzory nierównego i malejącego światła. Chociaż nie był pierwszym astronomem, który to zrobił, artystyczne wykształcenie Galileusza oraz znajomość *chiaroscuro* – stosowania silnych kontrastów między światłem a ciemnością – pozwoliły mu poprawnie stwierdzić, że obserwowane wzory świetlne były wynikiem zmian wysokości. W ten sposób Galileusz stał się pierwszym astronomem, który odkrył góry i kratery księżycowe[2].

Największym wkładem Galileusza w astronomię było rozwinięcie przez niego modelu kopernikańskiego wszechświata, który po raz pierwszy opublikował w 1610 roku[3]. Galileusz był w stanie wykazać cykliczność przez obserwację wizualną, systematyzowanie informacji wizualnych i musiał dojść do heliocentrycznego światopoglądu dzięki zrozumieniu relacji światła i cieni ciał niebieskich. Pisemny dowód musiał być poprzedzony obserwacją, dokładniej mówiąc – obserwacją wizualną, ponieważ coś musiało przyciągnąć uwagę Galileusza na nocnym niebie, aby rozpoczął jego analityczne rozważania. Galileusz, przewyższając swoich współczesnych, musiał mieć zdolność myślenia i wizualizacji w trzech wymiarach; musiał bez wątpienia posiadać tę wiedzę, aby wyciągnąć swoje wnioski.

Odpowiedzi leżą w czytaniu dostrzegalnego świata. Obserwowanie natury przynosi nam wiedzę o niej. Ale co oznacza termin „obserwacja”? Obserwacja polega na tym, że poprzez obserwację rzeczywiście zdobywamy informacje, a wnioski mogą pochodzić z logicznej analizy wszystkich postrzeganych danych. Obserwując, staramy się znaleźć korelacje i logiczne powiązania wśród wszystkich zaobserwowanych informacji. Zarówno sztuka, jak i nauka opierają się na obserwacji, a jak pokazuje historia, są to dwa najskuteczniejsze podejścia do poznawania, analizowania i rozumienia naszego świata. Powinniśmy więc być wdzięczni, że sztuka i nauka coraz częściej łączą się, aby odpowiedzieć na te pytania, ponieważ czytanie dostrzegalnego świata jest złożonym procesem, w którym obie metodologie są synoptycznie wymagane. Sztuka rozwija nasze zmysły czytania rzeczywistości, nauka nadaję logikę temu, co postrzegamy. Myślenie logiczne działa w naszym świecie, co oznacza, że dobrze współgra ono ze sposobem funkcjonowania natury. Nauka, jako zbiór systematycznej wiedzy, logicznie analizuje składniki, które umożliwiają życie – podstawowe elementy bytu. (Dowodem na to, że myślenie logiczne jest dobrze dopasowane do natury, do wszechświata, jest to, że nie bylibyśmy w stanie dotrzeć na inne planety bez ścisłego dostosowania się do praw fizyki, zasad współzależności obserwowanych przez tysiąclecia).

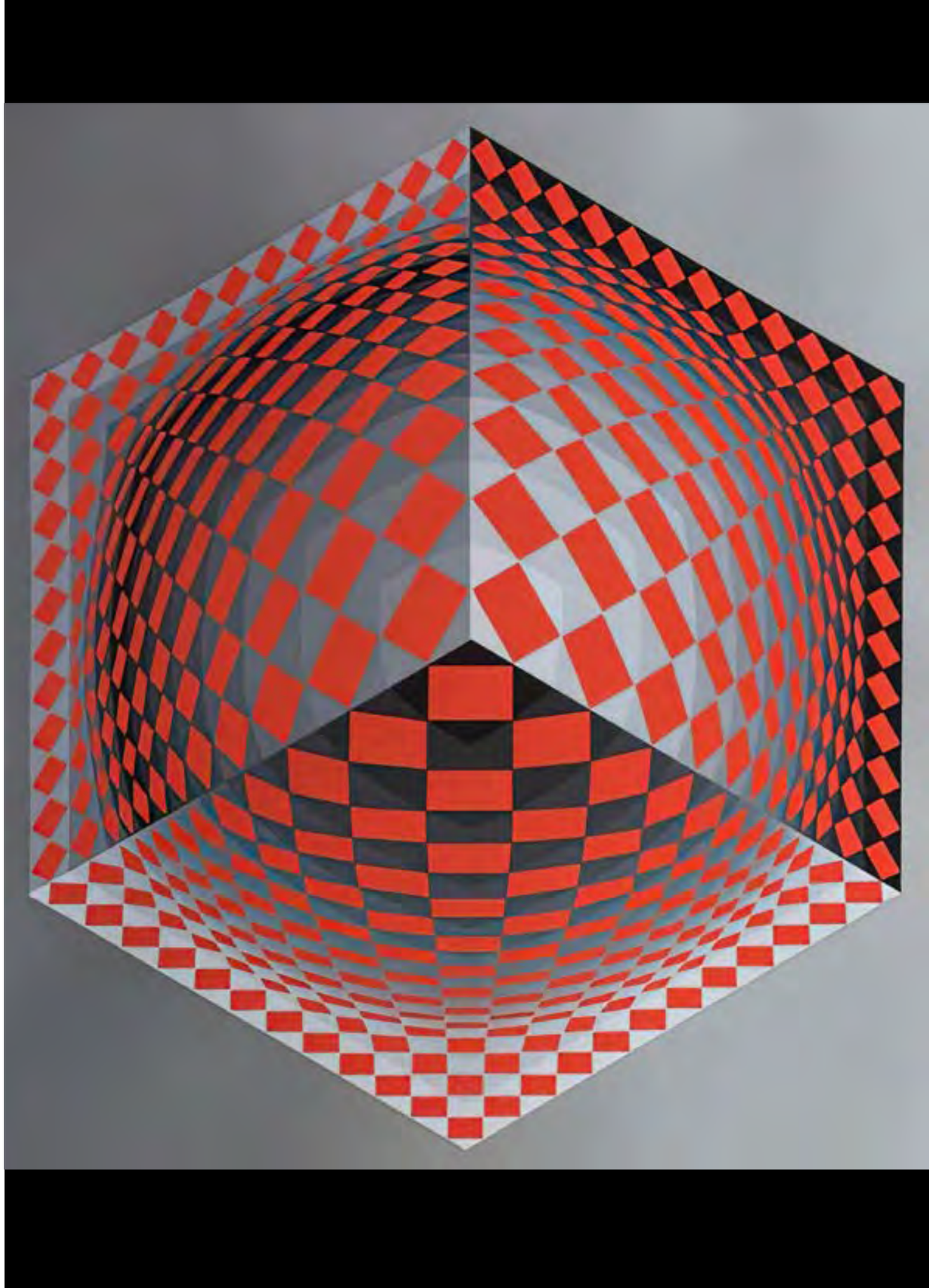
2 D. Dickinson, Review: “Galileo and the Science Deniers” by Mario Livio, Universe Today, 8.05.2020, https://www.universetoday.com/tag/galileo-galilei/ [dostęp: 1.08.2024].

3 Sidereus Nuncius, Biblioteka Cyfrowa Cambridge, https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-ADAMS-00005-00061-00001/1 [dostęp: 1.08.2024].

Zarazem sztuka mapuje kreatywność ludzkiej natury poprzez swoje manifestacje. W ten sam sposób, w jaki rozwijamy nasze narzędzia obserwacji (na przykład teleskopy), musimy również rozwijać nasze biologiczne aparaty wzrokowe. Podczas gdy narzędzia obserwacji są rozwijane przez inżynierów i naukowców, rozwój percepcji jest zadaniem artystów, ponieważ sztuka jest unikalną ludzką manifestacją, która rozwija nasze zmysły, nasze zdolności percepcyjne. W końcu co innego mogłoby rozwijać słuch muzyczny, jeśli nie muzyka lub odbiór najszerszego możliwego zakresu dźwięków i hałasów? W ten sam sposób co innego rozwija nasz aparat wzrokowy, jeśli nie najszersze możliwe spektrum bodźców wizualnych, których doświadczamy? Oczywiście wszystko, co widzimy, to informacja wizualna, ale sztuka doskonali naszą kulturę po prostu dlatego, że sztuki wizualne dodają do naszej bazy danych wizualnej ten świat wizualny, te informacje wizualne (bazy danych), których nie spotykamy na co dzień. To samo dotyczy muzyki. Jak kubizm lub op-art nie jest ona spotykana na każdym rogu. Stockhausen też nie. Języki wizualne w sztuce dodały warstwy do świadomości ludzkości – warstwy, których nie mielibyśmy bez nich!

Przykładowo język wizualny kubizmu analitycznego wykraczał poza realistyczne przedstawienie. Wprowadził do ludzkiego myślenia ideę oglądania obiektu, portretu czy aktu z wielu perspektyw (3D) i wizualizowania tych perspektyw w pojedynczym obrazie. Taki sposób reprezentacji zachęcał widza do doświadczania przestrzenności, do myślenia w trzech wymiarach.

Ponieważ to, co widzimy na obrazie kubistycznym, nie jest oczywiste na pierwszy rzut oka, mózg próbuje przetworzyć to wizualne doświadczenie, przeszukując wszystkie próbki wizualne, wspomnienia wizualne, aby zbudować schemat interpretacji. Automatycznie uruchamia się myślenie wizualne, aby przetworzyć te informacje wizualne. Kontynuując tę myśl, należy podkreślić, że op-art był następnym nurtem, który niezwykle pobudzał myślenie wizualne i naukę przestrzenną, angażując widza po prostu w postrzeganie przestrzeni i formy. Nie jestem pewien, czy dzisiaj tworzylibyśmy trójwymiarowe animacje bez na przykład trójwymiarowego języka wizualnego Vasarely'ego.



Chociaż widzimy w trzech wymiarach, wygląda na to, że ludzkość myśli w dwóch wymiarach. Ale skoro nasze widzenie jest trójwymiarowe, to równie naturalne jest, iż nasze myślenie także powinno być trójwymiarowe. Z pewnością jest to długi proces świadomości. W tym kontekście podkreślam kubizm i op-art jako kamienie milowe w rozwoju przestrzennego myślenia wizualnego ludzkości – innymi słowy, myślenia trójwymiarowego.

Wierzę również, że dzisiejsze projekcje przestrzenne, projekcje budynków (mapowanie 3D) i mapowanie obiektów tworzone w kontekście artystycznym mają podobny potencjał. W wypadku projekcji mapowania 3D obiektów, poza rzeczywistym obiektem, zawsze istnieje też wirtualna warstwa dzieła. A połączenie rzeczywistego i wirtualnego może przynieść zaskakujące rezultaty. Przepraszam za przywoływanie własnej pracy jako wyjaśnienia artystycznego potencjału mapowania 3D, ale moje dzieło „Umbra Triplicata" prezentuje dokładnie przestrzenne doświadczenie, jakie można mieć podczas oglądania dzieła mapowania obiektów, które zajmuje się sposobami, w jaki światło i cienie (oraz logiczny związek między nimi) determinują i mogą wpływać na naszą percepcję. „Umbra Triplicata" to podstawowy układ mapowania obiektów 3D inspirowany teorią Moholy'ego o zdolności modulowania przestrzeni (sposobu, w jaki postrzegamy przestrzeń) za pomocą świateł i cieni.

Link wideo: UMBRA TRIPLICATA 2015 / part of the ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe permanent collection on Vimeo
[https://bordos.eu/umbra-triplicata/]

Widzimy dwie metalowe ramy, na które rzucany jest obraz z jednego projektora wideo. Projektor, jako źródło światła, sprawia, że metalowe ramy rzucają własne cienie. Ponieważ mózg działa w taki sposób, że zawsze stara się zrozumieć to, co widzą oczy, widz może przyzwyczaić się do logicznego układu, w którym jest źródło światła, są dwie metalowe ramy i w którym widzi pewne cienie zgodnie z położeniem źródła światła. Tak jak widzielibyśmy drzewo rzucające cienie w słońcu, nie musimy się odwracać, aby zobaczyć, gdzie znajduje się źródło światła, ponieważ mózg automatycznie rozwiązuje to równanie bez potrzeby odwracania się. To punkt wyjścia: istnieje rzeczywisty cień i wirtualny cień, które idealnie się ze sobą zgadzają. Po pewnym czasie wirtualne cienie zaczynają się jednak poruszać (tak jak cień drzewa zacząłby się poruszać, przechodząc ponad naszym logicznym zrozumieniem). Gdy nasze oczy śledzą poruszające się cienie – ponieważ oczy zaczynają śledzić cienie, które się poruszają – rzeczywiste cienie, które są statyczne, zostają wyparte przez fiksację oczu na poruszających się cieniach. Zmieniając położenie wirtualnego światła i cieni, widzowie nie mogą już interpretować swoich wrażeń wzrokowych za pomocą zwyczajowych metod, ponieważ rzutowany obraz modyfikuje powierzchnię i przestrzeń, na którą jest rzutowany, przekraczając nasze logiczne schematy zrozumienia. Aby interpretować wrażenia wzrokowe, ludzki mózg zawsze używa schematów interpretacyjnych z poprzednich doświadczeń. Jednakże gdy warstwa wirtualna nadpisuje właściwości rzeczywistego obiektu, logiczne myślenie o interpretacji przestrzennej zostaje zaburzone. Rzutując trójwymiarową animację na trójwymiarowy obiekt, widz, który zostaje wybity ze swoich zwykłych schematów interpretacji przestrzennej, jest zmuszony do przeżycia nowego procesu interpretacyjnego. Ponieważ ponowna projekcja wirtualnych trójwymiarowych cieni na rzeczywiste trójwymiarowe obiekty i interakcja wynikająca z połączenia dwóch komponentów (rzeczywisty–wirtualny) skutkuje nowym doświadczeniem wizualnym, w którym doświadczenie przestrzenności i percepcja przestrzeni są zwiększone w porównaniu do jakichkolwiek dotychczasowych języków wizualnych, stymuluje to (wizualne) myślenie w trzech wymiarach, gdyż zrozumienie wrażeń wzrokowych wymaga nauki przestrzennej. Jeśli zaś chodzi o pytanie, dlaczego myślenie przestrzenne jest tak ważne, odpowiedzią na nie ma być wspomniany wcześniej przykład Galileusza. Jednym z efektywnych sposobów rozwijania myślenia przestrzennego jest sztuka zajmująca się przestrzenią i przestrzennością, taka jak *kubizm*, *op-art*, *light art*, a w jej ramach mapowanie 3D.

Dzisiaj rola artysty polega na analizie mechanizmów percepcji ze szczególnym uwzględnieniem granic percepcji. Sztuka ma zdolność utrzymywania ludzi w stanie czujności i świadomości procesów percepcji! Wnioski z badań artystycznych poszerzają granice i zwiększają zakres działania całej ludzkości. Artyści są sejsmografami swoich czasów[4]. Dążą oni do zrozumienia świata postrzegalnego tak samo intensywnie jak naukowcy, a sztuka dąży do zrozumienia równie inten-

4 Słowa György'ego Kepesa, założyciela CAVS na MIT; zob. *Center for Advanced Visual Studies special collection*, https://act.mit.edu/special-collections/cavs-special-collection/ [dostęp: 1.08.2024].

sywnie jak nauka. Nauka skupia się na tym, co mierzalne, sztuka natomiast ma prowokować nasze zmysły. Ich motywacja jest podobna – zrozumienie najważniejszych pytań życia, gdyż doświadczanie tego zrozumienia jest drogą do świadomości.

Zazwyczaj wiemy, dlaczego nauka jest ważna, ale znaczenie sztuki dla wielu jest wciąż przedmiotem dyskusji. Najlepszym i najprostszym sposobem na zmierzenie znaczenia czegokolwiek jest jego usunięcie i wyobrażenie sobie naszego życia bez tego. Jakie byłoby nasze życie bez nauki? A jak wyglądałoby życie bez sztuki? Kiedy zadajemy te pytania, uświadamiamy sobie wagę obu. Jeśli spojrzymy na historię ludzkości i usuniemy z niej naukę i sztukę, pozostaną nam jedynie zabijanie, wojna, ból, chciwość, głód, ignorancja, walka o przetrwanie... Nasza historia sama w sobie bezsprzecznie pokazuje nam, jak istotne są sztuka i nauka. Bez nauki bylibyśmy zdecydowanie mniej świadomi świata, w którym żyjemy. W odniesieniu do sztuki zaś wiemy z historii, że zmiany, które miały największy wpływ na ludzkość, zostały zainicjowane przez architekturę, muzykę, literaturę, sztuki piękne, fotografię czy film. Możemy to samo powiedzieć dzisiaj o sztuce cyfrowej i sztuce światła.

Technologie cyfrowe przyniosły wybuch w dziedzinie sztuki, ale jesteśmy również świadkami tego, że rozwój technologiczny następuje ze względu na potrzeby artystów. Sztuka cyfrowa jest wspaniałym przykładem łączenia sztuki i technologii, wspaniałym przykładem sztuki + inżynierii. Idąc dalej za ideą, że artyści tworzą z wewnętrznej motywacji, musimy dostrzec, że istnieje interesująca koincydencja, iż współczesna sztuka abstrakcyjna (sztuka generatywna, abstrakcyjna sztuka cyfrowa) wygląda bardzo podobnie do dzisiejszych wyników wizualizacji komórek. Abstrakcyjny świat wyobrażony przez artystów poprzez metaobrazy często odpowiada temu, co dzisiejsze zaawansowane systemy wizualizacji komórek mogą nam powiedzieć o naszych własnych komórkach, o naszym własnym istnieniu[5]. W związku z tym nie możemy zlekceważyć myśli, że sztuka może być również sposobem, w jaki nasze ciało próbuje komunikować się z nami, nieświadomymi istotami.

Jeśli chodzi o sztukę światła, jak wiemy, światło – w tym sztuczne światło – ma bezpośredni wpływ na widza na poziomie biologicznym. Jądro nadskrzyżowaniowe (SCN) podwzgórza, zwane także zegarem okołodobowym mózgu, reaguje na światło – w tym sztuczne światło – i ciemność[6]. Dlatego doświadczanie sztuki światła nie wpływa tylko na naszą percepcję, ale jako że nasze podwzgórze jest pobudzane, stajemy się responsywni jako istoty biologiczne. Mając to na uwadze, musimy zauważyć, że jeśli światło odgrywa tak ważną rolę w naszym fizycznym istnieniu, rola sztuki światła może być uważana za równie istotną w kontekście naszego stanu metafizycznego.

5 O mikroskopii światła siatkowego zob. Ch. Bi-Chang i in., *Lattice light-sheet microscopy: Imaging molecules to embryos at high spatiotemporal resolution*, „Science" 346, 2014, nr 6208, https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/25342811/ [dostęp: 1.08.2024] oraz Seeker, *Your Textbooks Are Wrong, This Is What Cells Actually Look Like*, YouTube, 24.11.2019, https://www.youtube.com/watch?v=9euW5iCjKDo [dostęp: 1.08.2024].

6 Ch. von Gall, *The Effects of Light and the Circadian System on Rhythmic Brain Function*, „International Journal of Molecular Sciences" 23, 2022, nr 5, https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8911243 [dostęp: 1.08.2024].

Sztuka światła wpływa na ludzi na wielu niefizycznych poziomach – emocjonalnym, psychologicznym, intelektualnym – dlatego sztuka światła jest tak samo istotna dla naszego stanu duchowego jak światło dla naszego stanu biologicznego! Ponieważ światło stało się „materiałem" tworzenia wielu artystów, instalacje świetlne, środowiska świetlne, rzeźby wideo, projekcje przestrzenne, projekcje architektoniczne, mapowanie projekcji, mapowanie obiektów, interaktywne i wciągające doświadczenia, interwencje świetlne, malarstwo świetlne, rzeźby świetlne, pokazy AV i różne inne formy luminizmu – przez wszystkie doświadczenia oparte na świetle i lumino-kinetyczne – umożliwiają artystom badanie, dostrajanie, doskonalenie, budowanie, dekonstruowanie, rozbieranie i pobudzanie ludzkiej percepcji na poziomie nigdy wcześniej niespotykanym![7]

Sztuka i nauka są ludzkimi próbami zrozumienia tego świata. Jeśli przyniosą sukces, wspólnie mogą nam pokazać świat w innym świetle. Interesujące jest już samo to, że żyjemy w czasach, w których elementarne cząstki naszego istnienia – fotony – są nieustanie badane i analizowane w sposób praktyczny i empiryczny.

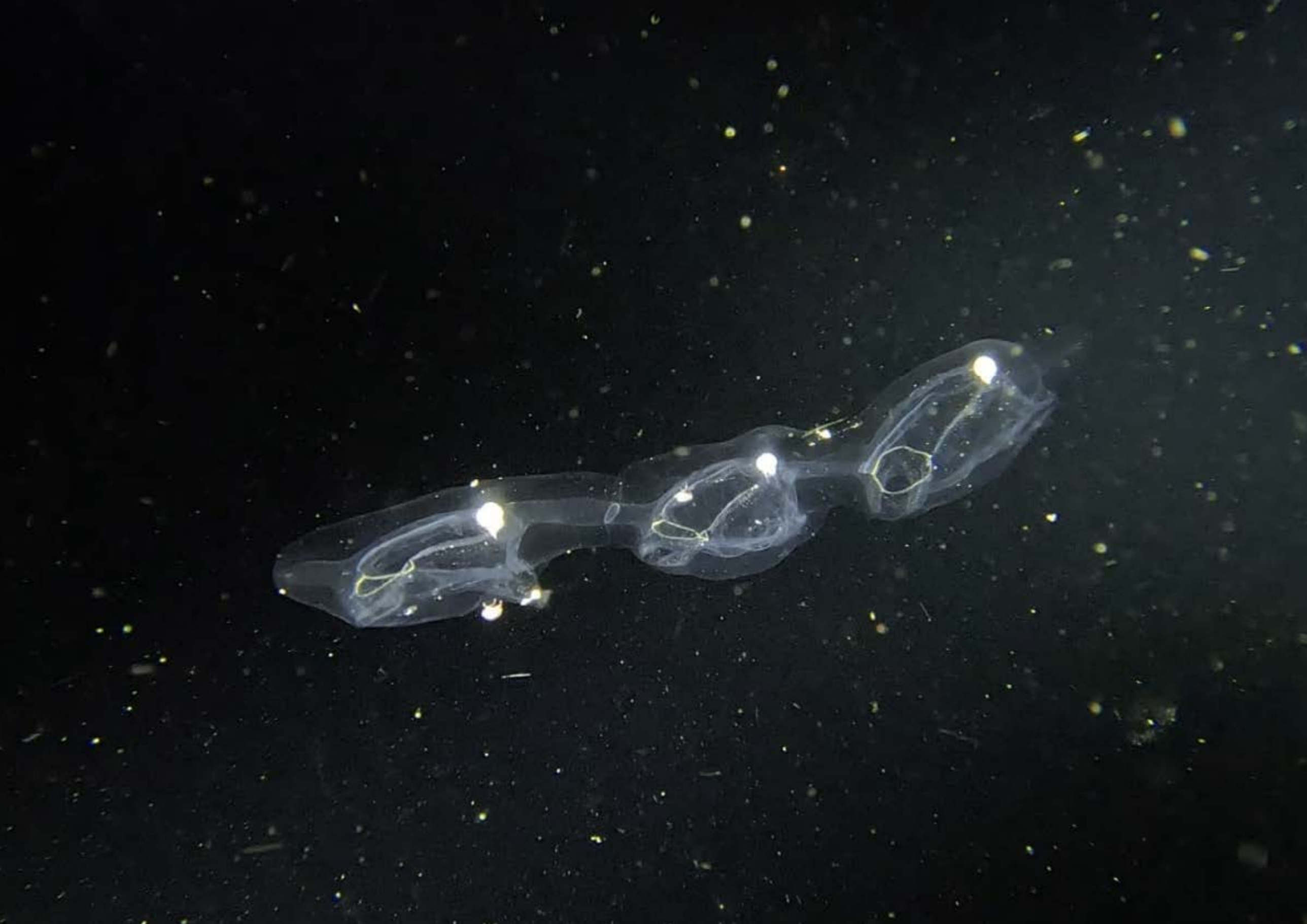
https://bordos.eu/
https://www.instagram.com/laszlozsoltbordos/

7 *Manifest Sztuki Światła...*

Iwona Dorota

Bigos

Punkt ZERO



Księżycowa noc na środku morza Celebes, do brzegu daleko. Schodzę pod wodę, zapalam latarkę i nagle znajduję się w świecie przypominającym „Balet świetlny" Ottona Pienego. Dookoła mnie w pozornie czarnej wodnej przestrzeni poruszają się tysiące różnorodnych roztańczonych zwierzątek, które w świetle zaczynają małą dyskotekę; niektóre nawet wyposażone we własne fabryczki światła. Jestem częścią największej migracji odbywającej się co noc w oceanach i łączą się we mnie dwa doświadczenia – aktualne, po angielsku nazywane *Blackwater diving*, oraz przeżycie immersyjnej instalacji świetlnej niemiecko-amerykańskiego artysty, która w ubiegłym roku była prezentowana w Pawilonie Czterech Kopuł w ramach wystawy „Otto Piene. Gwiazdy". Wówczas publiczność mogła „zatopić się" w zbudowanej wyłącznie ze światła instalacji „Prager Lichtraum", czyli „Praskiej przestrzeni światła". W specjalnie przygotowanym, wyciemnionym pomieszczeniu na dziedzińcu Pawilonu można było nie tylko doznać spotkania z dziełem sztuki, ale również stać się jego częścią; podobnie jak stałam się częścią oceanu, zanurzając się w niego w środku tropikalnej nocy.

Kreowanie takiego miejsca, w którym oglądający jednoczy się z dziełem sztuki, było zadaniem, z którym Otto Piene mierzył się od początku swojej twórczości. „Prager Lichtraum" należy do serii prac nazwanych przez artystę „Lichtbaletts", czyli „Balety Świetlne", które Piene tworzył od końca lat pięćdziesiątych. Na swojej pierwszej indywidualnej wystawie w düsseldorfskiej Galerii Schmela w 1959 roku obok wczesnych obrazów rastrowych Piene zaprezentował wieloczęściowe realizacje przestrzenne „Lichtballets".

Obrazy rastrowe artysty powstawały w skomplikowanym procesie graficznym. Najpierw Piene tworzył perforowane kartonowe albo metalowe szablony, którymi przykrywał powierzchnię obrazu, następnie nakładał na nie pokłady farby, która przez perforację przechodziła na płótno. Używał do tego najczęściej bieli, słonecznej żółci i księżycowego srebra. W podobny sposób powstawały „balety świetlne", tylko że perforowane szablony były tu używane do przefiltrowania i redukcji poruszającego się światła. Wykorzystanie tańczącego światła miało być efektem eksperymentów Ottona Pienego z szablonami, kiedy podczas nieudanych prób dokumentowania obrazów rastrowych, poszukując alternatywy, zaczął fotografować odbicie światła przechodzącego przez szablon. Jego strumienie nie tylko padały jednak na wyznaczoną powierzchnię obrazu, ale pulsując, rozpływały się po ścianach pracowni. Ten moment miał zainspirować artystę do stworzenia „baletów świetlnych". Każdy z nich miał kilka etapów, niektóre były bardziej technologiczne, inne bardziej wyrafinowane, jeszcze inne bardziej zredukowane. Klasyczny balet świetlny składał się przeważnie z prostych przedmiotów ustawionych w przestrzeni i wypełniających ją krążącym światłem, które następnie były wprowadzane w ruch – na początku ręcznie przez twórcę, potem w sposób mechaniczny. W niektórych instalacjach Piene używał też ścieżki dźwiękowej, cytatów z wybranych utworów jazzowych, rzadko z muzyki klasycznej. Najczęściej jednak były one pozbawione dźwięku.

Zarówno obrazy rastrowe, jak i „balety świetlne" były wynikiem zainteresowania artysty rytmem. Już bardzo wcześnie Piene przy ich opisach zaczął używać takich słów jak „niuanse", „wrażliwość" czy „wibracja", wyraźnie odróżniając się w ten sposób od dominującego w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych języka informelu. Niezwykle interesująco o istocie tych prac pisze Ante Glibota w zredagowanej przez niego obszernej monografii twórczości Ottona Pienego:

W baletach świetlnych z obracającymi się sferami, którymi artysta nawiązywał do obrotów Ziemi, za pomocą źródeł światła Piene chciał w otoczeniu obiektu poprzez ruch wahadła kinetycznego wywoływać efekty absorbcji i odbicia świateł oświetlających całą przestrzeń „baletu świetlnego", osiągając tym samym zupełnie nieoczekiwane efekty. Powstałe sferyczne wibracje symbolicznie przypominają koncepcję koncentrycznego koła, a tym samym kosmos[1].

1 A. Glibota, *Otto Piene*, Paris 2011, s. 40: „In den Lichtballetten mit rotierenden Sphären, durch die der Künstler die Rotation der Erde auf diese selbst zurückzuwerfen suchte, wollte Piene Emotionen auslösen durch Lichtquellen, die Absorption und Widerschein des Lichts im Umfeld des Kunstobjekts mittels der Bewegung eines kinetischen Pendulums erzielten, welche die ganzen Betrachtungswinkel eines Lichtballetts ausleuchteten und dadurch ganz unerwartete Effekte hervorbrachten. Die Oszillationen, hervorgerufen durch die Sphäre, erinnern symbolisch an das Konzept des konzentrischen Kreises und damit an den Kosmos".

W swoim tekście Glibota dokładnie opisuje proces płynnego i niemal równoległego tworzenia poszczególnych serii prac przez artystę. Tak jak wykorzystanie tańczącego światła miało być efektem eksperymentów Pienego z szablonami, w podobny sposób powstała kolejna grupa prac – rysunki dymem, kiedy do prześwietlania szablonów zamiast lampy artysta użył świecy i w momencie przyłożenia szablonu do papieru powstały na nim rysunki z sadzy. Potem zamienił papier na płótno i tworzył obrazy malowane dymem. Szybko zrezygnował z użycia szablonu i rysował albo malował sadzą bezpośrednio na płótnie. Powstały obraz spryskiwał utrwalaczem.

Na jednym z takich dzieł powstała okrągła grudka utrwalacza. Piene, wiedząc, że substancja ta jest ognioodporna, podpalił zapałką zgrubienie, które natychmiast się zżelowało. Kilka dni później świadomie powtórzył tę czynność. Wkrótce rozwinął proces, który doprowadził go do komponowania obrazów malowanych ogniem, będących ważną częścią jego twórczości artystycznej[2].

Zawsze, mimo używania różnych narzędzi, głównym medium pozostawało światło. Sam artysta w 1961 roku w trzecim numerze czasopisma „ZERO" pisał o tym fenomenie następująco:

Doszedłem do baletu światła poprzez malarstwo i inne rzeczy, wykorzystując procesy i narzędzia. Dopiero później usłyszałem, że jestem synem pół tuzina ojców, których jako takich nie znałem. Praca twórcza idzie innymi drogami, niż jest to zapisane w większości książek. Pierwsze kroki to były kroki dziecka, które uczy się chodzić, działy się z pełną świadomością tego faktu, to była kontrolowana archaiczność; reakcja światła, które prześwieca przez otwory, to jest na tyle skomplikowana sprawa, że z pewnością wstrzymuje dech tym wszystkim, którzy już nad tym zjawiskiem pracują, i tym, którzy w przyszłości będą się nim zajmować. Gdy tworzę balety świetlne, moje odczucia są podobne do tych, które pojawiają się podczas malowania lub w obliczu już gotowych obrazów. Nie chodzi mi o to, że projekcje i im podobne są jak malowanie, tylko o to, że nie jest ważne, czy się maluje, czy świeci: to nie dotyczy tak bardzo podmiotu, różnica jest raczej obiektywna – za pomocą sterowanego światła obejmuje się duże przestrzenie[3].

Kinetyczność prac z serii „Lichtballett" oraz użycie w nich nowego medium w sztuce – światła – wpisują się w działania słynnej grupy ZERO, która w rzeczywistości nie była ani grupą o stałym składzie, ani szkołą o jednolitych cechach stylistycznych. ZERO było wyrazem twórczej działalności przyjaźniących się ze sobą artystów z różnych krajów, którzy w zmiennych składach tworzyli wspólnoty wystawowe. Luźno pojmowany kolektyw został założony w 1958 roku przez

2 Tamże, s. 37.

3 O. Piene, *Wege zum Paradise*, „ZERO" 3, 1961, [b.s.]: „Ich bin durch das Malen und allerhand andere Dinge, durch meine verschiedenen Verfahren und Instrumente, auf das Lichtballett gekommen. Ich hörte erst später, ich sei der Sohn von einem halben Dutzend Väter, die ich als solche nicht kannte. Die schöpferische Arbeit geht andere Wege, als in den meisten Büchern steht. Die ersten Schritte waren die eines Kindes, das Gehen lernt, sie geschahen mit vollem Bewusstsein dieses Umstandes, es war eine kontrollierte Archaik; wie Licht auf Löcher reagiert, durch die es geschickt wird, das ist eine so komplizierte Sache, dass sie sicher alle die, die jetzt schon daran arbeiten, und die zukünftig damit Beschäftigten noch lange in Atem halten wird. – Ich kenne beim Lichtballett ähnliche Grade von Empfindungen wie beim Malen oder vor fertigen Bildern. Ich will damit nicht sagen, dass der Umgang mit Projektionen und Ähnlichem wie Malen sei, sondern dass es nicht so wichtig ist, ob man malt oder projiziert; das Subjekt ist davon gar nicht so sehr betroffen – der Unterschied ist vielmehr objektiv: ich umgreife große Räume mit den Mitteln des gelenkten Lichts".

Ottona Pienego i Heinza Macka, do których wkrótce dołączył Günther Uecker.

Już w 1958 roku powstał pierwszy z trzech wydanych przez Macka i Pienego katalogowy magazyn „ZERO", w którym artyści zamieszczali swoje manifesty artystyczne. Z ZERO współpracowali również inni artyści, na przykład Jean Tinguely, Arman, Yves Klein, Bernard Aubertin, Lucio Fontana czy Piero Manzoni. Wszyscy wymienieni zerwali z tradycyjnymi koncepcjami sztuki – wykorzystali nowe techniki projektowania, opracowali nowe metody tworzenia obrazów i zredukowali środki wyrazu do podstawowego języka form. Awangardowe działania tego ruchu ogłosiły „godzinę zero" i dały nowy początek sztuce współczesnej po II wojnie światowej[4].

W trzecim numerze magazynu „ZERO", zatytułowanym *DYNAMO* i datowanym na rok 1961, będącym wydaniem poświęconym europejskiej sieci ZERO, artyści zamieszczali swoje teksty dotyczące używanych przez nich nowych mediów. Ta już historyczna publikacja artystyczna powstała przy okazji eventu „ZERO Edition Exposition Demonstration" düsseldorfskiej Galerii Schmela. Był to swoistego rodzaju spektakl autorstwa Heinza Macka, Ottona Pienego i Günthera Ueckera łączący w sobie festiwal uliczny, performance i wystawę.

Właśnie w tym wydaniu Piene opisał „balety świetlne", a Heinz Mack – ten z *ZERO-wców*, który okaże się najbardziej konsekwentny w wykorzystaniu światła jako artystycznego medium – po raz pierwszy upublicznił swój tekst na temat, wtedy wydawałoby się, że utopijnego, „Projektu Sahara". Opublikowana wersja tego „manifestu" była wcześniej przez autora wielokrotnie przepracowywana, a jego różne wersje znajdują się w archiwum Zero Foundation w Düseldorfie[5].

Wkład Macka w rozwój sztuki, która na swoje główne medium wybiera światło, jest ogromny. W jego twórczości można zaobserwować dwie grupy prac, w których wykorzystuje on światło jako przedmiot[6]. W pierwszej grupie tematyzuje on to medium jako wartość świetlną koloru, ale nie fizyczne światło, a wyabstrahowany z jego spektrum kolor. Natomiast prace z tej drugiej grupy to obiekty, które umożliwiają oglądającemu bezpośrednie doświadczenie światła – zarówno słonecznego w przestrzeni naturalnej (i do niej bezsprzecznie należy między innymi „Projekt Sahara"), jak i specjalnie dopasowanego, sztucznego w pomieszczeniach zamkniętych. Światło – i to naturalne, i to sztuczne – staje się tu doświadczalne dzięki użyciu w realizacjach przez artystę materiałów rozpraszających, załamujących albo odbijających strumienie światła.

Podobnie jak Piene w latach pięćdziesiątych Mack odszedł od tradycyjnego malarstwa, poszukując nowych środków artystycznego wyrazu, i zrezygnował ze stosowania kompozycji na rzecz struktury. To, co wypróbował w obrazach z serii „Struktur Dynamicznych", a potem w grających światłem i cieniem reliefach gipsowych czy późniejszych zrobionych z metalu, doprowadziło do powstania w różny sposób odbijających światło trójwymiarowych obiektów – kubików czy steli – często dodatkowo wprowadzanych przez artystę w ruch.

4 I.D. Bigos, *Głęboki oddec*h, [w:] *Otto Piene. Gwiazdy* (22.01.–25.06.2023), Muzeum Narodowe we Wrocławiu [katalog wystawy], Wrocław 2023, s. 15–19.

5 S. Sotke, *Das Sahara-Projekt von Heinz Mack im internationalen Kontext von ZERO und Land Art*, 1959–1976, 2020, s. 91, https://kups.ub.uni-koeln.de/25049/1/Sotke_Sahara_Mack.pdf [dostęp: 17.05.2024].

6 T. Beck, *Licht als Thema im Werk von Heinz Mack. Eine Analyse der ästhetischen Grundlagen*, [w:] *Aufsätze zur Düsseldorfer Gruppe Zero und ihrem Umkreis*, hrsg. K.G. Beuckers, „Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte", Bd. 2, Münster 1997, s. 12.

Począwszy od 1958 roku, Mack zaczął produkować swoje „Reliefy Świetlne" – serię rzeźb składających się z metalowych powierzchni, które artysta przetwarzał ręcznie lub mechanicznie, tworząc struktury siatkowate o różnym ustawieniu, głębokościach i wysokościach, w których odbijały się strumienie światła padające, w zależności od pory dnia czy źródła, pod zmieniającym się kątem. Wprawienie tych reliefów w ruch mechaniczny w zmieniających się rytmach nadawało tym obiektom kinetyczności, generując percepcję dynamizmu spowodowanego przez podstawowy element zjawisk optycznych, jakim jest właśnie światło.

W tym samym roku w drugim numerze magazynu „ZERO" Mack w tekście *Spokój niepokoju* tak opisuje proces powstania pierwszych reliefów świetlnych:

Nieoczekiwana okazja do wizualizacji estetycznego ruchu pojawiła się, gdy przypadkowo nadepnąłem na cienką metalową folię leżącą na sizalowym dywanie. Kiedy podniosłem folię, światło zaczęło wibrować. Ponieważ jednak dywan został wyprodukowany maszynowo, jego odcisk pozostał maszynowy i dekoracyjny; ruch odbijającego się światła był całkowicie jednolity. Moje metalowe reliefy, które wolałbym nazywać reliefami świetlnymi i które są formowane ręcznie przez nacisk palców, żeby ożyć, potrzebują światła zamiast koloru[7].

Z tego typu obiektami dopełnianymi światłem Mack eksperymentował zarówno w przestrzeniach zamkniętych, jak i w naturze. Często pokrywał powierzchnie wertykalnych, nierzadko bardzo wysokich, instalacji kawałkami luster prostych, ale też wklęsłych i wypukłych, w których odbijał się zarówno patrzący, jak i jego na nowo skomponowany świat. W ten sposób poprzez korelację światła z ruchem udało się Mackowi uchwycić fenomen wolnego od kształtu światła doświadczalnego poprzez sztukę. Pierwsze „Stele Światła" Macka powstały na początku lat sześćdziesiątych[8], kiedy postanowił on wejść ze swoimi realizacjami w przestrzeń – najpierw pustyni, a później również Antarktyki.

Po raz pierwszy artysta pojechał do Afryki Północnej w 1955 roku, na początku do Maroka, potem do Tunezji. Doświadczenie niekończącej się pustej przestrzeni wypełnionej światłem słonecznym zrobiło na nim ogromne wrażenie, które zaowocowało pomysłem na realizację „Projektu Sahara". W 1958 roku Mack ponownie odwiedził największą pustynię na świecie, by sprawdzić, czy jego idea ma szanse na zrealizowanie. Rok później zapisał już gotową koncepcję, ale jej ostateczna wersja ukazała się dopiero w 1961 roku we wspomnianym wcześniej magazynie artystycznym „ZERO". Oto wybrane fragmenty z tego obszernego tekstu:

7 H. Mack, *Die Ruhe der Unruhe*, „ZERO" 2, 1958, [b.s.]: „Eine unerwartete Möglichkeit, ästhetische Bewegung sichtbar zu machen, ergab sich, als ich zufällig auf eine dünne Metallfolie trat, die auf einem Sisalteppich lag. Als ich die Folie aufhob, hatte das Licht Gelegenheit, zu vibrieren. Da der Teppich aber mechanisch hergestellt war, blieb auch der Abdruck nur mechanisch und dekorativ; die Bewegung des reflektierenden Lichts war völlig gleichförmig. Meine Metallreliefs, die ich besser Lichtreliefs nennen möchte, und die allein durch den Druck der Finger geformt werden, benötigen anstelle der Farben das Licht, um zu leben".

8 Niektóre z nich, jak na przykład „Stela z pleksi z soczewkami Fresnela" z 1965 roku, były prezentowane na wystawie „Heinz Mack. Światło w spojrzeniu" w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w dniach 11 kwietnia–10 maja 1997 roku; zob. katalog wystawy zredagowany przez Ute Macka i Marion Aghte, Essen 1996, s. 37.

PROJEKT SAHARA

...pytasz: czy projekt może zostać zrealizowany?

...odpowiadam: tak!

Na szczęście natura nie pozwala na to, by całe repertorium naszego świata miało takie same kształty; pod tym samym niebem wciąż znajdujemy rezerwaty o tak wielkich przestrzeniach, że wydaje się, że w nich nawet eksplozje atomowe pozostaną niezauważone.

Przyznaję, że takie terytoria wypełniają moją wyobraźnię, a jeszcze bardziej podziwiam spokój ich nieograniczonej ekspansji. Ta otwarta głęboka przestrzeń, która nie chce skończyć się na horyzoncie, tworzy dla moich oczu wolną sferę, w której to spojrzenie podążą przez to, co bliskie i dalekie, bez kierunku, bez intencji i bez ciężaru, dopóki nie powróci. Pozostawiając we mnie doświadczenie ogromu.

W takich przestrzeniach nieustannie rozprzestrzenia się jasność światła i pełnia spokoju. Światło nadaje im zmysłowości, nastroju, przejrzystości. Nadaje im lekkości.

[...]

Pomysł sztucznego „ogrodu" na Saharze jest kontynuacją projektu umieszczenia na pustyni wibrującej steli. Fascynuje mnie szczególnie jeden pomysł: doprowadzić obiekt świetlny do takiej wibracji, że jego intensywność wymoże powstanie nowego rodzaju środowiska, którego zakres nie będzie odpowiadał klasycznym zasadom miary, objętości czy proporcji.

Światło ma się stać widzialne w świetle i widzialne w przestrzeni.

W jednolitym świetle wytwarzanym przez słońce pojawia się teraz otwarta forma fontanny światła, promieniująca z oślepiającą intensywnością.

Gdy starałem się nadać temu sztucznemu światłu ogólne znaczenie przestrzenne, stało się dla mnie jasne, że przestrzeń uwolniona od przedmiotów, przestrzeń pustyni jest szczególnie odpowiednia do wywołania tego wibrującego zjawiska świetlnego.

Ponadto niezwykła wysokość steli świetlnej również wymagała specjalnych warunków przestrzennych.

[...]

STACJA 10

RELIEFY ŚWIETLNE

Reliefy świetlne prezentują się jako wolnostojące panele na niebie. Poprzez odbicia na ich najbardziej zewnętrznej powierzchni powstają wibrujące impulsy świetlne. Wytłoczone w nich struktury reliefowe z mocno wypolerowanego metalu wywołują rzeczywistą artykulację światła, więc to nie metal jest widoczny, tylko relief światła, który przyćmiewa swoim promieniowaniem materialność metalu.

Te „reliefy świetlne", jak je nazywam, mają tę cechę, że ich struktury przemieniają się, gdy tylko światło zmienia swój kąt lub intensywność padania. Jeśli słońce się przemieszcza, zmieniają się również reliefy. Anuluje to jakąkolwiek konstantę tożsamość obrazu.

Zmianę struktury reliefu można również wzmocnić za pomocą przezroczystych nośników, które stoją przed metalowymi panelami i filtrują oraz optycznie zniekształcają odbicie światła ze względu na ich skład. Nośniki składające się z polerowanego szkła lub naładowanych elektrycznie warstw powietrza wykazują także strukturę załamania światła, dzięki czemu struktura odbicia światła spowodowana przez metal integruje się ze strukturą filtrów światła.

Kiedy obserwator stoi w nietypowej odległości od nich, reliefy świetlne nabierają intensywności wibracji, która może być szczególnie sugestywna. Taki efekt odpowiada nowym warunkom przestrzennym i determinuje doznania, które wypełniają widza.

Wreszcie dystans przestrzenny, w jakim jesteśmy konfrontowani ze zjawiskami, jest odpowiedni do przezwyciężenia materialności.

Nieprzeniknione odbicie wszystkich kolorów i ruchów w reliefach świetlnych odpowiada tej zasadzie. Kolor nieba nadaje zjawiskom świetlnym ich temperaturę, a szczególnie jasne wibracje światła mają niematerialną tonalność[9].

9 H. Mack, *Das Sahara-Projekt*, „ZERO" 3, 1961, [b.s.].

https://www.youtube.com/watch?v=sCOyEGoge3o
https://www.youtube.com/watch?v=5zuwNKo31Fc&t=1s

Kilka lat później, już po rozpadzie ZERO[10], w listopadzie 1968 roku Heinz Mack udał się na tunezyjską pustynię wraz z ekipą filmową z Saarländischer Rundfunk, by przeprowadzić ważne eksperymenty w ramach „Projektu Sahara". Tak powstał film pod wymownym tytułem *Tele-Mack*, który świetnie obrazuje ideę działania artysty ze światłem w przestrzeni pustyni. Dokumentacja filmowa tego efemerycznego wydarzenia trafiła do szerokiej publiczności dzięki nowemu medium, którym w latach sześćdziesiątych stała się telewizja. Fragmenty tego performance'u, gdy artysta biega w ikonicznie futurystycznym złotym kombinezonie wśród świetlistych obiektów, można zobaczyć na YouTubie[11].

Prezentacja „Projektu Sahara" odbyła się niemal na żywo nie tylko w zachodnioniemieckiej telewizji publicznej, ale również jako reportaż zdjęciowy Thomasa Höpkera w wysokonakładowym tygodniku „Stern", a w 1977 roku w rozszerzonym zakresie został wydany w formie albumu fotograficznego.

W monografii artysty spisanej przez Roberta Flecka i Antonię Lehmann-Tolkmitt, wydanej w 2019 roku, autorzy opisują znaczenie tego wydarzenia we współczesnym kontekście:

Nie chcąc niszczyć saharyjskich krajobrazów, stele i reflektory zostały ustawione na piaszczystej pustyni tylko na czas nagrań fotograficznych i filmowych. Artysta pojawia się tylko wtedy, gdy próbuje wyjść z nagrywanego obrazu lub sam wciela się w rolę steli świetlnych. Ekologia i ekonomia tej pracy, jej efemeryczny charakter, radykalna deterytorializacja sztuki, elegancja steli, wachlarzy i sześcianów wykonanych z pleksiglasu, szkła i aluminium, a także wibracja światła w bezskalowej przestrzeni nadają „Projektowi Sahara" niezużyty potencjał, nawet dla obecnie aktualnej sztuki.

Fakt, że różnego rodzaju stele zostały ustawione na tunezyjskiej piaszczystej pustyni tylko na czas trwania zdjęć, wskazuje na inny aspekt „Projektu Sahara". Jest to jedno z pierwszych wykoncypowanych medialnie działań artystycznych w europejskiej sztuce awangardowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych[12].

Mamy tutaj wymienione takie aspekty jak uszanowanie zastanej przestrzeni i natury, ekologiczność oraz efemeryczność i performatywność projektu, który dostaje „nowe życie" dzięki wykorzystaniu massmediów.

10 Za kres działalności *ZERO* przyjmuje się rok 1966, kiedy po zakończeniu ostatniej wspólnej wystawy „ZERO in Bonn" w Städtische Kunstsammlungen w Bonn Heinz Mack, Otto Piene i Günther Uecker zorganizowali demonstrację „ZERO is good for you" w nocy z 25 na 26 listopada 1966 roku.

11 HEINZ MACK, *Telemack Ausschnitt*, 1969, https://www.youtube.com/watch?v=tgPfnNmX590 [dostęp: 17.05.2024].

12 R. Fleck, A. Lehmann-Tolkmitt, *Heinz Mack. Ein Künstler des 21. Jahrhunderts. Monografie*, München 2019, s. 61: „Weit entfernt davon, Landschaften der Sahara dauerhaft besetzen zu wollen, waren die Stelen und Reflektoren lediglich für die Dauer der fotografischen und filmischen Aufnahmen in der Sandwüste aufgestellt. Der Künstler ist nur zu sehen, wenn er aus dem Bild zu gehen versucht oder selbst die Rolle der Lichtstelen übernimmt. Diese Ökologie und Ökonomie der Arbeit, ihre ephemerer Charakter, ihre radikale Deterritorialisierung der Kunst, die Eleganz der Stelen, Fächer und Kuben aus Plexiglas, Glas und Aluminium sowie die Vibration des Lichts im maßstabslosen Raum verleihen dem Sahara-Projekt ein auch für die Kunst unserer Zeit unverbrauchtes Potenzial. Der Umstand, dass die Stelen unterschiedlicher Art nur für die Dauer der Aufnahmen in der tunesischen Sandwüste aufgestellt waren, verweist auf eine weiteren Aspekt des Sahara-Projekts. Es handelt sich um eines der ersten medial gedachten Kunstwert in der europäischen Avantgardekunst der 1960erß und 1970er Jahre".

Na to, czego nie widać ani na zdjęciach, ani na filmie, zwraca uwagę Sophia Sotke w swojej pracy doktorskiej poświęconej temu wyjątkowemu dziełu. Interesuje ją głównie kooperacja z artystami związanymi (dziś użylibyśmy wyrażenia: zsieciowanymi) z grupą ZERO, a przede wszystkim bezpośrednia dyskusja i wymiana myśli z Ottonem Pienem i Ive'em Kleinem[13].

Przyglądając się działaniom ZERO-wców w kontekście użycia medium, jakim jest światło, nie można pominąć znanej i bardzo dla ich twórczości istotnej realizacji „Lichtraum (Hommage à Fontana)", stworzonej w 1964 roku przez Heinza Macka, Ottona Pienego i Günthera Ueckera w ramach „documenta III" w Kassel. Artyści zostali zaproszeni do prezentacji swoich prac na kuratorowanej przez samego Arnolda Bodego wystawie sztuki kinetycznej pod tytułem „Światło i ruch" („Licht Bewegung"), gdzie obok już wymienionych artystów swoje prace pokazywali Nicolas Schöffer, Jesús Rafael Soto, Jean Tingue i paryska Groupe de Recherched'art Visuel. Mimo że wystawa została pominięta w tekście Wernera Haftmanna wprowadzającym do „documenta", została zaliczona do najbardziej innowacyjnych i eksperymentalnych wydarzeń tej edycji[14]. W rzeczy samej kinetyczne i świetlne obiekty zaprezentowane na tej wystawie mocno odstawały od reszty, raczej tradycyjnego, pokazu.

Zaproszenie na „documenta" Mack, Piene i Uecker otrzymali bardzo późno, a na realizacje pracy udostępniono im poddasze Fridericianum: małe, ciemne, pozbawione okien, długie pomieszczenie o niskim, skośnym suficie, którego betonowe ściany artyści pomalowali na biało. „Lichtraum" było ich wspólną instalacją, składającą się z siedmiu obiektów stworzonych w latach 1960–1964. Obejmowała ona zarówno prace indywidualne, jak i zbiorowe, takie jak „Srebrny młyn" („Silbermühle") i „Biały młyn świetlny" („Weiße Lichtmühle"), a także projekcję slajdu przedstawiającego jeden z obrazów przestrzennych Lucia Fontany – „Biały manifest" („Manifesto Blanco"). Ten znany i bardzo rewolucyjny artysta nie został w wyniku protestu Haftmanna zaproszony do udziału w „documenta". Nie zgadzając się z tą decyzją, ZERO-wcy zadedykowali swoją świetlną przestrzeń swojemu przyjacielowi i „duchownemu ojcu". W jej ramach sterowane programatorem czasowym i ruszające się obiekty tworzyły wspólną kinetyczną kompozycję, której wchodzący do pomieszczenia zwiedzający stawali się częścią, bezpośrednio doświadczając czasu w tej kolektywnie zaaranżowanej przestrzeni.

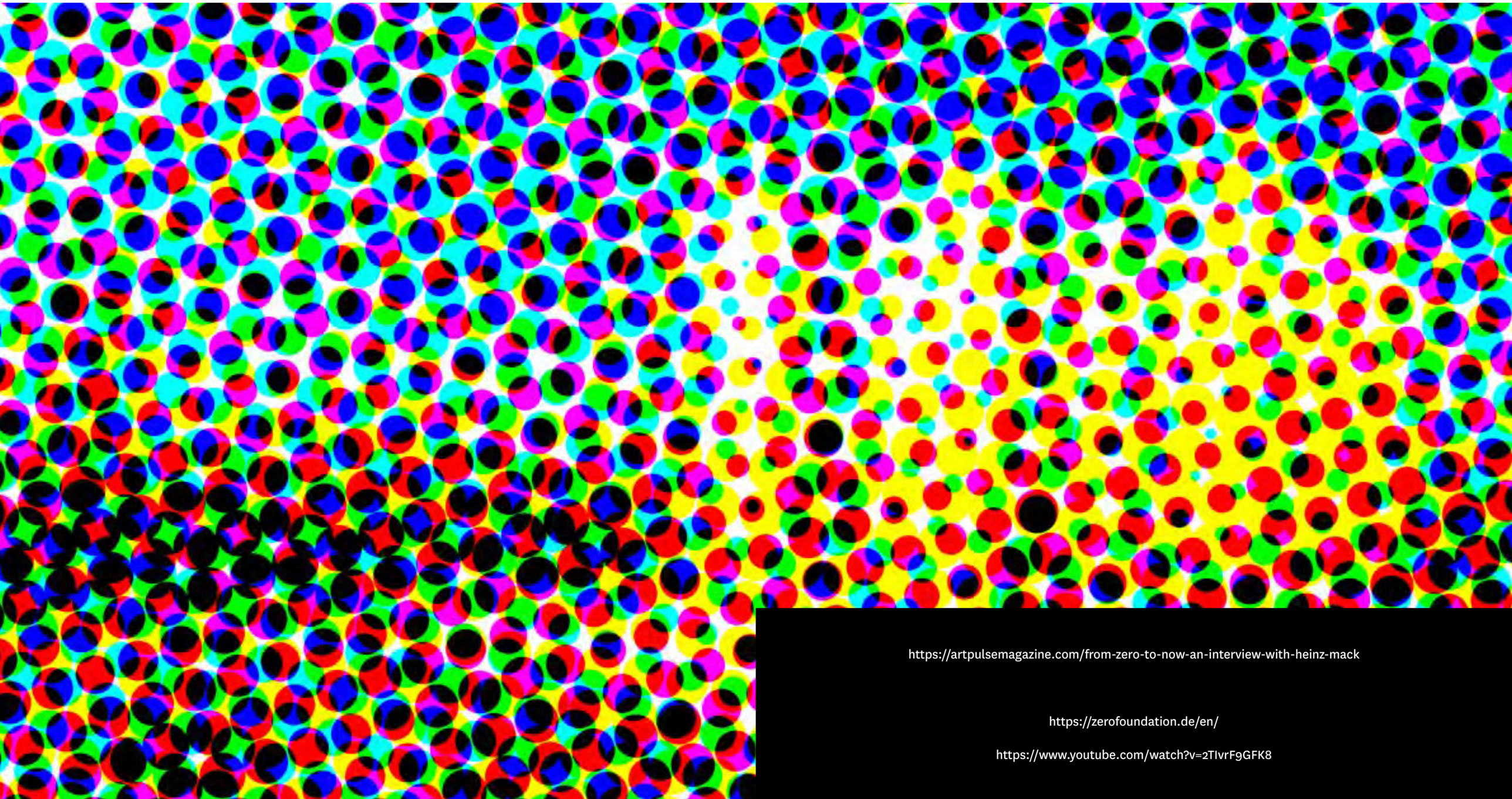
Dla artystów poszukujących nowych środków wyrazu – takiego „punktu zero" – światło w związku ze swoją niematerialnością okazało się jednym z najważniejszych mediów, stając się istotną częścią twórczości wszystkich członków grupy. Najlepszym tego przykładem są obecne działania Heinza Macka, chociażby słynny wenecki projekt „The Sky Over Nine Columns" z 2014 roku.

Choć ZERO-wcy nie byli pierwszymi artystami rewolucjonistami, którzy zauważyli innowacyjność światła – nie można zapominać o powstałej 30 lat wcześniej instalacji „Modulator światła i przestrzeni" („Light-Space Modulator") węgierskiego artysty Lászla Moholy-Nagya, łączącej już wtedy światło i ruch – to właśnie oni, działając

13 S. Sotke, *Das Sahara-Projekt*…., s. 38.

14 dokumenta III, https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_iii [dostęp: 10.06.2024].

w zniszczonej powojennej Europie, dali początek nowemu myśleniu o sztuce, które do dzisiaj nie straciło aktualności dzięki swojej performatywności, efemeryczności, kolektywności i immersyjności. Dlatego właśnie „Balet świetlny” Ottona Pienego na dziedzińcu Pawilonu Czterech Kopuł, mimo swojej zupełnie analogowej konstrukcji, nadal może być odczytywany jako dzieło współczesne.



https://artpulsemagazine.com/from-zero-to-now-an-interview-with-heinz-mack

https://zerofoundation.de/en/

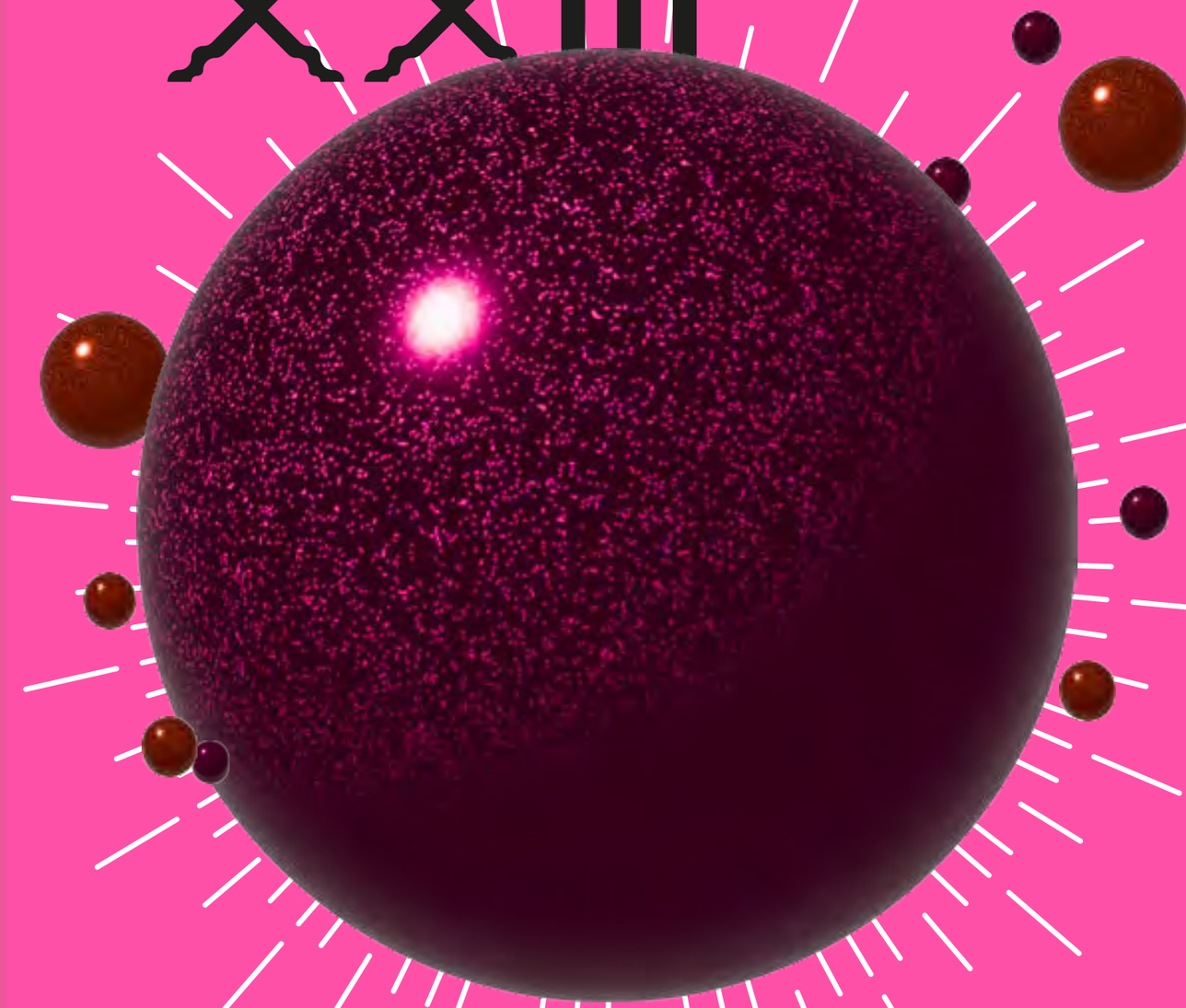
https://www.youtube.com/watch?v=2TIvrF9GFK8

Iwona Dorota Bigos

Historyczka sztuki i kuratorka. Studiowała historię sztuki, kulturoznawstwo oraz historię na Uniwersytecie Wrocławskim i Bremeńskim (Niemcy). W latach 2009 -2015 była dyrektorką założycielką Gdańskiej Galerii Miejskiej, a w 2017 roku dyrektorką Stadtgalerie w Kilonii (Niemcy). Od lutego 2018 jest kierowniczką Muzeum Sztuki Współczesnej oddziału Muzeum Narodowego we Wrocławiu Pawilonu Czerech Kopuł. Jest autorką ponad 20 indywidualnych i zbiorowych wystaw w Polsce i za granicą. Jako dyrektorka Gdańskiej Galerii Miejskiej była inicjatorką i organizatorką dwóch corocznych, międzynarodowych festiwali: Grassomanii i Narracji oraz pomysłodawczynią Gdańskiego Biennale Sztuki. Bigos jest współautorką międzynarodowych wydarzeń artystycznych w przestrzeni publicznej: Kozanów – w poszukiwaniu cudownego we Wrocławiu (2016) oraz pierwszej edycji interdyscyplinarnego Polenbegeisterungswelle. Polska topografia Berlina w stolicy Niemiec (2017).Bigos współpracowała i współpracuje ze znanymi międzynarodowymi i polskimi artystami, w tym z Magdaleną Abakanowicz, Güntherem Ueckerem, Norbertem Schwontkowskim, Abrahamem Cruzvillegasem, Jörgiem Heroldem, Katarzyną Kozyrą, Julitą Wójcik, Arturem Żmijewskim, Jiřím Kovandą, Alesem Pushkinem, Niklasem Goldbachem, Dorotą Nieznalską, Magdaleną Jetelovą, Günterem Grassem i Hubertem Czerepokiem. W 2023 była kuratorką wystawy „Otto Piene. Gwiazdy”, prezentowaną w Pawilonie Czterech Kopuł. Iwona Dorota Bigos również autorką tekstów o praktyce kuratorskiej i sztuce współczesnej, w tym obszernych esejów poświęconych twórczości grupy ZERO.

LAACT XXIII

Light as a Creative Tool



SPOTKANIE Z ARTYSTAMI LIGHT ART:
ŚWIAT OPOWIEDZIANY ŚWIATŁEM

WYKŁADY

WYSTAWA MULTIMEDIALNA

10–11.03.2023

15:00–22:00

Pawilon Czterech Kopuł
Muzeum Sztuki Współczesnej
Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu
ul. Wystawowa 1ul. Wystawowa 1 we Wrocławiu

ORGANIZATORZY
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
NOKS collective

Projekt LAACT XXIII został objęty patronatem honorowym Prezydenta Wrocławia

PARTNERZY WYDARZENIA
Konsulat Generalny Republiki Federalnej Niemiec
Austriackie Forum Kultury w Warszawie
Hochschule der Bildenden Künste Saar / program Erasmus +
Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych w Warszawie

Laura Adel

W świetle współczesności

Światło unaocznia. Równomiernie, w rozproszeniu czy punktowo oświetla przedmioty, pozwalając, aby stały się widoczne, a przez to znane. Padając z daleka, odkrywa prawdę. Rzuca również cień – ukrywa w zakamarkach i zamyka w czerniach to, co ma milczeć; to, co nie ma istnieć. Wędruje. Ostro wżera się w zagłębienia i buduje wrażenie – nasycony kontrast, pogłębione ciemnością bruzdy. Jest ostre i bezpośrednie.

Współczesna rzeczywistość to nie tylko realny materializm otoczenia. Technologia poszerza nasz świat, kreując przestrzeń, w której to, co nowe, łączy się z tym, co pradawne, znane i naturalne. Ten fluktuacyjny grunt zmusza do redefinicji utartych znaczeń, istoty i esencji rzeczy, naszej własnej osobowości czy charakteru otaczających nas przedmiotów. Jak na tak rozedrganym polu – z jednej strony wypełnionym skutkami katastrofy ekologicznej oraz degradacji środowisk naturalnych, a z drugiej obłożonym ciepłą otuliną rozkwitu technologicznego, dostępu do dóbr, wiedzy i narzędzi – jak w tym świetle odnajdują się artyści? Jak rozkłada się ich odpowiedzialność: czy sztuka wciąż dzierży siłę zmiany rzeczywistości, czy egzystuje jedynie jako piękny ornament, dekor współczesności?

LAACT XXIII – kolejna wystawa „Light as a Creative Tool” wraz panelem dyskusyjnym oraz pokazem One Night Public Galery (Joacelio Batista oraz Tomasz Wiktor) na fasadzie budynku Muzeum Narodowego we Wrocławiu – Oddziału Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – stawia pytanie o rolę light artu we współczesności. Zebrane prace odmalowują obszerne spektrum problemów poruszanych przez osoby artystyczne przynależne do tego nurtu.

Dziedziniec Pawilonu Czterech Kopuł przecina praca Anniki Hippler reprezentująca pełne spektrum barwne światła. Praca grupy not a Number (naN) – duetu w składzie Alicja oraz Adam Panasiewiczowie – skupia się na fenomenie widzenia. Minimalistyczne obiekty Sarah Rechberger zaś zgłębiają relację światła, ruchu i materii. Hołd pięknu świetlnych miraży oddaje z kolei praca Inga Wendta, łącząca analogowo kreowaną abstrakcję z dziecięcą beztroską i bezpieczeństwem przedstawionymi jako drewniany domek. Kolejne prace zwracają się w stronę szerszego kontekstu społecznego. Badając rozchwiany grunt porozumienia międzykulturowego, Anna Klimczak ukazuje „Wolierę” – instalację, której tiulowe ściany utrudniają odbiór przedstawianego obrazu. Tymczasem skupiając się na zawiłościach wewnętrznego świata każdego z nas, Emilia Ishizaka prezentuje „tsunagaru|wątpliwości” – obiekt, którego struktura zanika i skrzy w świetle projektora. Dzieła Mateusza Króla „Ziemniak” oraz Tilena Sepiča „Cosmic Rain” łączą natomiast technologię z kreacją artystyczną. Instalacja „Ziemniak” zaprasza do interaktywnej gry, której instrumentem są opatrzone czujnikami tytułowe bulwy, podczas gdy rozpięta między kolumnami dziedzińca sieć „Cosmic Rain” wydaje dźwięk, któremu towarzysz jasny rozbłysk światła. Instalacja reaguje na miony – kosmiczne cząstki spadające na rozmieszczone na metalowych linkach detektory. Będąc kuratorem i artystą projektu LAACT XXIII, Robert Sochacki

prezentuje z kolei kompozycje instalacyjną „Las Granica”, powstałą we współpracy z badaczką migracji ludności Bogną Hall. Jak wspomina twórca, jest to próba nadania kierunku interpretacji wszystkich prezentowanych na wystawie prac.

Czy sztuka może realnie zmieniać rzeczywistość, czy jedynie ją komentować? Wystawa LAACT XXIII dowodzi, że działania artystyczne zarówno odmalowują portret otaczającego nas świata, jak i zachęcają do krytycznego dialogu i poszukiwania nowych sposobów interpretacji zjawisk i zdarzeń. Światło będące głównym bohaterem tej ekspozycji rozjaśnia rzeczywistość, przywracając jej magiczną aurę. Równocześnie ukazuje skomplikowaną, pełną kontrastów naturę współczesności. Prace ukazane na wystawie to nie tylko przyczynek do przyjemności estetycznej – to narzędzia otwierające drzwi do głębszych przemyśleń nad naszym miejscem w świecie.

Jasno ukazane

Rozmowa z Robertem Sochackim

Kompozycja instalacyjna Roberta Sochackiego składa się z obiektu – plastikowej, gospodarczej torby w kratę – nad którym ustawiono mikrofon. Nagłaśnia on nagrania zebrane na granicy polsko-białoruskiej. W kontraście do rozemocjonowanych, niezrozumiałych i zatrważających dźwięków instalację oświetla projekcja lasu z jego spokojnym drżeniem liści i mirażami światła grającego z jasną, pełną życia zielenią.

Laura Adel: Robercie, jesteś pomysłodawcą, fundatorem i organizatorem projektu „Light as a Creative Tool" (LAACT), który w 2023 roku przyjął formę wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – Oddziale Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej. Projekt od momentu powstania ewoluował;

Robert Sochacki: „Light as a Creative Tool" to projekt, który wyszedł z zainteresowania medium światła. W początkowym zamyśle miał na celu skupienie praktyków i teoretyków aktywnych na tym polu, aby nazwać, czym jest światło i co dokładnie określa sformułowanie *light art*. Do tego były potrzebne osoby praktykujące – artyści, wykładowcy, którzy uczą kreacji za pomocą światła, oraz teoretycy definiujący zdarzenia w tym obszarze. To był początek. Zaangażowanie osób studiujących było naturalnym następstwem. Potem już wszystko różnie się zmieniało w zależności od dostępnych możliwości produkcyjnych, ale też sytuacji społecznej, politycznej i ekonomicznej. Cieszę się, że w obliczu rozmaitych ewolucji projekt „Light as a Creative Tool" pozostał szeroko zakrojonym studium badawczym nad light artem i tematyką, której może się tyczyć to pojęcie.

LA: Mam wrażenie, że pierwsze edycje LAACT dotyczyły zabiegów przestrzenno-świetlnych.

RS: Istniała potrzeba zdefiniowania, czym jest *light art*. Oczywiście działali artyści używający światła (na przykład Józef Robakowski „Test"), jednak eksperymenty przedsięwzięte przez Warsztat Formy Filmowej koncentrowały się na filmie. Nikt nie skupiał się na świetle. Moim założeniem było znalezienie określeń i spisanie, skonkretyzowanie nurtu światła w sztuce. Natomiast teraz LAACT wszedł w inny etap. Nie jest gestem estetycznego doznania, lecz dotyka codzienności w jej warstwie ekonomicznej, gospodarczej, społecznej i politycznej.

LA: Zastanawiam się nad procesem osadzania się medium światła w świecie sztuki. Jedna z pierwszych edycji LAACT obejmowała wystawę w Stoczni Gdańskiej, której rozświetlona industrialna przestrzeń w całości stała się dziełem sztuki, a jej transformacja wprawiała w osłupienie. Aktualnie powszechnie znane jest iluzyjne działanie światła, a skupione na nim festiwale cieszą się coraz większą popularnością. Dzięki rozpowszechnieniu medium realizacje z nurtu *light art* mogą dotyczyć coraz bardziej rozbudowanych tematów. To też obrazuje zestawienie dzieł artystów zaproszonych na LAACT XXIII.

RS: Tak, dotychczasowe edycje LAACT określiły pole light artu. Teraz zastanawiam się, o czym ten nurt może mówić, a o czym powinien. Jakie tematy są ważne i obecne?

LA: A czy samego siebie określiłbyś jako artystę światła?

RS: Biorąc pod uwagę wszystkie te edycje projektu skupione na konkretyzacji nurtu, jeżeli miałbym tak uczciwie powiedzieć – to nie, nie uważam się za artystę światła. Teraz nastąpił pewien rozluźniający to określenie zwrot. Mówi się „artyści światła" i „artyści światła bazującego na mediach". Jestem bardziej w mediach i zawsze tam byłem.

LA: Nie wiem, czy w ogóle odnosząc się do Twojej twórczości, szukałabym określeń wiążących Cię z medium. Wydaje mi się, że w Twoich realizacjach chodziło do tej pory o tworzenie pewnych sytuacji, zdarzeń, odniesień. Przy tego typu działaniach światło ma szerokie zastosowanie – może być z jednej strony kreatorem atmosfery, z drugiej nośnikiem informacji.

RS: To prawda, dla mnie narzędzie jest mniej istotne – zawsze tak było. Może dlatego z łatwością odszedłem od malarstwa. W jego przypadku definicja jest prosta: „albo malujesz obraz, albo nie". Dla mnie było to jednak za mało. Jedne z ostatnich obrazów, jakie malowałem, zwijałem w kolumny i ustawiałem. Komponowałem je w przestrzeni i dopiero wtedy mogliśmy dla mnie mówić o malarstwie. Trafiłem również do teatru, gdzie widziałem aranżacje gry aktorskiej. Kiedy zapaliłem światła sceniczne, wtedy zaistniał dla mnie prawdziwy teatr. Wtedy też światło się pierwszy raz pojawiło u mnie, w mojej twórczości.

LA: Czyli na początku zainteresowałeś się przestrzenią, a ciążenie w stronę światła pojawiło się później?

RS: Właśnie tak. Nawet tworząc witraże, kreowałem formy przestrzenne. Natomiast później przyszły media – moment, w którym kompletnie się zachwyciłem tym, co można zrobić. Zmieniłem sposób postrzegania zdarzeń czy happeningów, które tworzyłem. Dotarło do mnie, że to wszystko można zrobić na przykład dokamerowo, nakręcić i dalej przetwarzać. Pojawiły się komputery, programy do kreacji oraz wielkoformatowe projekcje. Wciągnęła mnie ta nagrywana i przetwarzana rzeczywistość. Dla mnie było to inne malowanie obrazów. Eksplorowałem nowe, cyfrowe narzędzia i patrzyłem, w jaki sposób determinują dzieło. Może w tych rozmyślaniach tkwi źródło pytań stojących za LAACT XXIII – czy poprzez *light art* można rozmawiać o rzeczach ważnych?

LA: Zawsze byłeś bardzo blisko rzeczywistości – czy to jako kreator nowych zdarzeń, czy jako osoba przetwarzająca to, co się dzieje. Sztuka nigdy nie była dla Ciebie formą eskapizmu czy poszukiwań siebie, zgadza się?

RS: Tak, nawet gdy tworzyłem kolektywy muzyczno-wizualne, nigdy nie chodziło o czystą abstrakcję. Byliśmy skupieni na zawładnięciu odbiorcą. Chcieliśmy wywoływać sytuacje, które oddziałują na emocje. To pobudzenie świadomości otwiera na wrażliwość, która zawsze była nam potrzebna do przedstawienia naszej wizji. Wspólne przeżycie, relacja z odbiorcą, kontekst społeczny – to były podstawy naszego działania.

LA: A warstwa wizualna?

RS: Tworzyłem *noise*. Przetwarzałem nagrania rzeczywistości, tworząc powidoki pamięci. Również te dźwięki, z których składały się nasze wydarzenia, miały „odcodzienny" charakter – pochodziły z codzienności. Nie chodziło nam o generowanie elektronicznych brzmień i tak samo nie chodziło nam o to w obrazie – chcieliśmy przetwarzać rzeczywistość.

LA: Rozumiem, to bardzo ścisła relacja z rzeczywistością... A skąd wypływa potrzeba tworzenia?

RS: Moją twórczość napędza niezgoda na niesprawiedliwość otoczenia.

LA: Forma buntu?

RS: Nie, wyrażenie głośnego sprzeciwu, jasne wyartykułowanie „NIE, tak nie wolno". Tego też próbuję nauczyć studentów – niezgody na zastany stan rzeczy. Ta krytyczna postawa motywuje mnie do działania, do tworzenia. Nie zachwycam się na przykład jak impresjoniści pięknym mostem, choć rozumiem, co tak ich ujmowało, że malowali go pierwszy, drugi trzeci, n-ty raz. Dla mnie jednak nie jest to powód robienia sztuki. Z jednej strony jest to dziwne – ciągle wchodzę w konflikt z rzeczywistością. Z drugiej – niezbyt widzę inną drogę. Co miałbym robić – dokumentować ją, obserwować?

LA: Wydaje mi się, że postawa krytyczna tworzy dystans do tego, co wokół. Pyta, czy fundamenty, na których zbudowana jest nasza rzeczywistość, są na pewno tym, na co powinniśmy się zgadzać.

RS: To nas, artystów, odróżnia od polityków, którzy jasno i dobitnie mówią „To jest..." i „to" zostaje, chociaż wszyscy dookoła wiedzą, że jest kłamstwem. My „to" ciągle podważamy. Poszukujemy sedna, sprawdzając, czy aby na pewno nasza kreacja pokrywa się z rzeczywistością. Jeżeli chcemy do kogoś dotrzeć, musimy sprawić, aby wszedł w kreowaną przez nas sytuację. Musimy ją jasno skonstruować i przełożyć na język sztuki w sposób autentyczny. Dobrze, kiedy ta zakodowana wiadomość dotyka tematów ważnych społecznie, a ważne społecznie jest również to, co pokoleniowe. Każda generacja charakteryzuje się swoimi własnymi sposobami widzenia i artykulacji. Warto o tym mówić.

LA: Poprzez swoją kreację tworzysz mikrowspólnotę, która doświadcza pewnego zdarzenia i wynosi niepewność czy też wątpliwość – zalążek myśli krytycznej.

RS: Trochę tak jest – na pewno właśnie w ten sposób tworzę moje obrazy wideo. Z jednej strony są to animacje, z drugiej – nie jest to jednak film w ścisłym znaczeniu tego słowa. Nie ma regularnego timeline'u, ułożonego linearnie: z początkiem, rozwinięciem i zakończeniem. Taka praca stanowi przestrzennie rozmieszczoną formę otwartą, którą jako odbiorca możesz eksplorować. Kiedy zaczynasz czytać te obrazy, zostajesz wciągnięta, poszukujesz. Dzięki temu wdrażasz się w konteksty, i to w dwójnasób. Odkrywasz te, które umieściłem, ale również poprzez interpretację tworzysz własne. Jeśli wątek Cię złapie, wszystko przeczytasz po swojemu. Zawsze inaczej ułożysz historię, na coś innego zwrócisz uwagę. W przeciwieństwie do filmu, któremu się poddajesz, te obrazy wideo są zależne od Ciebie. Cała sytuacja odbioru zmienia się w interaktywną narrację, w której sama wybierasz rozwój sytuacji czy bieg zdarzeń.

LA: Od razu myślę o Twojej realizacji wideo w Sali Immersyjnej Muzeum Narodowego we Wrocławiu – Oddziale Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej podczas wystawy „Rokoko”. Ściany rozświetlała projekcja barwnych przedstawień z tytułowej epoki poszerzonych o ruchu. Na pierwszy rzut oka dzieło jawiło się jako statyczny obraz, aby po chwili ujawnić elementy ruchome o zapętlonym charakterze. Pojawiły się również przeplatające się, eklektyczne formy wyrazu – materiały archiwalne spięte w cyfrowym ujęciu wideo. Połączyłeś wiele, wydawać by się mogło, że przeciwstawnych wartości, tworząc zupełnie nową całość.

RS: Właśnie tak, można powiedzieć, że było to kompletne dzieło, nad którym miałem szczęście pracować, a na tę kompletność składało się wiele względów. Warunki produkcyjne, ilość czasu na realizację, wartości badawcze tego przedsięwzięcia czy dostępność materiałów archiwalnych są tego ważnymi składnikami. Nie określam siebie przez wąski pryzmat jednego zagadnienia. „Rokoko” równie dobrze mi odpowiada. Zazwyczaj bazuję na szeroko pojętych archiwaliach i z nich konstruuję punkt wyjścia do dalszej opowieści. W zasadzie grzebię w pamięci.

LA: Odpowiedzi na pytanie, dlaczego temat nie jest dla Ciebie przeszkodą, doszukiwałabym się także w dialogu, który poprzez swoje prace nawiązujesz z odbiorcą. Szukasz w danym temacie tego, co jest społecznie dostępne, z czym możemy bardzo intymnie rezonować, znajdując w swoich wspomnieniach podobne sytuacje. Dla mnie Sala Immersyjna była ogrodem rozmaitości, w który zagłębiłam się najmocniej, spoglądając na przedstawienie huśtającej się damy.

RS: Kiedy zacząłem tworzyć instalacje wideo, obserwowałem, jak mój starszy syn przebywa w środku. Czerpał radość z tego, że naprawdę był w środku, otoczony projekcją. Światło projektora może być rzutowane po prostu na ekran, ale może też tworzyć instalacje – wtedy daje poczucie zagłębienia się w przestrzeń. Ta przestrzeń staje się emocjonalną zawartością, współdzieloną przez dzieło i odbiorcę. Moje aktualne realizacje są rozwinięciem tej myśli: jak stworzyć dzieło, do którego da się wejść, zsynchronizować się z nim i zacząć je odczuwać?

Podczas artystycznych poszukiwań nie uciekam od researchu narzędziowego. Jeśli jesteś artystą, który używa technologii, musisz tę technologię badać. Ten *research* nie jest dla mnie jednak formą skończoną – to cząstka większego procesu powoływania kreacji, która angażuje. Poszukuję rozwiązań, które zaktywizują widza i pobudzą jego wrażliwość. Jego otwartość na doznawanie sprawia, że przyjmuje moją wizję, chowa ją w sobie i zabiera do domu. Analizując drogę rezonansu społecznego prac Wodiczki, zauważam, że jego dzieła odzwierciedlają głos społeczeństwa, dosłownie mówią ustami jednostek. Moje natomiast działają odwrotnie: tworzę własny głos, aby odbiorca przyjął go do siebie i spojrzał przez ten pryzmat. Wtedy dzieło ma siłę i wpływ na obraz rzeczywistości. Może dokonać zmian.

LA: Wiele mówisz o odbiorcach.

RS: Odbiorca jest dla mnie bardzo ważny, cały czas włączany. Chcę, aby był świadomym uczestnikiem artystycznych zdarzeń, które kreuję. Trochę myśli poświęciłem czasowości

realizacji wideo. Początkowo wychodziłem z założenia, że współcześnie nie mamy zbyt wiele czasu, więc wszystko musi być krótkie. Czas jest jednak wartością i teraz pozostawiam odbiorcy decyzję o jego rozdysponowaniu. Jeśli przychodzi do galerii i widzi animację ślimaka, myśląc: „O nie, nie mam na to czasu”, nigdy nie pozwoli ślimakowi dojść do końca. Jeśli jednak zostanie i pozwoli, w tym momencie sam zadaje sobie pytanie o wartość własnego czasu. Decyduje się na to doświadczanie.

LA: Czym dla Ciebie jest doświadczanie sztuki?

RS: Jest tym wszystkim, o czym mówimy – głębokim i świadomym odbiorem, w którym realność zostaje zawieszona. Odbiorca wchodzi w przedstawioną kreację i przyjmuje ją jako swoją.

LA: Zarówno w Twoich wczesnych realizacjach, jak i w początkowych edycjach LAACT widać fascynację formą i jej oddziaływaniem na odbiorcę. Instalacja prezentowana na wystawie „Light as a Creative Tool” w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej dotyka jednak zupełnie innego obszaru, a użyte środki artystycznego wyrazu charakteryzuje synteza oraz bardzo intuicyjny, symboliczny wydźwięk. Praca „Las Granica” odnosi nas do tematyki uchodźczej, sytuacji migracyjnej oraz zdarzeń w strefach granicznych.

RS: Aktualna sytuacja wielopłaszczyznowego kryzysu boli mnie do tego stopnia, że chciałbym krzyczeć. Nie mogę przejść obok niej obojętnie. Wypełnianie świata pięknem przestało mi wystarczać. Nie chciałbym mówić, że moje działania to naprawianie świata. Możliwe, że będąc młodszym, miałem tę potrzebę i wrażenie, że ją realizuję. Kręcąc się na kole jak złoty cielec podczas happeningu „Zraniona Rzeczywistość”, naprawiałem świat. Teraz chcę razem z nim krzyczeć głośniej. Widzę też manipulacje otaczającą rzeczywistością, żeby przykryć to, co trudne, przykre czy niewygodne. Dlatego tak ważny jest dla mnie głos sprzeciwu, głos budujący jasny, klarowny i wierny faktom obraz.

Gdy tworzyłem realizację „Udomowienie” w Rosji, dotarło do mnie, że chcąc naprawić świat, musielibyśmy siebie zabić. Dopiero bez ludzi świat będzie miał bowiem szansę powrócić do równowagi. Zarazem jednak jakiejkolwiek części świata nie dotkniesz – działania są podejmowane „dla dobra ogółu”. Mam wrażenie, że znaczenie słów „dobro” i „ogół” uległo rozmyciu, te wyrażenia nie znaczą tego, co określają. Zaczęło mnie to uwierać, dlatego tematy moich realizacji artystycznych zaczęły skręcać w stronę problemów społecznych. Z jednej strony wynika to z dojrzałości artystycznej, z drugiej – po prostu z wieku. Mam dzieci, chcę dla nich dobrego świata.

Pandemia również była punktem zwrotnym – zacząłem sobie zadawać takie pytania jak „Czym jest wolność?”. W tym czasie też odgórnie bardzo jasno nakreślono, gdzie przypada przestrzeń osobista, a gdzie społeczna. Zastanawiając się, zacząłem definiować te miejsca po swojemu. Jasno widziałem związek tego, co prywatne, z tym, co publiczne. W tej płaszczyźnie kontekstów społecznych zacząłem poszukiwać tematów moich realizacji. To mnie pochłonęło. Będąc artystą, dysponuję narzędziami, aby zwizualizować te zagadnienia i wszcząć dyskusję.

A jednocześnie, tak jak sugerujesz, świat się trochę zmienił, mimo że widzę w nim wiele powtarzających się sytuacji, na które wciąż nie znaleziono rozwiązania. W ostatnim czasie, czyli już w latach dwudziestych XXI wieku, cała masa tematów została uwolniona i włączona do dyskursu społecznego. Mówimy „on", „ona", ale też szerzej – „oni", „ono". Dopuściliśmy do życia w naszej przestrzeni Innych – ja też jestem Inny: mam na myśli tę inność, nieszablonowość, wolność decydowania o sobie i konkretyzacji swoich odczuć. Wiele współczesnych dyskusji dotyczy tożsamości. W moim odczuciu jest ona umiejscowiona tam, gdzie dzieło sztuki – w Tobie. Ty ją masz, a w jakiej formie ta zdefiniowana tożsamość się objawia w rzeczywistości, to już jest zależne od Ciebie i kontekstu Twojego otoczenia. Nie musisz czuć się Niemcem, żeby żyć w Berlinie – zajdzie taka potrzeba, zmienisz miejsce zamieszkania. Taka wolność byłaby super!

LA: Wciąż jest o czym mówić...

RS: Zawsze będzie. Planuję już kolejne edycje LAACT. Następna będzie skonstruowana wokół zagadnienia bezdomności, w dosłownym oraz metaforycznym znaczeniu.

Robert Sochacki

Artysta wizualny, nauczyciel akademicki ze stopniem doktora sztuki. W swojej praktyce artystycznej koncentruje się na procesie kolektywnym w sztuce oraz interakcji między dziełem sztuki a odbiorcami. Najczęściej pracuje z wielkoformatowymi instalacjami wideo i różnymi koncepcjami *light art*. Wykłada na Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Więcej o artyście można znaleźć na stronach: www.robertsochacki.pl, www.instagram.com/sochacki.

Rozbłyski interferencji

Rozmowa z Anną Klimczak

„Woliera”, instalacja autorstwa Anny Klimczak, składa się z transparentnego prostopadłościanu, wewnątrz którego zamknięto ekran. Tiulowe płaszczyzny delikatnie budują obiekt, jednak ich interferencja osłabia widoczność wyświetlanego obrazu. Niedostępność wizji stanowi główny trzon pracy artystki, która wskazuje, że nasze zaplecze kulturowe, bagaż doświadczeń i przeżyć składają się na filtr, przez który przepuszczamy rzeczywistość.

Laura Adel: Anno, czy uważasz się za artystkę światła?

Anna Klimczak: Kiedy myślę o świetle, rozumiem je w sposób symboliczny. W dosłowniejszym znaczeniu, upatruję światła w używanych przeze mnie technologiach cyfrowych: ekranach, monitorach czy projekcjach. Nie jest to tradycyjne rozumienie light artu, w którym głównym medium jest wiązka światła. W mojej twórczości pochodzi ono od mediów cyfrowych. Urzeczywistnia obraz.

W takim też ujęciu używałam światła w realizacji na wystawę „Light as a Creative Tool XXIII” w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. W tiulowej wolierze zamknęłam monitor emitujący film. Ogromnych rozmiarów klatka wykorzystana w instalacji sama z siebie potrzebowała światła. Światło zmieniało zarówno formę, jak i znaczenie tej pracy. W nocy woliera była jak skarbnica kryjąca coś żywego i drogocennego, natomiast w dzień stawała się twierdzą chroniącą tętniące ruchem i kolorem sedno.

Bliskie jest mi światło w ujęciu filozoficznym. Łączy się z poszukiwaniami i odkrywaniem tego, co nieznane lub jeszcze nie w pełni poznane. Dla mnie nowe technologie są właśnie takie – są w ciągłym dialogu, odkrywają przede mną nowe możliwości twórcze. Pozwalają mi badać światło jako kreację oraz obraz jako świat nim powołany.

LA: Kiedy pracuję z kamerą, w rejestrowanym obrazie widzę wiele elementów bliskich mojej wrażliwości i rozwijanej przeze mnie estetyce. Wydaje mi się, że ta właściwość często umyka osobom zdającym się nieprzychylnymi cyfrowym kreacjom. Uważają, że taki obraz jest zapożyczony, wytworzony przez zewnętrzny mechanizm i że nie ma w nim pierwiastka twórczego i autorskiego. Dla mnie jest to porozumienie z narzędziem, którego sposób funkcjonowania muszę zrozumieć, aby móc dzięki niemu kreować. Czasami mam poczucie, jakby kamera czy aparat stawały się przedłużeniem mnie. Dociera do mnie również różnica między widzeniem mojego oka a obiektywną rejestracją. Nabieram dystansu do własnych zmysłów. Dostrzegam, o ile precyzyjniej w stosunku do mojego narządu wzroku widzi soczewka dokładnego aparatu. Zauważam też wszystkie mentalne dopowiedzenia, które projektuję na obraz na podstawie moich doświadczeń i wiedzy. Technologia podważa nieomylność moich zmysłów.

AK: Rejestracja jest zawsze przetworzeniem obrazu. Dla mnie komputer jest jak pędzel w przypadku malarstwa. Nowe technologie są językiem kreacji. Aby posługiwać się nimi

swobodnie, należy naprawdę dokładnie poznać to narzędzie.

Przyglądam się eksperymentom artystycznym z obszaru sztuki nowych mediów. Artyści są coraz bardziej prowokacyjni, ekscentryczni, co wynika z poziomu ich technologicznego warsztatu. Odbiorcy także muszą się stale rozwijać. Kiedy jednak odbiorca dostrzega płytkość dzieła wynikającą z niepogłębionych badań, wówczas krytycznie ocenia realizacje nowomedialne. Wydaje mi się, że stąd się bierze niechęć społeczna, z którą czasem spotykamy się w odniesieniu do tego obszaru sztuki. Nie tylko artyści przetwarzają obraz rzeczywistości, robi to także każdy z oglądających – nakładając swoje doświadczenia, emocje i interpretacje, buduje własną jej wersję.

LA: Bardzo szybko wspomniałaś odbiorcę. Czy w Twojej twórczości odbiór dzieła jest ważnym elementem?

AK: Przed spotkaniem dzieła z odbiorcą nie skupiam się na nim. Nie tworzę dla niego, to idzie zupełnie inną drogą. Natomiast bardzo ważna jest dla mnie chwila ekspozycji pracy. Moment gdy dzieło zaczyna funkcjonować w świadomości odbiorcy, sprawia, że praca ewoluuje. Powstają jej interpretacje, czasami widzowie rzucają nowe światło na sposób funkcjonowania dzieła. Wytwór sztuki staje się jednocześnie przyczynkiem do rozmów. Czasami podczas takich rozbłysków intelektualnych, słysząc przemyślenia widzów, poznaję moje realizacje na nowo.

LA: Wróćmy jeszcze do prezentowanej na LAACT XXIII instalacji „Woliera". Twoja realizacja przedstawia relacje między zewnętrzem a wnętrzem. Mówi również o tym, o czym rozmawiamy – o filtrze, który nakładamy na rzeczywistość poprzez sam odbiór i interpretację dzieła.

AK: Konstrukcja wywodzi się od woliery – sporych rozmiarów klatki dla ptaków. Znajdujący się w środku telewizor wyświetla film ukazujący naturę. Miraż swobodnych ujęć przyrody staje się barwnym ptakiem, lecz zniewolonym. Klatka nawiązuje do ograniczonej dostępności, którą ludzie sami powodują przez wydzielanie miejsc przyrodniczych. Przestrzeń wytyczana przez wolierę odnosi się do japońskiej filozofii MA, mówiącej o niedającej się określić pustce, ograniczonej jednak, niemającej wyznaczonych granic, niepoddającej się niczyjej władzy. Stąd subtelność ścian wyznaczających obszar woliery. Przypominają one raczej mgiełkę między jedną a drugą przestrzenią, sprawiając, że granica między zewnętrzem a wnętrzem zostaje rozmyta. Płaszczyzny mimo swojej delikatności budują również wrażenie dystansu, mówiąc o niedostępności wizji.

LA: W swojej twórczości wiele miejsca poświęcasz komunikacji. Wskazujesz na płaszczyznę porozumienia jako negocjowaną między daną informacją a odbiorcą, który narzuca na nią własny filtr – swojej osobowości, emocji, kultury. Ta zależność dotyczy także porozumienia między ludźmi, a różnica środowiskowa jedynie intensyfikuje tę właściwość. Mówisz o poznaniu...

AK: Tak, to dla mnie bardzo ważne i inspirujące tematy. W przypadku „Woliery" elementy

realizacji tworzą kolejne warstwy – ściany obiektu, iluzyjną grę tiulu z optyką ludzkiego oka, ekran telewizora oraz reprezentację natury. To nakładanie się elementów dotyczy wielowarstwowości informacji. Delikatne, czasami wręcz niewidoczne części instalacji utrudniają dotarcie do sedna. Płaszczyznowość mówi o utrudnionej komunikacji.

LA: Zalążki koncepcyjne „Woliery" powstały podczas Twojego pobytu rezydencyjnego w Japonii.

AK: Tak, bardzo odczułam tam skutki różnic kulturowych. Stworzyłam performance, podczas którego pokazywałam kartki ze słowami, jednocześnie zagłębiając się w las. Odbiorcy stali naprzeciwko, za przezroczystą szybą wielkiego okna. Słowa jednak nie układały się w żadną treść, a publiczność, wyczekując komunikatu, odczuwała frustrację i rozczarowanie. Sama natomiast ustawicznie kroczyłam w głąb lasu, podążając za własną, nikomu nieznaną logiką. Działanie wynikało z wyobcowania i niezrozumienia, które odczułam, przebywając w kulturze tak odmiennej od mojej.

LA: Zamieniłaś zatem zastaną sytuację w działanie artystyczne, poszukując źródeł indywidualnych odczuć w uniwersalnych symbolach, gestach i zdarzeniach. Czy źródło Twoich inspiracji zawsze znajduje się w wydarzeniach zewnętrznych?

AK: Tak, niewątpliwie. Analizuję to, co dzieje się wokół – często używam siebie jako pryzmatu, przez który patrzę na zdarzenia. Myślę również przestrzenią – to w relacji do niej znajduję rozwiązania formalne. Rozwijam koncepcje w dialogu z miejscem. Sprawdzam, czy udźwignie ono moją ideę oraz hipotetyczne środki wyrazu – i na odwrót. Czasami przestrzeń pomaga mi odnaleźć rozwiązania, czasem jednak poprzez swoje właściwości popycha mnie ku zmianie części formalnej. Większość moich prac to dzieła *site-specific*.

Sytuacja będąca punktem wyjścia do pracy nad „Wolierą" przynależy jednak do przeszłości. Aktualnie jest dla mnie ważne budowanie dalszej opowieści. Zamykam ją we wspomnianej wcześniej wielowarstwowości, którą dodatkowo otulają kolejne zdarzenia, nasza pamięć o nich czy wspomnienia. Tworzę opowieść szkatułkową. Ten aspekt dodatkowo podkreśla sama bryła woliery. Obiekt zamyka przestrzeń, wyznaczając pewien obszar w już istniejącym, wytyczonym miejscu – w przypadku wystawy LAACT XXIII: w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. W nim, wewnątrz obiektu, znajduje się ekran odsyłający do kolejnej przestrzeni. Woliera staje się szkatułą chroniącą i skrywającą świetliste wnętrze. W tak zorganizowanej instalacji odbiorca staje się finalnym elementem. To on buduje tę pracę do końca. Wszystkie jego przemyślenia, odczucia, wnioski tworzą epilog spinający całą wytworzoną przeze mnie sytuację.

LA: Dla mnie „Woliera" buduje narrację, jednak w nowomedialnym ujęciu. Gdy patrzę na sam obiekt, widzę, jak tiul gra z moim postrzeganiem, tworząc iluzyjne wzory – morę. Ten materiał jest bardzo plastyczny wobec ludzkiego narządu wzroku. Poruszam się, zmieniam kąt patrzenia na obiekt – wzór również ewoluuje i wędruje za mną. Następnie próbuję odszyfrować przekaz na telewizorze – wtedy półtransparentne ściany z partnera mojego

doświadczenia estetycznego zmieniają się w przeszkodę. Mora zmienia swoją tożsamość. Jako odbiorczyni staję się źródłem modyfikacji relacji między elementami instalacji. Z przemieniającej się sieci współoddziaływania powstaje rozwijająca się w czasie narracja.

AK: Bardzo dobrze to interpretujesz. Kuszę odbiorcę elementami instalacji, zwodzę go, obiecuję, aby ostatecznie zostawić go zagubionego, bez odpowiedzi. Tak jak w *O uwodzeniu* Baudrillarda[1], w którym to dziele choć wiele zostaje zapowiedziane, żadna z obietnic się nie spełnia.

LA: Czy „Woliera" nadal przechodzi metamorfozę?

AK: Aktualnie fascynuje mnie świat przyrody, który zamykam w tej szkatułce. Chciałabym, aby zabrał głos. Przyglądam się i analizuję relacje ludzi z pierwotnym, spokojnym środowiskiem, które w dzisiejszych intensywnych czasach oznacza upragnioną enklawę. Natura w społecznym ujęciu ulega jednak schematyzacji i romantyzacji, przez co traci swoje prawdziwe oblicze. Sposób myślenia człowieka o naturze jest również bardzo instrumentalny.

LA: Anno, słyszę w Twoich wypowiedziach dużą wrażliwość na sprawy świata oraz kondycję naszego otoczenia. Czy uważasz, że współcześnie artysta jest odpowiedzialny także wobec siebie samego? Czy za kreacją powinny stać pewne postulaty i nawiązania do sytuacji zewnętrznych?

AK: Mój aktualny zwrot ku naturze jest spowodowany potrzebą poetyckości – w takich przestrzeniach czuję się spokojna i zakorzeniona w sobie. Natłok współczesności wzmaga poczucie napięcia i zdenerwowania, zmusza do potęgowania aktywności. Zwrotem przeciwko takiemu charakterowi współczesności jest właśnie powrót do natury. Dodatkowo niepokoi mnie sposób myślenia o przyrodzie, wyznaczanie ścieżek, aby wkroczyć w ten obszar, wartościowanie jej stanu – nakładanie bagażu cywilizacyjnego na to, co naturalne.

W nawiązaniu do wytwarzania kolejnych przedmiotów – oczywiście mam świadomość, że każdorazowa instalacja generuje sporą ilość jednorazowych materiałów. Nie mogę ich powtórnie użyć ze względu na charakter moich prac, które zawsze dopasowuję do miejsca. Nie wiem także, czy następna realizacja będzie miała części wspólne z demontowanymi elementami. Dodatkowo nie posiadam magazynu umożliwiającego mi składowanie tych rzeczy. Dlatego też puszczam je w świat. Oddaję je ludziom – dlatego za tak ważną uważam rozmowę, która pozwala dotrzeć do takich szczegółów. Z belek tworzących „Wolierę" powstały na przykład regały. Elementy moich dzieł po wystawach dostają zatem nowe życie.

Tutaj również pojawia się niezwykłość spotkań i rozmów. Tylko w przypadku relacji w rzeczywistości dochodzi do momentu, kiedy dzielimy się myślami, planami, pomysłami. Wtedy możemy się wspomóc, zainspirować i wymienić doświadczeniami lub nawet materiałami. Dzięki rozmowie z Tobą pojawił się pomysł dokumentowania dalszego życia zdemontowanych konstrukcji, które trafiają do garaży, domów i piwnic. Są zaopiekowane przez innych ludzi, nowych twórców. To właśnie jest światło – to rozbłyski współtworzenia. Wtedy dociera do nas, że razem możemy dużo więcej.

1 J. Baudrillard, *O uwodzeniu*, przeł. J. Margański, Warszawa 2005.

Anna Klimczak

Artystka wizualna, profesorka Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Jest absolwentką Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu i laureatką Nagrody Artystycznej Miasta Poznania. Brała udział między innymi w pierwszej edycji polskiego festiwalu „Rybie Oko" czy w „Biennale d'Issy" we Francji. Od 1999 roku zajmuje się edukacją artystyczną, jest też kuratorką wystaw i wydarzeń kulturalnych. Tworzy dzieła *site-specific* i akcje performatywne. Porusza tematy związane z utrudnioną komunikacją.

Więcej o artystce można znaleźć na stronach:
https://annaklimczak.pl/, https://www.instagram.com/an_kli/.

Ciemne miejsca

Rozmowa z Emilią Ishizaką

O ciemnej stronie człowieka mówi praca Emilii Ishizaki – instalacja „tsunagaru|wątpliwości". Jej główna część – obiekt rzeźbiarski w formie nawiązującej do kołtuna czy zwoju – składa się z drobnych czarnych wici. Materiał jest pokłosiem pracy dyplomowej artystki, będąc – jak sama mówi – „zachwytem, który pozostał".

Laura Adel: W obiekcie „tsunagaru|wątpliwości" unaoczniasz zakamarki ludzkiego wnętrza. Zwój podświetla snop światła, raz przedstawiający abstrakcyjne kształty, raz jednorodne barwy. W tej relacji pojawia się cień. Gdy patrzymy na jego nikły ruch, unaocznia się to, co wcześniej niedostrzegalne. To cień odkrywa złożoność konstrukcji obiektu, niedostrzegalną przez pokrywającą go projekcję i mylące błyski światła. Cień unaocznia mikroruch formy, która w swojej monumentalności jawi się jako statyczna i nieruchoma.

Emilia Ishizaka: Ten materiał poruszał we mnie dziwne struny, wyzwalał niewygodne miejsca, które chciałam urzeczywistnić. Miałam w sobie wiele tej ciemnej, lepkiej masy, której ludzie – jak i ja sama – do końca nie rozumieją lub się jej boją. Chciałam się po prostu jej pozbyć. Zaczęłam tworzyć te formy, tkać połączenia i nie mogłam się zatrzymać. To zaczęło rosnąć – do wielkości pół mnie, a w końcu mnie przerosło. Fascynowała mnie obserwacja tego procesu. Zastanawiałam się, kiedy powiem dość, kiedy ten rozrost dotknie swojej granicy, w której dojdzie do momentu zatrzymania.

LA: Nastał taki moment?

EI: Nie, nie, zupełnie nie. Wręcz przeciwnie – podczas tworzenia tej pracy pojawiło się we mnie marzenie. Zapragnęłam opleść tymi pnączami całe pomieszczenie, żeby sama stać się częścią plątaniny.

LA: Słucham, jak mówisz o wiciach – jako o zewnętrznym, autonomicznym bycie, którego forma ilustruje to, co wewnątrz. Snujesz plany o ekspansji formy, o jej niepohamowanym, niekontrolowanym rozroście. Gdy jednak widzę zwarty, zamknięty obiekt „tsunagaru|wątpliwości", nasuwa mi się na myśl sprzeczność.

EI: Tak, chcę, aby to się rozrastało na całą przestrzeń, a jednocześnie mam tendencję, aby zamykać kształty, oprawiać je w ramy. Forma „tsunagaru|wątpliwości" również nosi w sobie sprzeczność – z jednej strony widzimy jej określony, eliptyczny kształt, z drugiej wyobrażamy sobie, że dalej się rozrasta. Kiedy ją podświetlam, zauważam inny świat. Forma żyje, delikatnie się porusza pod wpływem ruchów powietrza. Mam nadzieję, że odbiorcy, doświadczając tej instalacji, zauważą te drobnostki: lekki ruch, zmianę cieni utworzonych przez ciągły, prawie niezauważalny obrót rzeźby i kąt padania światła, iluzję formy i nałożonych animacji. Na jednym obiekcie tworzy się wiele światów.

LA: Zastanawiam się, gdzie są umiejscowione te światy. Czy tworzą kolejne odniesienie do wnętrza, czy są intermedialną właściwością instalacji obrazującą zażyłość między obranymi mediami?

EI: Na pewno ma to odniesienie do mojego wewnętrznego świata. Czuję w sobie wiele sprzeczności; trochę się w nich gubię, trochę nie wiem, co jest prawdą, a co nie; co powinno być, a co nie powinno być – co jest błędem myślowym. To ciągła walka kłócących się światów.

LA: Ciekawe, że tak to ujmujesz. Dla mnie, mimo że widzę wiele przeciwstawnych materii, ta instalacja nie jest sprzeczna – nie buduje poczucia nieprzystawalności elementów, nie zmusza do odrzucenia przez swoją wewnętrzną niespójność. Efemeryczna, lekka, wirtualna projekcja jest przeciwstawiona obiektowi – konkretnemu, realnemu, materialnemu. Z tej relacji wykluwa się cień będący czernią, pustką. To on tak naprawdę unaocznia rzeźbę schowaną za projekcją.

EI: Kiedy światło pada na materiał wici, rzeźba się iskrzy, staje się biżuterią – sztucznie piękną czy wręcz fałszywą. Za nią jest właśnie ten cień, inna warstwa – może prawdziwa, chociaż jest cieniem – i znowu ta sprzeczność.

LA: Jasno widzę Twoją relację z dziełem. Już sam proces konceptualizacji jest tutaj bardzo istotny, a materializacja oznacza dialog z materią. Odnajdujesz kształty w procesie powstawania dzieła, docierasz do nich. Jak jednak stosunkujesz się do samego momentu udostępnienia swojego dzieła publiczności?

EI: Przy tworzeniu towarzyszy mi więcej emocji niż przy pokazywaniu pracy. Prezentacja dzieła to moment, kiedy wyszło ono ze mnie i istnieje samodzielnie. Liczę, że patrząc na nie, odbiorcy odkryją w sobie tę część, z której wypływa czy którą ilustruje ta forma. Dzięki temu, że wyrzuciłam z siebie ten obiekt, między mną a odbiorcami pojawia się nić porozumienia. To próba oświetlenia ciemnych miejsc.

Emilia Ishizaka

Absolwentka Pracowni Multimediów na Polsko-Japońskiej Akademii Technik Komputerowych w Warszawie. Eksperymentuje w obszarze działań intermedialnych. Swoje zamiłowanie do tradycyjnej animacji łączy z różnymi środkami wyrazu, takimi jak *video mapping* czy rzeczywistość rozszerzona. Inspiruje się tym, co niedopowiedziane, i tym, co niekoniecznie mile widziane.
Więcej o artystce można znaleźć na stronach:
instagram.com/e.ishizaka, www.emiliaishizaka.myportfolio.com.

Unaocznione współbytowanie

Rozmowa z Sarah Rechberger

„Vortices (Magnetosphere)”, świetlna instalacja Sarah Rechberger, składa się z pięciu kinetycznych obiektów o transparentnych, pokrytych białym tiulem ścianach. Poszczególne elementy oświetlają geometryczne snopy światła. Ruch umieszczonego we wnętrzu tych konstrukcji mechanizmu zagina płaszczyzny ich boków. W wyniku zmiany powierzchni światło zostaje rozszczepione, tworząc barwne fale okalające obiekty.

Laura Adel: Kiedy przeglądam Twoje prace, widzę bardzo spójny kierunek – ścieżkę, którą podążasz. Rozwijasz lub przekształcasz niektóre idee z wczesnego etapu swojej kariery nawet po dość długim okresie czasu. Chociaż pracujesz jako artystka światła, sposób, w jaki interpretujesz światło, jest bardzo szeroki.. Światło w Twojej artystycznej perspektywie jest bowiem fenomenem piękna, ale także podstawą widzenia i widocznym dowodem zasad rządzących światem – jak w pracy „Sonnenbecken”.

Sarah Rechberger: Tak, ta praca to cylindryczna dziura o czarnej powierzchni, która podczas deszczu wypełnia się wodą i stając się lustrem. Działa jak źrenica w oku – też czarna i wypełniona płynem. Doświadczając tej instalacji, możesz zobaczyć siebie w taki sposób, w jaki jest się widzianym w oczach innych. Ze względu na rozmiar pracy, czujesz się mały - jak źrednica, jak małe stworzenie przed oczyma czegoś większego od siebie. – jak źrenica, jak małe stworzenie przed oczami czegoś znacznie większego od Ciebie.

LA: Podobne zjawiska badałaś również w pracy „Surveying Sun Points”.

SR: Właśnie tak! Można także użyć lustra jako środka skupienia. Zbierasz snop świetlny, odbijasz kierując go w dół tworząc linię., odbijasz je i kierujesz w dół. To, co wtedy się pojawia, jest egzemplifikacją, jest egzemplifikacją podstawowych zasad fizyki – codziennego obrotu kuli ziemskiej, podróży Słońca po niebie. W tej pracy tworzę krzywą ruchu słońca po powierzchni Ziemi - poprzez jej uwidocznienie krzywą ruchu Słońca na Ziemię – poprzez jej uwidocznienie i sensualność staje się ona fizycznym dowodem upływu czasu. Co również interesujące, w starożytnych kulturach, takich jak aztecka (do których chętnie się odnoszę), czas był postrzegany w cyklach, podczas gdy obecnie patrzymy na niego, jakby był liniowy.

LA: Krzywa wydaje się kluczowym elementem Twojej twórczości.

SR: Nie tylko – ale jest jedną z głównych wykorzystywanych przeze mnie form. Słowne określenie jej znaczenia jest bardzo skomplikowane. Między innymi może to być kobiecy odnośnik. Dodatkowo, kiedy patrzysz na Ziemię, nie jest ona płaska – jest krzywa. Ta fascynacja jest trudna do wyjaśnienia. Krzywa po prostu się pojawiła. Dostrzegasz ją, gdy patrzysz na naturalne powierzchnie, na przykład ocean – jest on zakrzywiony, fala elektryczności jest zakrzywiona. W związku z tym krzywa wydaje się podstawą rzeczy. Dodatkowo symbolizuje ciągłość – tak właśnie rzeczy się mają: bez początku i końca, po prostu niekończąca się, permanentna transformacja. Szukam formuł, które uchwycą istotę, fundament bytu. W moich pracach łączę linie zakrzywione z prostymi. Tu nic nie jest stałe – to dynamiczna fluktuacja badająca przecięcia między prostymi i krzywymi.

LA: W swoim podejściu do sztuki odnosisz się do filozofii Brunona Latoura, która koncentruje się na relacjach. Podkreśla, że cokolwiek istnieje, jest połączone i tworzy część sieci – tkankę rzeczywistości.

SR: Tak, tutaj również leży wyjaśnienie okrągłych form w mojej twórczości artystycznej, w której kula reprezentuje powierzchnię, a siatka ilustruje krawędzie oraz ruch.

LA: Tę ideę pięknie oddaje Twoja praca „Vortices (Magnetosphere)" prezentowana podczas LAACT XXI w Muzeum Narodowym – Oddziale Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. To zbiór obiektów o ciemnym, metalicznym szkielecie, stanowiącym ramę dla półprzezroczystej powierzchni tiulu. Wewnątrz znajduje się mechanizm którego ruch zagina delikatną tkaninę delikatną tkaninę. Z powodu zmian kształtu ścian obiektów światło ulega zniekształceniu, zmieniając się z prostej, białej geometrii w kolorową krzywą rozproszonego promienia.

SR: Mechanizm to tylko proste linie, ale biegnące po okręgu – w powtarzalnych, kolistych odstępach, które zakłócają białą, geometryczną projekcję. Jeśli przyjrzeć się naszym ciałom, one również są podobną konstrukcją linii prostych i krzywych. Współpraca między tymi sprzecznościami sprawia, że możemy się poruszać. Moja twórczość jest poszukiwaniem zrozumienia, interpretacją procesów zewnętrznych. Staram się zachęcić widzów do podążania ścieżką mojego sposobu myślenia, która prowadzi do poszerzenia perspektywy lub rekonstrukcji zasad wiedzy ogólnej czy intuicyjnych myśli. Niektóre spostrzeżenia, których dokonujemy jako noworodki, są bardzo cenne, ale pokrywa je kurz dorosłości. Mają w sobie mądrość swobodnej percepcji, którą chciałabym przywrócić. W moich pracach staram się przywołać tę intensywną i ciekawską uważność widzenia. Łączę perspektywę społeczną, ekologiczną i estetyczną. Jako dorośli mamy wszak tendencję do porządkowania rzeczy i patrzenia przez pryzmat struktur społecznych lub kulturowych.

LA: Dla mnie praca „Vortices (Magnetosphere)" tworzy własną strukturę. Wszystkie obiekty odnoszą się do siebie nawzajem. Co więcej, w obrębie każdego z nich istnieje bardzo gęsta sieć interferencji między ich poszczególnymi cechami. Moim ulubionym elementem była audiosfera. Ten powtarzalny, metaliczny dźwięk współpracujących ze sobą elementów wydaje mi się wewnętrznym dźwiękiem tego sztucznego obiektu. Skojarzyłbym go ze słyszalnymi cechami ludzkiego ciała – biciem serca, dźwiękiem trawienia, rytmem oddechu. To muzyka pomaga widzowi zjednoczyć się tu z tętnem „Vortices (Magnetosphere)". Jako obserwatorka zanurzam się w rytmicznym współistnieniu. Poza tym jest to kolejny świat intersubiektywności wewnątrz samych obiektów.

SR: To właśnie lubię w pracach kinetycznych. Po podłączeniu zaczynają żyć własnym życiem. Pokazują swoje wnętrze. Zaczynają istnieć w bardziej wielowymiarowy sposób, w którym nie tylko można je usłyszeć lub zobaczyć, ale także poczuć ich wzajemne oddziaływanie. Ta wzajemność pokazuje ich wnętrze. Doświadczasz nieodłączności atrybutów konstruujących całą formę.

Jest jeszcze jedna cecha, która naprawdę do mnie przemawia. Kiedy tworzę te formy, muszę być niezwykle precyzyjna. Formy i ich mechanizmy są bardzo matematyczne i logicznie skonstruowane. Kiedy są gotowe i uruchomione, stają się emocjonalne. To też mnie uderza – to połączenie przeciwstawnych aspektów, dwoistość tych sztucznych form.

LA: Chciałabym zapytać, jak wpadłaś na ten pomysł, ale mam przeczucie, że jest to wynik długiego procesu rozpoczętego pracą „Frameroom". W niej, ingerowałaś w tiulowe ściany sześcianu, które jednocześnie stanowiły płaszczyznę projekcji geometrycznych form. Stworzyłaś podstawę dalszej kreacji: matalowy szkielet wyłożony tiulem, zakrzywienia płaszczyzny projekcyjnej. Następnie, używając własnego ciała, badałaś, jak poszczególne elementy ze sobą współpracują. Eksperymentowałaś z komponentami. W końcu wycofałaś się z przestrzeni dzieła, zastępując siebie mechanizmem.

SR: Jestem artystką ale również performerką oraz piosenkarką. – kiedy śpiewam, w pewien sposób poszerzam swoje ciało. Biorę coś ze swojego wnętrza i wypuszczam to na zewnątrz. Inni to słyszą, ale dźwięk dociera głębiej i czują moje działanie - dźwięk. To, co jest też odczuwalne, to dynamika kierunku i odległości, które wpływają na doświadczenie performance'u. Zawsze jest to połączenie przychodzenia i odchodzenia, zmiany – to przejście jest dla mnie naprawdę ważne. Ta fala transformacji została także uchwycona w „Vortices (Magnetosphere)", ale zamiast być zależna od mojego ciała, jest prowadzona przez mechanizm.

LA: W swojej twórczości artystycznej uchwyciłaś ideę decentralizacji istoty ludzkiej. Skupiasz uwagę widza na świecie jako przestrzeni wzajemnej współpracy niezależnych form. Tam wszystkie byty: flora, fauna, wszechświat, gwiazdy czy słońce egzystują, tworząc zwartą sieć współdziałania.

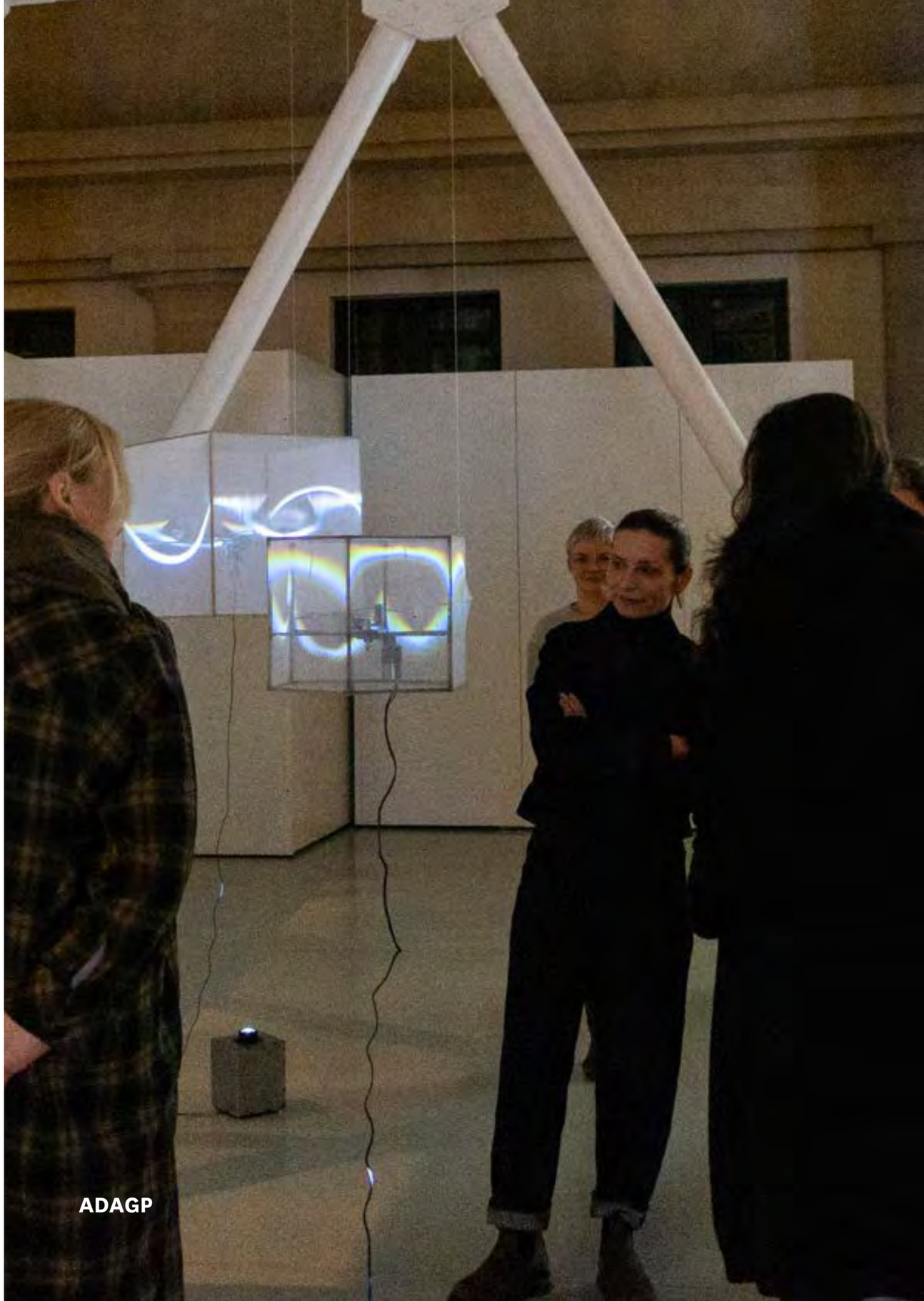
SR: Chodzi też o wolność – lubię pokazywać płynność światła. Nie jestem fanką sztuki neonowej, w której zapisuje się komunikat artystyczny we fluorescencyjnej formie. Pomyślałam, że nie chcę umieszczać światła w szklanych rurkach – to zbyt konserwatywne. Szkło i rurki przypominają mi klatkę. Chcę, żeby fotony łączyły się z teksturami. W miękkości, nie w usztywnieniu. Zaczęłam od mgły, która uwidocznia fotony i przestrzeń. Tkanina była sposobem na zmaterializowanie mgły.

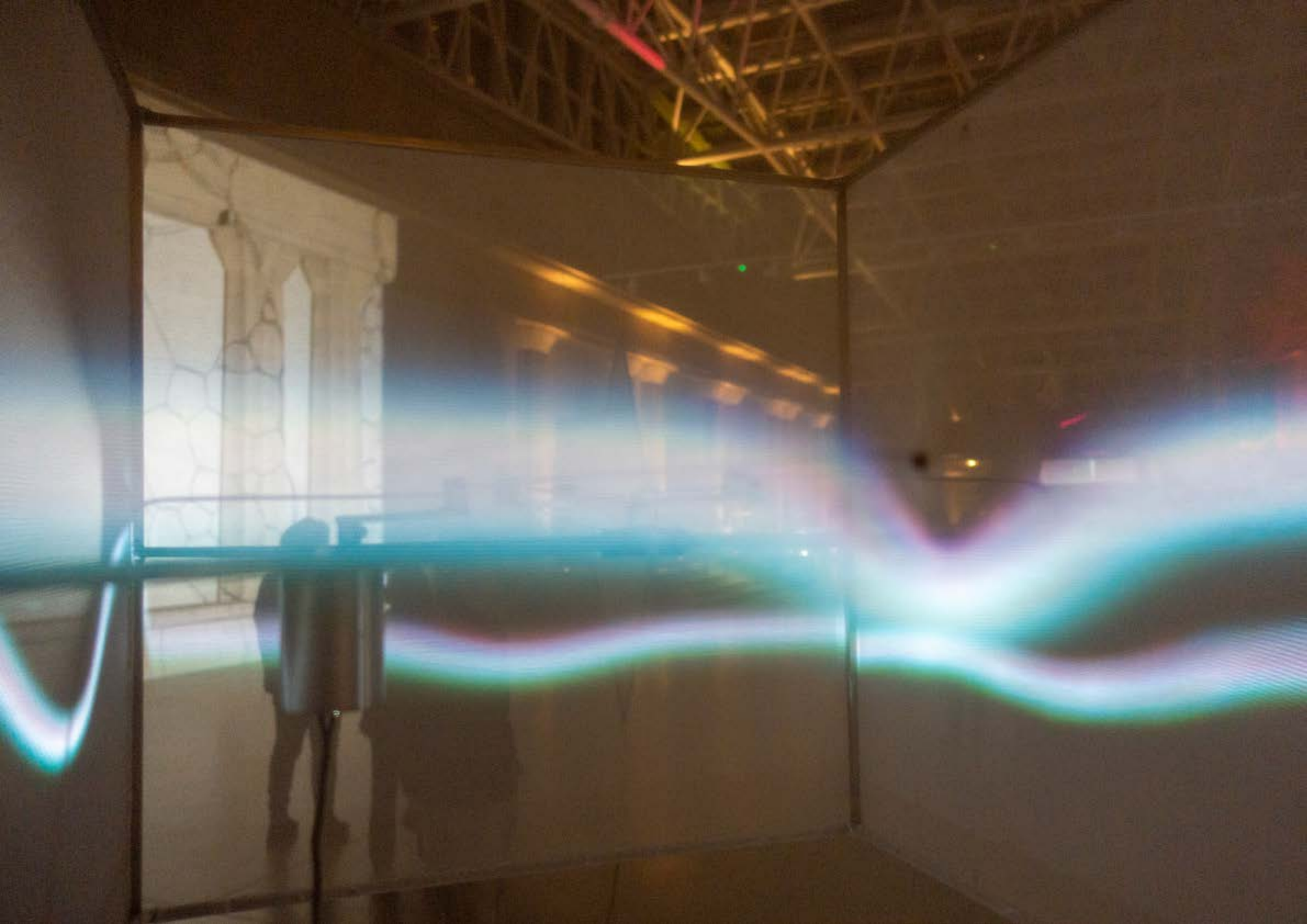
LA: Jak dużo myślisz o obserwatorze, o widzu podczas tworzenia?

SR: Myślę o nim, ale nie w sposób świadomy, nie bezpośrednio. To, co uważam za głęboko poruszające, to fakt, że moje prace rezonują z innymi. Są fundamentem jakiegoś niewypowiedzianego dialogu. Przez tworzenie wyrażam coś, czego nie da się zwerbalizować, dzięki czemu możliwe jest również wyjście poza utarte struktury myślenia, komunikowanie się na niewysłowionym poziomie. W prostych rzeczach tkwi piękno, którego można być świadomym. Istnieją różne sposoby doświadczania duchowości i chciałbym, doświadczanie sztuki było jednym z nich.

LA: W świecie wypełnionym przedmiotami i przygniecionym śmieciami artyści i artystki wciąż produkują rzeczy. Czy jesteśmy odpowiedzialni za tę nadmierną produkcję?
SR: Każda idea odciska jakieś piętno, a marzenia nie są tylko sennymi cudami. Prowadzą do wynalazków, które otwierają drogę do nowych struktur myślenia. Tak rozumiem orędownictwo w kwestii produkcji [obiektów sztuki – przyp. tłum.]. Co więcej, jak zauważyłaś, poddaję swoje prace recyklingowi. Używam starych maszyn z przemysłu medycznego, które były już na śmietniku. To mój rekonstrukcyjny sposób na przepływ produkcji.

Sarah Rechberger (ur. 1983)
Artystka pracująca z różnymi mediami. Studiowała na Transmedial Arts w Wiedniu u Brigitte Kowanz oraz w berlińskim Institut für Raumexperimente u Ólafura Elíassona. Światło i procesy organiczne należą do środków stylistycznych jej pracy. Aby przekazać swoje pomysły, pracuje z instalacjami, rzeźbami, fotografiami i rysunkami, łącząc swoje dzieła w mechanizmy wielorakich synergii systemowych. Dynamika staje się u niej doświadczalnym procesem, który w interakcji z obserwatorem tworzy całość, z której wyłania się moment nowego połączenia z samą pracą i artystką.
Więcej o artystce można znaleźć na stronach: http://www.sarahrechberger.net, https://www.instagram.com/sarahmariarechberger/.





W wąskim polu światła

Rozmowa z Anniką Hippler

Annika Hippler bada właściwości światła – rozkłada na części pierwsze samo medium, patrząc na nie pod kątem fizycznym, optycznym czy chemicznym. Wykorzystując wiązki danej fali – lasery, tworzy barwne obiekty czy interwencje. W przestrzeni Pawilonu Czterech Kopuł ukazała pełne spektrum barwne światła w formie usypanej z pigmentów linii. Tęczowa interwencja w Muzeum Narodowym we Wrocławiu w kontekście sytuacji społeczności LGBTQIA+ w Polsce nabiera szerszego znaczenia. Podczas otwarcia wystawy artystka z ogromnym uporem broniła tęczy potrącanej i deptanej przez odwiedzających.

Laura Adel: Anniko, Twoje prace działają jako konkretny, intensywny komunikat wizualny bądź jednocześnie bardzo minimalistyczne w formie, a jednocześnie niezwykle minimalistyczne w formie. Niektóre z nich łączą w sobie przestrzeń i estetyczne obiekty jako artystyczną interwencję.

Annika Hippler: Pracuję ze światłem jako medium, ale tworzę również fotogramy i instalacje kinetyczne. Patrzę na światło z różnych perspektyw. Interesuje mnie samo światło – jego struktura, cechy i właściwości. Badam jego wpływ na otoczenie. Światło może całkowicie zmienić przestrzeń i stworzyć zupełnie nową atmosferę.

LA: Pamiętasz, od czego zaczęła się ta fascynacja?

AH: Na ostatnim roku w szkole artystycznej tworzyłam przestrzenne rysunki z prostymi liniami, które odpowiadały architekturze i infrastrukturze przestrzeni. Potem zostałam zaproszona na wystawę do kościoła, gdzie nie można było rysować bezpośrednio na ścianach. Wpadłam wtedy na pomysł wykorzystania analogowego rzutnika do wyświetlenia złożonego rysunku liniowego. Ze światła, układającego się na złożonej formie organów, powstała przestrzenna ilustracja side-specific. W tym samym roku, komponując pracę na kolejną wystawę, znów sięgnęłam po laser, tym razem w zmultiplikowanej ilości. Każdy laser rzutował pojedynczą linię prostą w bardzo intensywnym czerwonym kolorze. Tak więc pomysł pracy ze światłem wyraźnie zrodził się z rysunku. Jestem zafascynowana wewnętrzną strukturą światła i te badania dają mi wiele inspiracji. Na światło można patrzeć ludzkimi oczami, ale można też analizować je z innej perspektywy. Spektrum światła jako fali elektromagnetycznej jest wszak szersze niż światło widzialne.

LA: Twoja praca „Spectral Colours" wystawiona podczas „Light as a Creative Tool" również jest zakorzeniona w takim sposobie myślenia.

AH: Praca „Spectral Colours" to dzieło umieszczone na podłodze, w formie długiej prostej linii fluorescencyjnych pigmentów, których świetliste właściwości aktywuje umieszczony na górze laser ultrafioletowy, aby świeciły. Świecąca barwna linia reprezentuje niewielką część widma elektromagnetycznego, która przez ludzi jest postrzegana jako światło i kolor. Przecina ona centralną część dziedzińca Muzeum Narodowego – Oddziału Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu. Byłam zachwycona, że moja instalacja świetlna została wystawiona

obok prac Ottona Pienego – artysty, którego twórczość uważam za głęboko inspirującą. Otto Piene, współzałożyciel grupy artystycznej ZERO, również rozpoczął swoją karierę artystyczną jako malarz i rozwinął swoją twórczość w kierunku sztuki światła, sztuki kinetycznej i Sky Art. Jego uniwersalne prace charakteryzują się intensywną eksploracją światła i ruchu, a jego wysoce eksperymentalne podejście ma na celu przekroczenie granic i pozostawienie trwałego wrażenia na widzu.

LA: Czy mogę zatem założyć, że widz jest dla Ciebie ważny?

AH: Tak, zdecydowanie. Chcę, aby moje prace były widziane, postrzegane i doświadczane. Widz doświadcza dzieła poprzez jego przestrzenne oraz estetyczne właściwości zanurzając się w nim. W zależności od jego położenia w przestrzeni, zmienia się również forma dzieła.

LA: Wśród Twoich prac znajdują się dzieła wykorzystujące laser, aranżacje przestrzenne, fotogramy, ale – co zaskakujące – także rośliny.

AH: Krótko przed wystawą LAACT XXIII byłam w Kalkucie w Indiach na rezydencji artystycznej. Zgłębiałam tam działalność indyjskiego naukowca Jagadisa Chandry Bosego, który pod koniec XIX wieku badał mikrofale w spektrum elektromagnetycznym. Jest on też uważany za dziadka Wi-Fi. W J.C. Bose Science Heritage Museum dowiedziałem się wiele o jego pracy i wczesnych eksperymentach z roślinami, zwłaszcza mimozą. Na przykład zbudował on różne urządzenia do rejestrowania częstotliwości emitowanych przez rośliny. Na wystawie w Kalkucie pokazałam rysunki świetlne i neonowe obiekty związane z tymi badaniami.

Na „UM-Festival" w Uckermark w Niemczech stworzyłam kolejną pracę, również dotyczącą częstotliwości emitowanych przez rośliny. W przystani nad jeziorem wykonałam instalację kinetyczną z wibrującej trzciny. Praca ta odnosi się do najnowszych badań naukowych, które pokazują, że rośliny emitują sygnały akustyczne w zakresie ultradźwięków, które mogą być wyczuwane przez wiele zwierząt. Kiedy rośliny są zestresowane, dźwięki te stają się bardziej intensywne. Tak więc instalacja „The Sound of Plants" przełożyła naturalne sygnały alarmowe na sztuczne, kreowane ruchem wzory.

LA: Kiedy oglądam Twoje prace, widzę piękne sytuacje estetyczne. Bliższe spojrzenie ujawnia złożoność zjawisk, które badasz.

AH: Ważne jest dla mnie, aby moja sztuka miała zarówno walory estetyczne, jak i konceptualne. Szczególnie interesuje mnie praca z niewidzialnymi zjawiskami i tłumaczenie ich w wizualny sposób. Dobrym tego przykładem jest instalacja „Spectral Colours", pokazana na wystawie LAACT XXIII, która odnosi się do widma elektromagnetycznego.

LA: Niektóre z Twoich prac badają również relację między światłem a jego otoczeniem.

AH: Dodanie światła do istniejącej sytuacji, takiej jak naturalny krajobraz nocą, tworzy nowy kontekst. Światło zachowuje się inaczej w powietrzu niż w wodzie. W zeszłym roku stworzyłam podwodną instalację świetlną, w której zielony laser wyświetlał linię od dna jeziora do powierzchni wody. W Hampi w Indiach także badałam to przejście światła emitowane przez inny

nośnik – laser został skierowany ze stojaka na rzekę. Prosta linia światła zostaje zniekształcona, a kąt zmienia się, gdy spotyka się z powierzchnią. Ciemność wody odbija linię, tworząc efekt lustra.

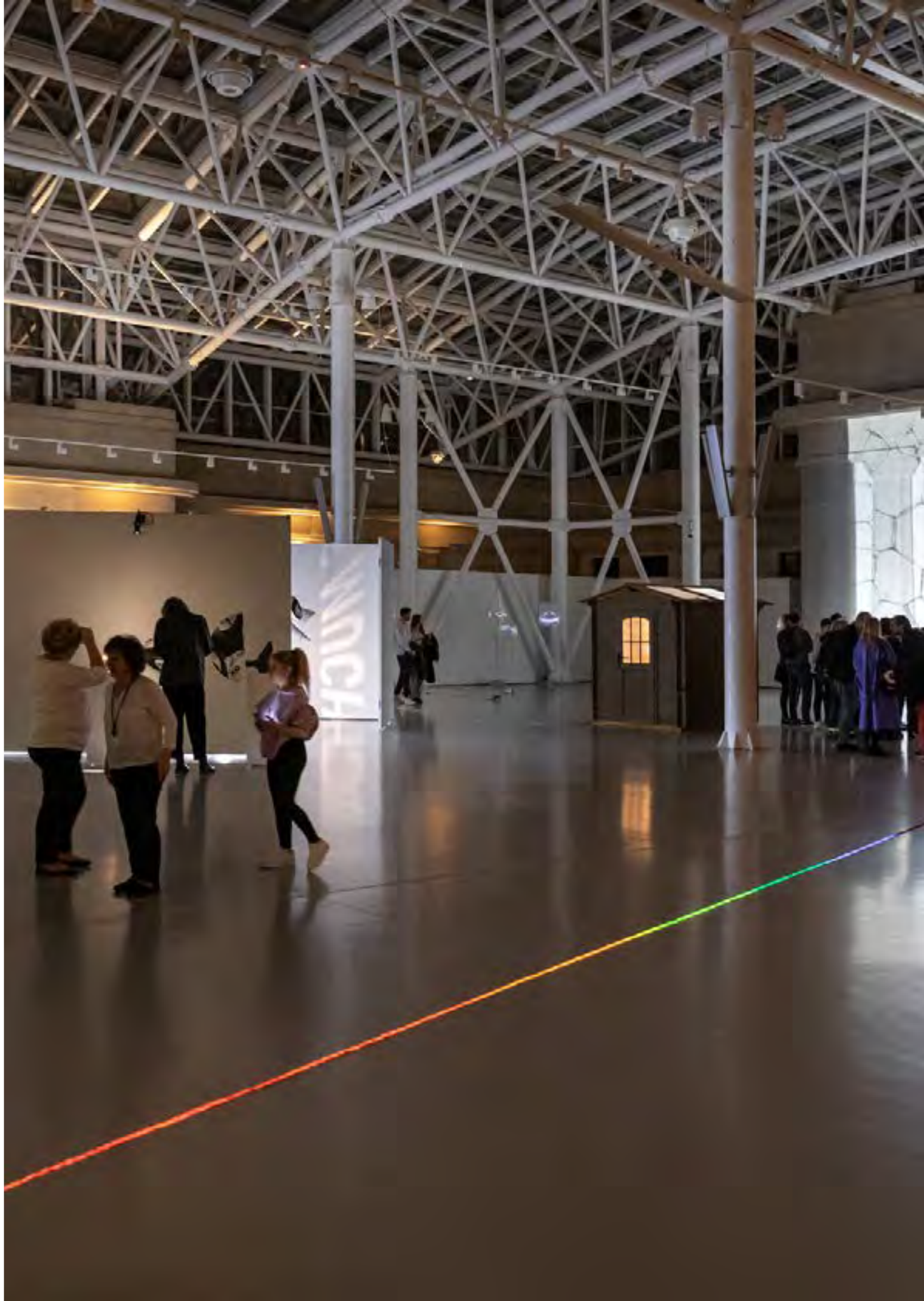
LA: Laserowa linia w Twojej instalacji „See Mi Yah" w Indiach pozszerzyła się o to, co jest wokół. Czy „Spectral Colours" trafiając w przestrzeń Pawilonu Czterech Kopuł, również nabrało szerszego kontekstu?

AH: Tak, oczywiście, elementy wchodzą tu ze sobą w interakcje. Praca na wystawie LAACT XXIII reprezentuje tylko zjawisko naukowe, jakim jest spektrum kolorów. Ale kontekst wystawy w instytucji państwowej w Polsce dodaje kolejną warstwę, ponieważ tęcza stała się kontrowersyjnym symbolem w dyskursie publicznym.

LA: Biorąc pod uwagę złożoność współczesności, czy uważasz, że artysta nosi w sobie odpowiedzialność za rezons społeczny swoich dzieł lub za przedmioty, które wytwarza podczas procesu twórczego?

AH: Sztuka ma moc przyczyniania się do pozytywnych zmian, stawiania pytań, pobudzania do refleksji. Sztuka może też wskazywać na sprzeczności i być krytyczna. Jednocześnie należy zachować wolność artystyczną i niezależność artystów, nie cenzurować ich ani nie ograniczać. Ważne jest, aby artyści mogli swobodnie wyrażać swoje wizje i przesłania, nawet jeśli są one kontrowersyjne. Sztuka może otwierać nowe perspektywy, zachęcając widzów do angażowania się w istotne kwestie. Niektórzy artyści włączają do swoich prac przesłania polityczne lub społeczne, podczas gdy inni koncentrują się na tematach czysto estetycznych lub osobistych. Sztuka powinna mieć swobodę istnienia we wszystkich swoich formach i przejawach.

Annika Hippler (ur. 1978 w Berlinie w Niemczech)
Artystka wizualna pracująca z laserami, tworząca hipnotyczne kompozycje przestrzenne i wizualne poprzez badanie malarskich właściwości światła – jego częstotliwości i długości fali. Prace Hippler poruszają fenomeny nauki i astrofizyki, wszechstronne postrzeganie przestrzeni oraz przekładanie wiedzy naukowej na artystyczny język światła. Studiowała na Uniwersytecie Artystycznym w Berlinie oraz na Uniwersytecie Artystycznym w Braunschweigu, między innymi u Johna M. Armledera. Jej prace były prezentowane w licznych instytucjach, galeriach i muzeach. Otrzymywała stypendia i uczestniczyła w programach rezydencjalnych w Niemczech, Austrii, Czechach, Rosji, Indiach i Tunezji. Więcej o artystce można znaleźć na stronach: www.annika-hippler.net, www.instagram.com/annika.hippler i https://www.facebook.com/annika.hippler.9.



Złożoność postrzegania

Rozmowa z grupą not a Number (naN) – Alicją oraz Adamem Panasiewiczami

Instalacja grupy not a Number (w składzie Alicja i Adam Panasiewiczowie) to wielowymiarowy portret światła. Przedstawia drogę obrazu ze świata zewnętrznego, przez soczewkę ludzkiego oka, aż do kory wzrokowej płatów potylicznych mózgu, gdzie bodziec wzrokowy ulega rozkodowaniu. Artyści balansują między naukowym a wrażeniowym ujęciem światła, tworząc instalację, która jednocześnie odkrywa złożoność postrzegania oraz unaocznia tajemniczość tego procesu.

Laura Adel: Alicjo, Adamie, oboje tworzycie indywidualnie, ale również wspólnie jako duet not a Number. Jak wygląda dynamika Waszej współpracy?

Alicja Panasiewicz: Do 2015 roku każde z nas tworzyło oddzielnie, kiedy to podjęliśmy decyzję o tworzeniu razem. Jako duet długo dyskutujemy o koncepcji, idei, problemie. Te wspólne przemyślenia przenosimy następnie na nasze indywidualne środki wyrazu, które wypracowujemy podczas solowych działań twórczych. Ja skupiam się na przestrzenności, właściwościach otoczenia oraz specyfice światła, a Adam używa bardziej graficznych form.

Gdyby każde z nas komponowało odpowiedź samodzielnie, byłoby to coś zupełnie innego – natomiast jako że jest to wspólne, musi oznaczać konsensus. Na ogół dochodzi do niego nie bez walki.

Adam Panasiewicz: Mamy obszary wspólne, mamy jednak również zupełnie różne. Wolę formy o charakterze narracyjnym, podczas gdy Alicja preferuje te sensualne.

Alicja: Multisensualne!

Adam: Ciągnie mnie do środków, które mają choć ślad narracyjności, na przykład sekwencje: zdjęć czy choćby tekstu.

LA: Adamie, „narracja" była dla mnie jasnym i jednoznacznym określeniem, dopóki nie powstały media generatywne czy digitalne przetworzenia, takie jak powielenia, zapętlenia, działania algorytmiczne. Jak Ty interpretujesz narrację, czym ona jest dla Ciebie?

Adam: W wypadku danych narrację tworzy zawężenie, selektywność, dzięki której pojawia się pewna historia. Jest to wiedza, zbiór informacji, który rysuje profil danego zdarzenia.

LA: Alicjo, czy rzeczywiście Twoją główną wartością sztuki jest sensualność?

Alicja: Adam mówi, że chodzi mi o sensualność... Otóż nie o nią mi chodzi. Poszukuję elementu zaskoczenia. Zależy mi na pewnej tajemnicy, gdy patrząc na realizację artystyczną, nie do końca wiadomo, jak została zrobiona. Jeśli w sztuce nie ma pewnej magii, odczuwam to jako defekt. Natomiast gdy postrzegam historię, opowiadanie, mnie to nie pociąga, wręcz mnie męczy. Lubię, kiedy ten komunikat artystyczny działa na różne zmysły, nie tylko na wzrok, ale też na wszystkie inne, których mamy nawet trzydzieści parę...

LA: Trzydzieści zmysłów ?

Alicja: Tak, to jest nowy podział. Ten, który mówi o pięciu zmysłach – dotyku, smaku, węchu, wzroku i słuchu – sięga jeszcze starożytności. Współczesne podziały różnie ujmują liczbę zmy-

słów, jednak na pewno implikują takie kategorie jak zmysł świata zewnętrznego, zmysł społeczny (na przykład zabawy) oraz zmysły ciała (chociażby równowagi i ciepła). Są one ze sobą połączone, współpracują. Co więcej, są powszechne i wspólne dla każdego, lecz także łączą nas, ludzi, ze zwierzętami. U nich również występują, ale w innym stopniu rozwinięcia. To powoduje, że jesteśmy całością. Tę ideę pragnę ujmować w sztuce. Skupienie jedynie na wizualności jest pewnym ograniczeniem, które dla mnie – tak jak pięcioelementowy zbiór zmysłów – przynależy do przeszłości.

LA: Dla mnie narracja w Twoich pracach, Alicjo, polega na tym, że im dłużej patrzę, tym więcej widzę. Dodatkowo, czytając tytuł, szukam pewnych wskazówek interpretacyjnych. Przykładowo Twoja praca „Kałuża Świętego Tomasza" poprzez sam akt skupienia odbiorczego zaczyna sama rozwijać się w czasie, rozbudowuje się o kolejne warstwy znaczeń, ale i wizualności.

Zastanawiam się, co jest źródłem Waszej inspiracji. Wiem, że wiele czerpiecie z odkryć naukowych, ale też z samej wizualności otoczenia.

Alicja: Głównym miejscem, z którego płyną nasze inspiracje, jest koncepcja – sięgamy zarówno po te naukowe, jak i te już nieobowiązujące. To również jest niezwykle ciekawe – nawet jeśli teraz wiemy, że dane teorie nie przedstawiają prawdy, przez jakiś okres były obowiązujące. Czymś się ludzkość fascynowała i uważała to za prawdę, po czym okazało się, że tak nie jest. Wydaje się, że można byłoby wymazać ten ślepy zaułek nauki – obalone hipotezy – jednak to nieprawda: istnieje czas, w którym dana perspektywa była uważana za właściwą. Tym bardziej że do niektórych ujęć się wraca.

Adam: Takie odświeżanie starych idei, jak na przykład Goethego czy innych, którymi się zajmowaliśmy, przenoszenie ich do współczesnego laboratorium twórczego daje całkiem nowe możliwości. To są świetne tematy, które można zobaczyć w tym wieloelementowym, intermedialnym ujęciu artystycznym.

Alicja: Gdy się nad czymś zastanawiasz, zgłębiasz dany temat, dociera do Ciebie ogrom jego powiązań. Na przykład przy pracy „alter" zainspirowaliśmy się taką kwestią, że wszystko, co żyje, drga – zjawiskiem rezonansu po prostu. Rozważając ten aspekt, doszliśmy do różnorodnych ujęć: historycznych teorii, współczesnych badań, zupełnie subiektywnych odczuć empirycznych tego zjawiska – wielozmysłowych doznań rezonansu czy też artystycznych odniesień, patrząc, jak artyści interpretują to zjawisko. Podczas researchu dowiadujemy się wielu, często niepołączonych ze sobą, rzeczy. W czasie wcześniej wspomnianych burzliwych dywagacji szatkujemy w głowie te informacje, które zaczynają się układać w spójną całość, możliwą do przełożenia na język sztuki. Stąd też wypływa potrzeba tworzenia wieloobiektowych czy wieloczłonowych instalacji. Zbyt wiele pomysłów nadchodzi, zbyt wiele sposobów przedstawienia, których nie da się zredukować bez jednoczesnej redukcji wielowymiarowości.

LA: Koncept jest zatem punktem centralnym. Każdy z elementów staje się soczewką koncentrującą pewien sposób ujmowania obranej tematyki.

Adam: Niekiedy powstają też – kolokwialnie mówiąc – kreatywne wariacje na dany temat. Tworzymy dygresję, która – choć odległa – mieści się w rdzeniu, o którym wspomniałaś. Czasami dochodzi do rozdźwięku, spowodowanego przez same środki artystycznego wyrazu. Elementy ujęte w różne formy przyjmują tożsamość tego medium, co może je oddalać od trzonu znaczeniowego całej instalacji. Czasami, gdy tworzę – przykładowo ruchomy obraz – same właściwości wideo stają się na tyle interesujące, że zaczynają mnie prowadzić. Wtedy je zostawiam jako właśnie dygresję formalną.

Alicja: A czasami też się nie udają – i wtedy nie zostają.

Adam: Tak.

Alicja: Dodatkowo dzięki takim elementom tworzą się kolejne połączenia. Są to takie rzeczy, które w sposób nieoczywisty łączą się z głównym założeniem. Tworzą nowy kontekst. Należy jednak pamiętać, że patrzymy na prace przez nasze spojrzenie – Alicji i Adama – a widz dostrzega coś innego. Może mieć zupełnie inny ogląd, przez co zupełnie inaczej mapuje sobie tę sieć zależności.

LA: A Ciebie, Alicjo, również medium czasami prowadzi w inne miejsca?

Alicja: Och, tak – zwodzi, uwodzi. Uwielbiam robić rzeczy ręcznie, nowe techniki zawsze mnie wciągają, nie mogę się opanować. Wizualność, materia uwodzi. Czasami też zaczynam od formy. Zbieram w głowie takie zakamuflowane inspiracje; one czekają na temat, który pozwoli im się unaocznić. Gdy oglądam książki, wystawy czy katalogi, rzeczy, które do mnie przemawiają, ukrywają się w mojej pamięci. Osadzają się, aby wrócić, gdy temat nadchodzącej realizacji stworzy odpowiednie warunki. Takim wrażeniem zamkniętym w moim umysłowym szkicowniku jest poczucie przestrzeni, przestrzenność. Bardzo bym chciała oddać to w sztuce, jednak jest to niezwykle trudne. Mówię o uczuciu, które pojawia się, gdyż jesteśmy na przykład na szczycie gór – kiedy widzę ich rozpiętość, pewna wzniosłość tej chwili mnie przyciąga. Jest to pozawizualne czy może nie tylko wizualne – na pewno jest to inne odczucie.

LA: Wspominacie wiele o świetle i przestrzeni. Czy pamiętacie, skąd pochodzi ta fascynacja, dlaczego na tych podstawach zbudowaliście swój język wizualny?

Alicja: Z innych miejsc doszliśmy do tych wspólnych podstaw. Adama bardziej interesowało światło sztuczne, czy to rzucone z projektora, czy emitowane przez monitor; natomiast mnie przyciągało to naturalne. Wcześniej też tworzyłam świecące obiekty w duchu projektowym, użytkowym. W końcu, po przebyciu indywidualnej drogi konkretyzacji tego medium, spotkaliśmy się w pewnym wspólnym miejscu. Przestrzeń stanowi następstwo, jest w nieunikniony sposób związana ze światłem – konstruuje obszar działania światła. Jednak gdy myślę o świetle monitora czy projekcji, to takie światło nie buduje dla mnie przestrzeni. Przestrzeń symulowana nie ma nic wspólnego z odczuwaniem przestrzeni.

Adam: Dlatego, że powstała w procesie rejestracji.

Alicja: Dlatego, że to jest tylko reprezentacją.

Adam: Narzędzia rejestrujące wypłaszczają obraz.

Alicja: To nawet nie o to chodzi. Chodzi o to, że to jest reprezentacja – metafora, w którą można wierzyć lub nie – ona nie wpływa tak mocno na zmysły jak realna przestrzeń. To są dwie zupełnie inne formy: procesy intelektualne, rozumowe oraz te, które są odczuwaniem zmysłowym. Przykładowo, patrząc na perspektywę linearną, uważamy ją za przestrzeń. Tak naprawdę jest to jednak wyłącznie reprezentacja, a przestrzeń jest czymś innym. Mnie interesuje właśnie ta prawdziwość przestrzeni. Pragnę budować sytuacje, które pozwolą odczuć realną przestrzeń, a nie zbudować jej odpowiednik przez intelektualny zabieg. Patrząc też na rozwój sztuki, czuję rozlew – z dwuwymiarowych rysunków ku realizacjom rzeźbiarskim aż po współczesność, gdzie sztuka niejako rozlewa się, zagarniając przestrzeń w swoje pole.

LA: Mam wrażenie, że współczesność nosi w sobie transdyscyplinarność, pewną przenikliwość, łączliwość. Obserwuję coraz więcej realizacji artystycznych, w których na przykład elementy ukazane w wideo zostają również przeniesione do przestrzeni materialnej w formie rzeźb czy obiektów.

Alicja: Tutaj zaczyna się kolejna przygoda – przestrzeń wirtualna, która znów nie jest przestrzenią, jest jej reprezentacją. Bardzo kuszącą, ponieważ umożliwiającą zbudowanie trójwymiaru, jednak podług zupełnie innych zasad – bez odniesienia do tego, do czego jesteśmy przyzwyczajeni.

LA: Światło i przestrzeń na pewno są obecne w Waszych realizacjach, jednak zastanawiam się, czy takie doprecyzowanie Was jako artystów – artyści światła – to trafne określenie?

Alicja: Dla mnie tak, ale dla Ciebie, Adamie, to nie wiem.

Adam: Artysta światła powinien zajmować się tylko jednym medium – światłem – bez tych wszystkich dodatkowych form…

Alicja: No nie wiem, może w tak restrykcyjnym ujęciu to jedynie Ólafur Elíasson czy James Turrell mogą predysponować do tytułu artystów światła.

Adam: Patrząc na ich realizacje, na przykład „Gard Blue" Turrella – snop światła rzucony w kąt tworzący trójkąt, uznaję, że jest to niezwykle proste, a robi niesamowite wrażenie.

Alicja: Ale to nie o to chodzi. Chodzi o to, że artysta pokazuje rzeczy zwykłe w taki sposób, w jaki nikt ich jeszcze nie widział.

Adam: Widział, ale nie predestynował tych zjawisk do formy sztuki. Wydaje mi się, że istnieje pewna łatwość w estetycznym operowaniu światłem, jednak współcześnie bardzo trudno znaleźć nowe wątki, nowe konteksty w sztuce światła.

Alicja: Tutaj również warto wspomnieć realizacje ekranowe czy projekcyjne, które nie będą włączone w sztukę światła, chyba że zostaną użyte właśnie jako źródło światła, a nie jako nośnik treści filmowych. W tym miejscu warto też powrócić do wspomnianego wcześniej wątku narracyjności. W sztuce światła zamiast narracyjności widzę poczucie trwania oraz skupienie na chwili. Ten zabieg zwraca odbiorcę z powrotem ku zjawisku, intensyfikuje percepcję. Dla nas jako duetu bardzo istotny jest proces psychofizjologii widzenia – proces odpowiedzialny za to, że widzimy coś w dany sposób. Większość ludzkich wizji jest produkowana w mózgu, jedynie pobudzonym bodźcem wizualnym – to fascynujące.

Adam: Stąd właśnie prototyp oka czy kamera obscura stanowiące element naszej realizacji na LAACT XXIII „Czego słońce nie widziało" w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – Oddziale Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej. Stożki obrazują widziany przez oko fragment sfery – rzeczywistości. Nasz umysł prostuje i kalibruje te formy do obrazu świata, który znamy. Wejściowe dane to jednak wycinek, którego przykład prezentowaliśmy jako elementy instalacji na LAACT XXIII.

Alicja: Ta koncepcja obrazu rzeczywistości powstającego w naszym mózgu jest stosunkowo nowa. Kiedyś istniały takie przekonania, że to z oka wychodzi świetlisty stożek oświetlający wszystko to, co jest widziane. Stare wierzenia są niezwykle poetyckie, przepiękne.

LA: Widzę sieć wzajemnych odniesień, które tkacie w formie swoich instalacji. Gdzie w tym gąszczu plasuje się odbiorca?

Alicja: Na pewno chcielibyśmy go wciągnąć. Pragnę, aby te formy, kształty, obiekty były na tyle intrygujące i immersyjne, że odbiorca zacznie szukać nici interpretacyjnej, poszukiwać znaczeń i odniesień. To też rozpoczyna proces bardzo ciekawej interakcji – gdy inni dostrzegą w naszych realizacjach aspekty, których nie byliśmy świadomi, sami zaczynamy je zauważać. Dzieło działa wtedy w obie strony.

LA: Czy czujecie odpowiedzialność za wypuszczanie w świat pewnych idei, wiadomości, postaw implikowanych w Waszych realizacjach?

Alicja: Na pewno nasze prace są komunikatem, który potrzebuje odbiorcy, aby wybrzmieć w pełni – dzieła muszą mieć do kogo mówić. Jednak to, co dla mnie jest najbardziej pociągające w sztuce, to wolność. Wiadomo, że nie chcę i nie przekraczam pewnych granic – to moja etyka zawodowa, ale również czysto jednostkowa. Jednak myśl: „Mogę robić wszystko, z kim chcę, kiedy chcę, jak chcę" mnie uwodzi. To uważam za podstawę sztuki. Nie narzuciłam sobie żadnego zadania, które chciałabym zrealizować. Z tej niezależności sztuki wywodzi się jej krytyczny potencjał. Może dotykać wielu problemów, ma niezwykle szerokie pole – jeśli tylko będzie tworzona w duchu wolności.

Adam: Wielokrotnie się z tym spotykam – gdy tworzymy realizacje w danej lokacji, odbiorcy wchodzą i rozglądają się. Zgłębiają tę sieć wzajemnych odniesień – są po prostu pod wrażeniem. To mi wystarczy. Tego poszukuję – wzbudzenia w innych globalnego poczucia przestrzeni, estetyki, światła. To jest dla mnie istotne – to oddziaływanie, wzbudzanie mocnych przeżyć; z jednej strony osobiste, a z drugiej właśnie afektywne i reakcyjne.

Grupa naN / not a Number group – powstała w roku 2015 na bazie doświadczeń wynikających ze współpracy i działalności artystycznej Alicji i Adama Panasiewiczów. Duet artystyczny zajmuje się głównie realizacjami wykorzystującymi język nowych mediów, który daje dużą swobodę kreacyjną oraz interpretacyjną projektów intermedialnych. „not a Number" (nie-liczba) to w informatyce numeryczny typ danych oznaczający niezdefiniowaną lub niereprezentowalną wielkość, pojawiający się na urządzeniach programowanych w przypadku braku danych cyfrowych. Nie-liczba – pustka czy przestrzeń na działanie analogowe?
Na styku nauki i sztuki znajduje się obszar będący inspiracją twórczości grupy naN. Dotychczasowe realizacje na temat zjawisk związanych z percepcją światła i przestrzeni są utworami wykorzystującymi intermedialny, a szczególnie multimedialny język wypowiedzi. Struktura komunikatu wizualnego jest bardzo dokładnie dobrana do treści merytorycznych, a poszerzenie o formy interaktywne projektowane specjalnie do konkretnego projektu włącza widza w percepcję przekazu.
Do realizacji niektórych projektów grupa zaprasza do współpracy programistów, elektroników oraz interdyscyplinarnych naukowców, którzy wzbogacają charakter przekazu tworzonych wypowiedzi artystycznych.

Więcej o grupie można znaleźć na stronie: http://alicjapanasiewicz.net/nan/.

Alicja Panasiewicz

Artystka wizualna, absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zajmuje się instalacjami multimedialnymi. Obecnie wykładowczyni na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. W swojej twórczości koncentruje się na zjawisku światła i przestrzeni oraz ich wartości estetycznej budującej wrażenie. Organizatorka ogólnopolskich targów artystów i dizajnerów „Nówka Sztuka"; jurorka Stypendium Twórczego Miasta Krakowa.
Więcej o artystce można znaleźć na stronach: https://alicjapanasiewicz.net/, www.instagram.com/alicjapanasiewicz_art/.

Adam Panasiewicz

Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie na Wydziale Grafiki. Pracuje na Wydziale Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Zajmuje się grafiką cyfrową, rysunkiem i cyfrowym wideo. Bada granice recepcji obrazu ruchomego, skupiając się głównie na właściwościach jego odbioru w kontekście fizjologii widzenia.
Więcej o artyście można znaleźć na stronach: https://issuu.com/adpan/docs/input_output1, https://www.instagram.com/panasiewiczadam/.

Abstrakcje ze światła

Rozmowa z Ingiem Wendtem

Ingo zbudował w przestrzeni muzeum drewniany domek. Taki, który każdy zna z placów zabaw czy filmowych ujęć szczęśliwego dzieciństwa. Obiekt jest częścią instalacji „Soap Bubble Projector". W jego wnętrzu powstają wspaniałe kalejdoskopowe obrazy, które prowadzone światłem wychodzą przez okno, układając się na ścianach Dziedzinca Pawilonu Czterech Kopuł. Światło rysuje abstrakcyjne wzory analogowych projekcji. Praca przypomina o pięknie zaklętym we wszystkim, co wokół, i o czystej radości z tworzenia i postrzegania.

Laura Adel: Ingo, wspomniałeś, że jesteś artystycznym badaczem.

Ingo Wendt: Moim środowiskiem jest rękodzieło; pracowałem jako stolarz. Różni się to od mojej obecnej dziedziny zawodowej. Miałem już 35 lat, kiedy rozpocząłem studia artystyczne na HBK, Uniwersytecie Sztuk Pięknych w Saabrücken w Niemczech. To, co doprowadziło mnie do tej decyzji, to choroba stóp, którą odkryłem. Zmieniła ona moje życie. Nie mogę jednak winić choroby – cieszę się z tego przełomu. Postanowiłem połączyć moją karierę zawodową z ukrytą we mnie kreatywnością. Zacząłem od studiowania wzornictwa przemysłowego – wtedy właśnie zacząłem pracować ze światłem. Ten kierunek był kompatybilny ze studiami artystycznymi, które chciałem podjąć po ukończeniu wzornictwa. Światło było moim pomostem między dwoma rozdziałami mojej edukacji.

Jestem również blisko związany z prof. Danielem Hausigiem, wykładowcą kursu o świetle, który był nie tylko moim przełożonym, ale także mentorem. Otworzył przede mną wiele drzwi. Po ukończeniu studiów projektowych zwróciłem się ku edukacji artystycznej, aby w pełni móc z nim pracować. W ten sposób dość szybko ukończyłem studia podstawowe, a później otrzymałem dyplom artystyczny. Następnie rozpocząłem studia magisterskie pod jego opieką i byłem już zaangażowany w jego wykłady. Prowadziłem kurs dotyczący podstaw tworzenia światłem i nadal robię to co roku. Oto droga, która doprowadziła mnie do kariery artystycznej

W tym samym czasie spotkałem kuratorkę Bettinę Pelz, która umożliwiła mi wejście w świat festiwali światła. W ostatnich latach byłem również dość często na nie zapraszany, na przykład na Luna Festiwal w Holandii.

Poza nauczaniem zajmuję się sztuką w architekturze. W Niemczech, kiedy budowane są budynki użyteczności publicznej, od 1 do 2,5% całkowitych kosztów powinno być przeznaczone wyłącznie na sztukę w architekturze. Istnieje opcja zgłoszenia się do takiej realizacji w formie *open call* lub zaproszenia do udziału w konkursie. Zwycięzca tworzy dzieło sztuki dedykowane konkretnej architektury.

LA: Światło odgrywa bardzo ważną rolę w Twojej twórczości. Czy nazwałbyś siebie artystą światła?

IW: Powiedziałbym, że tak. To jest to, co robię. Uwielbiam to. Uwielbiam pracować ze światłem. Uwielbiam łączyć kinetykę ze światłem. Najbardziej lubię tworzyć generatory obrazów.

Oczywiście można użyć różnych etykiet, aby zdefiniować mnie jako artystę. Nie pracuję wyłącznie ze światłem, więc są różne rzeczy, które mogę robić. Jedną z nich jest rzeźbienie, które obejmuje światło w szerszych ramach definiowania tego medium – jako oświetlenie rzeźb lub wystaw.

LA: Tak, wspomniałeś, że pracujesz także z różnymi materiałami, w których światło nadal odgrywa ważną rolę. Jak interpretujesz światło w swojej twórczości? Gdzie jest miejsce dla światła w tym, co robisz?

IW: Mogę tylko powtórzyć słowa prof. Daniela Hausiga. Mówił on o malowaniu za pomocą rozszerzonych narzędzi. To dość dobrze ilustruje sposób, w jaki pracuję. Kiedy malarz używa ołówka i kilku pigmentów, ma tylko subtraktywny sposób mieszania kolorów na powierzchni obrazu. Ja natomiast dysponuję szerszym zakresem łączenia barw. Kiedy używam kolorowych filtrów, również mam subtraktywne mieszanie barw, ale kiedy światło spotyka się na powierzchni, mogę skorzystać z ich addytywnego mieszania. Lubię łączyć i aranżować te dwa fonemy. W przyborniku natury jest ich wiele.

LA: Aby pokazać te zjawiska świetlne, tworzysz pewnego rodzaju obiekty. Czy chciałbyś trochę o nich opowiedzieć?

IW: Dobrym przykładem jest praca „Soup Bubble Projector", którą pokazałem w Pawilonie Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu podczas LAACT XXIII. To obiekt rzeźbiarski, który naprawdę łączy w sobie różne, nieoczekiwane przedmioty: skrzynkę po winie, stary stół, skrzynkę po rybach z Włoch, oldschoolowy rzutnik, szklany obiekt organizujący projekcję... Wszystkie te rzeczy razem tworzą raczej surową i brudną aranżację, która nigdy nie miała być rzeźbą. Zbudowałem ją, by otrzymać obraz. Zawsze pracuję ostatecznie dla obrazów. W końcu wszystkie te elementy konstrukcyjne przeskakują na jedną stronę, wołając „ale ja chcę być rzeźbą!". Zostawiam to otwarte, może w końcu cała instalacja zamieni się w rzeźbę, ale nie jest to moim celem. Dla mnie oczywiście jest to również piękne, ponieważ podziwiam rzeczy, które zostały stworzone ze specjalnego powodu. Wszystko, z czego składa się „Soup Bubble Projector", nie służy jednak do popisywania się, ale do generowania analogowych obrazów.

Projektor określony jako Soup Bubble nie działał idealnie na zewnątrz, gdy było zbyt zimno. Dlatego z domku ogrodowego stworzyłem schron dla projektora, aby utrzymać maszynę w odpowiedniej temperaturze i ją ogrzać. Sprawia to, że proces odbioru dzieła jest ciekawy i tajemniczy; widzowie zastanawiają się, co dzieje się w środku, większość z nich spodziewa się znaleźć tam rzutnik, który będzie wyświetlał abstrakcje. Ale tak nie jest – projektor to konkretna maszyna. Ta świadomość wprawia ich w zdumienie.

LA: Czy nie uważasz, że ten domek ogrodowy dodaje kolejną warstwę znaczeniowądo Twojej pracy? Powiedziałabym, że tworzy kontekst dla abstrakcyjnych obrazów, które widzimy.

IW: Oczywiście, otwiera inny świat. Podnosi temat posiadania schronienia, wygodnego miejsca, mieszkania gdzieś, posiadania światła wewnątrz domu. To wyjątkowa rzecz. Zawsze podkreślam to podczas nauczania młodych ludzi: istnieje ogromna różnica między oświetleniem czegoś

a światłem wydobywającym się z czegoś. Podam przykład: kiedy zauważasz lampy solne, świece lub ciepłe światło wewnątrz domu, ale świecące przez okno, wiesz, że to dom – ktoś ma tam ciepło, jest tam wygodnie i ktoś tam mieszka.

To jest kontekst, który uzyskuję dzięki domkowi ogrodowemu; maszyna sama w sobie go nie ma. To zabawne, jak dobrze to pasuje. Początkiem tej pracy było generowanie obrazów, ale ostatecznie jest to cały system, który należy zobaczyć – jak połączenie maszyny, tworzonych przez nią abstrakcji i obiektu (domku ogrodowego) współgrają.

Mam przy tym potrzebę – to zawsze jest potrzeba – nie stworzyłem domku, aby mieć to przytulne i ciepłe uczucie domu. Konieczne okazało się posiadanie domku ogrodowego, ponieważ jeśli temperatura spadnie poniżej 6 stopni, maszyna przestaje działać tak wspaniale. To powód powstania tego obiektu. Potem dzieje się coś jeszcze i to jest to, czego często doświadczam. Nie robię tego celowo, ale dzieje się to z powodu konieczności. Szczerze mówiąc, interpretacja przychodzi później.

Myślę, że większość artystów tak ma, ale nikt się do tego nie przyznaje. Wolą prezentować inny sposób tworzenia. Często artyści twierdzą, że najpierw rysują zakres konceptualny, a następnie, wychodząc od niego, konstruują dzieło sztuki. Przyznaję, że czasami, zwłaszcza gdy pracujesz ze światłem, eksperymentujesz. Kiedy moja żona rozplanowuje nasze zobowiązania w kalendarzu, pisze „Ingo plays" – oznacza to, że kiedy pracuję, wydaje się, że nie jest to prawdziwa praca, ale zabawa z materiałami. Myślę, że mogę czuć się kreatywny tylko wtedy, gdy jestem wolny. Potem pojawia się presja i terminy, to naprawdę trudne. W takich przypadkach cofam się o krok i przypominam sobie coś, co już wiem. Tworzenie musi być wolne. Dla jasności - zawsze istnieje tło koncepcyjne, które motywuje mnie do poszukiwań estetycznych. Dodatkowo, bardzo surowo oceniam wyniki moich eksperymentów. W końcu proces konkretyzacji dzieła wymaga również analizy jego składowych i krytycznego myślenia, ale finalne decyzje dotyczące jakości są podejmowane przez, powiedzmy, serce lub żołądek. Dzieła sztuki powstają w wyniku wielozmysłowego procesu i można w nich i wokół nich znaleźć wiele dróg interpretacyjnych.

LA: Widzę, że tworzysz w dialogu z materiałami, obserwując i eksperymentując ze światłem. Zastanawiam się jednak, co myślisz o widzach.

IW: Są bardzo ważni, naprawdę kocham moją publiczność. Pamiętam małe dzieci bawiące się lampami, które stworzyłem. Cieszę się również, widząc, jak eksperymentują z zestawem narzędzi, który oferuję. Rozwijają zainteresowanie, a następnie dzięki narzędziom, które im daję, sami stają się artystami światła.

Nie lubię ciężkich interpretacji, ale oczywiście w większości moich prac można znaleźć głębszy poziom znaczeniowy tylko wtedy, gdy się go szuka. Uważam jednak, że pierwszy kontakt z dziełem powinien być naturalnym zbliżeniam. Dzieci lub ludzie, którzy nie mają nic wspólnego ze sztuką, powinni być w stanie znaleźć drzwi prowadzące do odczuwania dzieła sztuki. Jest to dość łatwe, gdy pracujesz ze światłem. To medium bardzo efektownie przyciąga uwagę odbiorców. Ludzie zostają złapani przez światło jak ćma w nocy. Poza tym należy pamiętać o jakości,

aby nie polegać na quasi-powierzchownym przyciąganiu. Od dzieła świetlnego oczekuję czegoś więcej niż efektownego przyciągania uwagi.

Jest pewien metapoziom, po którym przebiega linia interpretacji moich dzieł. Motywy dotykają tematu anachronizmu, dawnych czasów czy tych dowcipnych przemyśleń o sztuce cyfrowej, które mają żartować z obecnego stanu dzieł sztuki i tworzyć wartość dla starodawnych rzeczy. Te obszary wyznaczają sferę moich zainteresowań.

Kiedy „Soap Bubble Projector" działa, coś dzieje się w ciele. To przyciąga publiczność fizycznie. Zarazem jednak „naukowcy" zaczynają myśleć o tych zjawiskach, które zachodzą, czyli zakłócenia lub napięcie powierzchni... Tak więc moje rozstrzygnięcie, czy praca ma potencjał, czy eksperyment jest wart dalszych działań, nie następuje w umyśle, ale w ciele. W Niemczech mówi się, że to „decyzja żołądka". To fizyczny dowód na wartość, jaką przedstawia praca. Chciałbym, aby publiczność podobnie do mnie doświadczała reakcji fizycznej typu „WOW" w czasie oglądania działa sztuki, zadając sobie pytanie: „Co się tam dzieje, jak to działa?".

Kiedy tworzysz, ta chwila zachwytu trwa krótko. Później, kiedy rozwijasz sam pomysł, przeważnie już się to nie powtarza. Jestem w trakcie pracy, więc nie jestem w stanie emocjonalnego postrzegania, w którym kreacja porusza mnie i dotyka. Wiem, że mogę odtworzyć to uczucie dla mojej publiczności, kiedy stworzę dobre dzieło sztuki. Nie robię tego tylko dla siebie.

LA: Czyli chcesz przywrócić tę dziecięcą, czystą radość z postrzegania pewnych zjawisk ze świata zewnętrznego. Do tego dochodzi jeszcze jedna warstwa intelektualnej interpretacji, dodatek do ogólnego doświadczenia Twojej pracy.

IW: Powinno być coś do znalezienia, jeśli pozostaniesz z dziełem wystarczająco długo. Kiedy za dziełem sztuki nic nie stoi, w Niemczech mówimy, że „jest płaskie". Wielu artystów światła wpada w dekoracyjne pułapki. Kiedy festiwal nie jest pieczołowicie kuratorowany, widzowie stykają się z pracami naprawdę niskiej jakości. Z mojego doświadczenia wynika, że publiczności to nie obchodzi. Sam jednak wymagam od siebie więcej. Nie chcę przyciągać tanimi rozwiązaniami, więc za wartością estetyczną musi kryć się coś więcej. To jednocześnie „tak" i „nie" – łatwe wejście, ale jednocześnie głębia.

LA: Jaki był pomysł na „Soap Bubble Projector"? Byłam pewna, że ta praca rysuje obraz mojego dzieciństwa, jednocześnie hipnotyzując mnie pięknem generatywnej projekcji. Teraz czuję, że nie trafiłam w sedno.

IW: To prawda. W jakiś sposób te doświadczenia z dzieciństwa powodują, że tworzę jakąś ideę. Inspiracją dla „Soup Bubble Projector" jest zabawka – rurka z płynem do baniek mydlanych (wody z mydłem). Tęczowe kolory bańki mydlanej powstają dzięki zjawisku opalizacji. Ta cecha jest dekoracją, ale jest również szeroko dyskutowanym tematem naukowym.

LA: Ingo, myślę, że żyjemy w naprawdę złożonej rzeczywistości, o mieszanym: wirtualno-realnym charakterze, która dodatkowo stoi w obliczu wielu katastrof, stojąc w obliczu wielu katastrof. Problemy klimatyczne zmuszają nas do zmiany naszych dotychczasowych zachowań. Jako że Twoje prace przyciągają ludzi i zwracają na siebie uwagę, chciałabym zapytać, czy w tak wymagających czasach czujesz pewną odpowiedzialność jako artysta?

IW: Oczywiście. To, czego naprawdę nie lubię i nad czym się często zastanawiam, to tendencja do greenwashingu [„zielonego mydlenia oczu" – przyp. tłum.]. Kiedy artyści twierdzą, że cała ich energia elektryczna pochodzi z fotowoltaiki, odpowiadam: „Nie winię cię za to, że zużywasz trochę watów przez jakiś czas, aby mieć piękny obraz". Zużycie energii na dzieło sztuki w większości przypadków nie jest marnowaniem energii. Myślę, że to nie zniszczy planety. Sztuka może mieć wiązać się z pewnym zużyciem, ponieważ jest ograniczona i tymczasowa. Jeśli chciałbym zwrócić uwagę na temat ekologii w mojej twórczości artystycznej, miałbym inne podejście. Jako punktu wyjścia użyłbym innych lamp, zmniejszyłbym zużycie energii, aby stworzyć dzieło przyjazne dla środowiska. Na razie myślę, że jest to jedynie trend, w ramach którego artyści tworzą prace o zrównoważonym rozwoju i naturze. Te tematy wydają się być „na czasie" jednocześnie konstruując ścieżkę medialnego rozgłosu i sukcesu. Kiedy zobaczyłem niektóre z tych prac, cofnąłem się o krok i zastanowiłem się nad tym. Przypomniałem sobie lata osiemdziesiąte i zdałem sobie sprawę, że wtedy właśnie zaczęliśmy. Wtedy, w latach osiemdziesiątych, już zajmowaliśmy się kwestiami szeroko związanymi z renaturalizacją natury. Mając na uwadze myśli przyświecające mi na początku drogi artystycznej, pomyślałem: „OK, mam to, to jest we mnie".

Współczesne życie oferuje natomiast tak wiele ulepszeń technologicznych, że zastanawiasz się, czy rozmawiasz z człowiekiem, czy ze sztuczną inteligencją. Pozytywnym efektem tego jest rosnąca wartość bezpośredniego kontaktu fizycznego. Na przykład na uczelni wróciliśmy do formy egzaminu wstępnego twarzą w twarz z kandydatem. Mając to na uwadze, uważam, że analogowe techniki tworzenia stają się coraz bardziej wartościowe. Pracuję na Wydziale Mediów i Wzornictwa i jeszcze jakiś czas temu miałem wrażenie, że mój sposób tworzenia sztuki będzie wkrótce przestarzały, jak dinozaur. Ale dziś jest wręcz przeciwnie – studenci go uwielbiają, chcą z niego korzystać, ciesząc się doświadczeniem. Metody analogowe są często przez nich używane do tworzenia rzeźb lub dostarczania materiałów do mapowania lub podobnych rzeczy.

Dodatkowo podczas pandemii byliśmy zmuszeni nauczyć się i dostosować do spotkań online umożliwiających wirtualny kontakt. Te rozwiązania pozostały w naszym codziennym życiu i cieszę się, że o nich wiem. Jednak bardziej wartościowym spotkaniem jest to w rzeczywistości, ponieważ masz wtedy pewność, że nie zostałeś oszukany. W dzisiejszych czasach prawie niemożliwe jest odróżnienie pracy własnej lub ręcznie wykonanej od tej zrobionej przez sztuczną inteligencję.

LA: Wspomniałeś o sztucznej inteligencji, a także o tworzeniu cyfrowym lub generatywnym, dając wrażenie, że cenisz te gałęzie sztuki niżej niż techniki ręczne.

Oczywiście można z nich korzystać, ale sam wolę tego nie robić. Nie winię ludzi, którzy po nie sięgają, ale jestem ostrożny, bo nie mam do takich technik zaufania. W przypadku punktacji akademickiej jest to naprawdę trudne, ponieważ nie widzisz procesu i nie wiesz, czy praca została wykonana ręcznie czy cyfrowo. Jedynym sposobem jest mieć twórcę dzieła lub projektu przed sobą, co chroni mnie i innych członków komisji przed wprowadzeniem w błąd. W wypadku „Soup Bubble Projector" jest to widoczny mechanizm – patrzysz, widzisz wszystkie komponenty i wiesz, jak to działa – wtedy jest oczywiste, że nie jest to sztuczna inteligencja. Myślę, że to wartość.

LA: Rozumiem Twój punkt widzenia. Szanuję Twoje podejście, ale różni się ono od mojego. Jestem artystką nowych mediów, pracującą głównie na komputerze. Nie lekceważyłabym tworzenia cyfrowego, ponieważ jest to dialog. Musisz zrozumieć logikę stojącą za kodem generującym obrazy lub sposób pracy ze sztuczną inteligencją. Musisz nauczyć się, jak używać jej do tworzenia zgodnie ze swoją wrażliwością, przez co musisz być bardzo świadomy, aby nie popaść w pustosłowie.

IW: Na uniwersytecie mogę przyjrzeć się w praktyce, jak wykorzystuje się sztuczną inteligencję. Pamiętam, że dobre prace zawsze mają na uwadze to, co artysta chce osiągnąć, i zmuszają sztuczną inteligencję do podążania za nim. Ale to trudna droga. Myślę, że jest wiele rozsądnych rzeczy, które mogą być zrobione przez AI. Kiedy artyści wiedzą, czego chcą, mogą to wykorzystać. Ale prawdopodobnie nie będę to ja.

Ingo Wendt

Niezależny artysta, stolarz, technik drewna z wykształceniem z wzornictwa przemysłowego i dyplomem sztuk pięknych, student prof. Daniela Hausiga. Pracownik artystyczny i naukowy w Wyższej Szkole Sztuk Pięknych w Saarbrücken w Niemczech. Doświadczenie akademickie i interdyscyplinarne rozwijał samodzielnie, z naciskiem na światło, projekcję i kinetykę. Okazjonalnie pracuje cyfrowo, ale przede wszystkim uwielbia udowadniać walory analogowych generatorów obrazu. Każda jego instalacja to samodzielnie wykonany, oryginalny obiekt, uważnie zaprojektowany tak, aby umożliwić publiczności interakcję ze sztuką i ze sobą nawzajem.

Więcej o artyście można znaleźć na stronie: www.ingo-wendt.de.

Zielone światło na zabawę

Rozmowa z Mateuszem Królem

Interaktywna instalacja Mateusza Króla składa się z pięciu ziemniaków umieszczonych na postumentach. Każdy z nich opatrzony jest czujnikiem, który przewodzi impuls dotyku, inicjując dźwięk. To jednak nie tylko dźwięk – dodatkowo naprzeciw obiektów znajduje się ekran, na którym pojawiają się reprezentacje aktywnych ziemniaków. Każdy z nich ma własny dźwięk i swój wirtualny obraz. Liczba możliwych połączeń i nowe funkcje powoływane do życia przez różnorodne kombinacje tworzą dzieło, w którym można się zatracić.

Laura Adel: Mateuszu, wiem, że w przypadku Twojej wcześniejszej realizacji „Światłem po Woli" – instalacji *site-specific* w warszawskim tunelu – wiele uwagi poświęciłeś atmosferze tworzonej przez światło. Praca „Ziemniak" pokazywana podczas LAACT XXIII w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – Oddziale Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej ma jednak trochę inną specyfikację. Czy określenie *light artist* – artysta światła – jest w odniesieniu do Ciebie trafne?

Mateusz Król: Nie przepadam za określeniem „artysta" i wolałbym nie być tak nazywany. Miano to wydaje się nadawane odgórnie przez instytucje na podstawie dorobku lub osiągnięć. Lubię określać siebie jako twórcę – oczywiście mógłbym dodać „w dziedzinie light artu". Myślę jednak, że trafniej opisuje mnie sformułowanie „twórca w dziedzinie *new media art*" albo „twórca w dziedzinie *digital arts*".

LA: Jaką rolę odgrywa światło w Twojej realizacji prezentowanej podczas LAACT XXIII?

MK: Przyznam szczerze – praktyczną. Reprezentuje świat wirtualny. Dzięki światłu rzutowanemu z projektora mogłem przedstawić ogromnego ziemniaka jako tło interaktywnego obiektu – materialnego ziemniaka. Obie reprezentacje są elementami gry – poszukiwałem przedmiotu bardzo pospolitego, ale też bliskiego czy wręcz zżytego z każdą osobą. Takiego, który w przestrzeni galeryjnej zrzeszy i połączy ludzi. Takie są ziemniaki. Znane wszystkim, przygotowywane wspólnie w każdej kuchni, spożywane do większości posiłków. Właśnie taki przedmiot chciałem zaprezentować w muzeum – towarzysza codzienności, który podług swojej roli z niedzielnego stołu połączy ludzi i umożliwi im wspólne spędzenie dobrego czasu.

LA: Dla mnie ten ziemniak był tylko pretekstem. W muzeum zazwyczaj panuje aura tajemniczości, a wszystkie umieszczone tam przedmioty są niedostępne – można je poznawać intelektualnie, ale nigdy haptycznie – odgradza je niewidzialny mur zakazujący zmysłowej bliskości. Twój obiekt poprzez swoją zwyczajność zdejmuje presję z doświadczenia dzieła w przestrzeni wystawienniczej. Nie tworzy bariery między odbiorcą a rzeczą. Zaprasza do instalacji jak do wspomnianego niedzielnego stołu.

Nawiązując do światła w Twojej realizacji, muszę przyznać, że dla mnie to właśnie ono jest źródłem tego, o czym mówisz – zabawy, budującej się wspólnotowości, ale również poszerzonej świadomości swojego ruchu czy działania, która zyskuje odbiorca podczas spotkania z Twoim dziełem.

MK: Rzeczywiście dobrze to ujęłaś – ziemniak był tylko pretekstem. Na początku myślałem o ruchu i działaniu. Chciałem, aby ludzie wchodzili w interakcje z przedmiotem, ale też ze sobą nawzajem, żeby przestrzeń sztuki stała się również wspólnym tworem. Natrafiłem na ziemniaka i wiedziałem, że może się on stać bezpośrednim, wizualnym przełożeniem tych wszystkich aspektów interaktywności, na których mi zależy. A światło przenosi odbiorców na wspólną planszę ziemniaczanej gry.

LA: Tutaj warto także wspomnieć o sposobie aranżacji przestrzennej Twojej realizacji. „Ziemniak" to interaktywna instalacja audiowizualna, która reagowała na dotyk odbiorcy. Na każdym z pięciu kubików znajdował się ziemniak z podłączonym doń przewodem. Naprzeciw tych postumentów stała biała ściana w całości pokryta projekcją. Ekran ukazywał pięć tożsamych przedstawień warzywa. Cała przestrzeń dzieła zawierała się między tymi dwoma elementami – realnymi i wirtualnymi. To portal do powołanej przez Ciebie sytuacji.

MK: Dla mnie jest jeszcze trzeci składnik – ten, kto dotyka ziemniaków.

LA: Czyli odbiorca jest dla Ciebie istotny.

MK: Jest istotny, jest bardzo ważny. To niezwykle przyjemne dla twórcy, kiedy jego praca wzbudza zainteresowanie odbiorców. Poprzez swoje realizacje chcę budować relacje i robię wszystko, aby moje prace do tego zachęcały. Wykorzystuję do tego medium interakcji. Pragnę, aby mój odbiorca poczuł się ważny, zauważony – zaproszony, ale i zaopiekowany. Chcę tworzyć takie sytuacje, w których dzieło sztuki istnieje, wizualnie jest obecne, jednak można je dostrzec w pełni jedynie z partycypującym odbiorcą.

LA: Jak postanowiłeś pokazać odbiorcy istotność jego działania?

MK: Myślałem o różnych rodzajach interaktywności, tworzyłem wiele eksperymentów, szkiców, efekty często umieszczałem na portalach społecznościowych. Nagrywałem krótkie filmiki pokazujące zasadę działania lub radość moich bliskich wchodzących w interakcje z obiektem. Kurator wystawy, dr Robert Sochacki, zauważył próby z dotykaniem ziemniaków – nie wiem, czy wówczas były to rzeczywiście ziemniaki, czy inne owoce lub warzywa. Wtedy też zasugerował rozwinięcie tych poszukiwań z myślą o realizacji na wystawę LAACT XXIII.

LA: A jak myślisz, co jest takim pierwszym sygnałem, który zachęca do aktywnego odbioru dzieła?

MK: Myślę, że to jasne przełożenie działania na reakcje dzieła. Dodatkowo „Ziemniak" ma wiele różnorodnych możliwości kreacyjnych. Można w samotności tworzyć wiele wersji dzieła, eksplorować różne rytmy, sposoby dotykania. Można również zaprosić do współtworzenia innych. Zależy mi, żeby odbiorcy dali sobie czas na eksplorowanie i poznawanie tej instalacji. Zaprogramowałem właściwości, które aktywują się dopiero po dłuższym utrzymywaniu kontaktu z obiektem. Wtedy w głowach odbiorców rozpoczyna się kaskada myśli-możliwości: „A co, jeśli

złapię jeszcze jeden ziemniak? A co, jeśli zawołam kogoś i złapiemy trzy? A co, jeśli będziemy trzymać jeszcze dłużej? Co, gdy puszczę i znowu złapię?". Kolejne responsywne zachowania dzieła sprawiają, że wymyka się ono założeniom, pozostaje interesujące. Bardzo to lubię – tę radość z współdziałania. Czasami słyszę też od odbiorców, że mają wrażenie, że robią coś źle. Jednak gdy znikam z pola dzieła, oni próbują dalej i w końcu, z uśmiechem na ustach, znajdują działania uruchamiające dodatkowe właściwości.

LA: Mnie się również wydaje, że ta błyskawiczna reakcja – gdy tylko dotknę, pojawia się zmiana – to niesamowity wabik. Zamyka też odbiorcę w powołanej przez Ciebie rzeczywistości, pozwalając mu dalej eksplorować wielość możliwych zależności. Zastanawiam się jednak, co jest zaproszeniem do dotyku, co sprawia, że odbiorcy wiedzą, jaka czynność jest od nich wymagana.

MK: Myślę, że najtrudniejsze jest zachęcenie do tej pierwszej interakcji – jak to zrobić, żeby ludzie chcieli w to wejść. Kiedy to mi się uda, projektuję jak najwięcej właściwości, z którymi można eksperymentować. Rysuję szerokie pole zabawy z instalacją, aby zatrzymać uwagę odbiorcy możliwie jak najdłużej. Bojąc się, że dotykowość nie będzie dla ludzi oczywista, poszedłem na łatwiznę – umieściłem komunikat „Dotknij ziemniaka".

LA: Nie wiem, czy to pójście na skróty. Wydaje mi się, że odkąd istniało muzealnictwo, istniał również zakaz dotykania obiektów tam umieszczonych. Sztuka interaktywna jest stosunkowo młoda. Trudno, aby jej obecność w polu współczesnych działań artystycznych przełamała tak zastały paradygmat. Żyjemy w momencie tranzytu, zmian, taki czas potrzebuje jasnych komunikatów.

Wiele mówisz o obiektach czy relacjach międzyludzkich, ale technologia także zajmuje sporo miejsca w Twoich działaniach artystycznych.

MK: Zajmuje, ale ze względów czysto użytkowych. Najłatwiej tworzyć interaktywne dzieła za pomocą technologii cyfrowych. Na pewno nie tworzę prac skupionych na rozwiązaniach technicznych – uważam je za narzędzie. Prywatnie eksploruję nowości technologiczne, mam gigantyczny podziw dla inżynierów, sporo czytam o podzespołach elektroniki czy rozwiązaniach software'owych. Jest to jednak moja prywatna aktywność, która nie przekłada się na działania artystyczne.

LA: A nie sądzisz, że te możliwości technologiczne w pewien sposób jednak napędzają Twoją twórczość?

MK: Tutaj muszę się chwilę zastanowić – bardzo nie chcę tworzyć prac będących hołdem dla technologii lub odnoszących się do niej. Pytasz jednak o „możliwości technologiczne", nie o „nowe technologie", z których moim zdaniem nie korzystam w swoich pracach. Badam możliwości, jakie oferują kontrolery, sensory czy różnorodne software'y. Widząc ciekawe paradoksy, schematy czy zasady działania, buduję zbiór właściwości. Następnie na ich podstawie tworzę koncepcyjny zarys gry czy zabawy. Eksperymentuję i badam, a to, co mnie

zainteresuje, staje się źródłem, z którego czerpię, gdy projektuję dzieło interaktywne.

LA: Większość Twoich realizacji opiera się na interaktywności. Jak projektujesz zasady, według których działają?

MK: Na pewno bardzo inspirują mnie animacje, szczególnie abstrakcyjne. Może nie jest to bezpośrednie odniesienie do interaktywności, jednak pojawia się tam ruch. Bardzo cenię takich twórców jak Walter Ruttmann, Oskar Fischinger czy Hans Richter. Często zatrzymuję się nad takimi realizacjami, myśląc: „O, fajny ruch, fajnie to wymyślili, a ja jeszcze bym chciał, żeby mój odbiorca mógł tym kontrolować".

Sporo czasu spędziłem również na Erasmusie na Uniwersytecie Aalto w Finlandii na kierunku New Media Design and Production, specjalizującym się w działaniach interaktywnych. Wspólnie na zajęciach Embodied Interactions dostrzegliśmy regres poręczności przedmiotów. W odniesieniu do procesów kreacyjnych zaczęliśmy się zastanawiać, jak użyć elementów codzienności, ciekawych gestów, mimowolnych odruchów czy działań, które sprawiają nam przyjemność. Szukaliśmy takich form i używaliśmy ich jako sposobów interakcji. Działały jako triggery czegoś niespodziewanego. Prowadzący te zajęcia Matti Niinimäki stworzył realizację opartą na ruchu prasowania[1], który wyzwalał dźwięki zupełnie jak konsoleta DJ-ska.

LA: Niesamowita jest naturalność, z którą przychodzi Ci poszerzanie dzieł o interaktywność, i to taką, która przychodzi odbiorcy naturalnie. Czy wiele czasu spędzasz, obserwując ludzi, ich reakcje i odruchy?

MK: Obserwuję – szczerze przyznaję – raczej siebie. Często nagle zdaję sobie sprawę, że robię coś nieustannie. Zaczynam się zastanawiać: „Ciekawy gest, w sumie dlaczego tak robię? Czy inni też tak robią?". Sprawdzam, czy jest to jedynie moja partykularna rzecz, czy jest to coś, co u innych również się powtarza.

LA: Ruchów wchodzących w interakcję poszukujesz w codzienności, ale też w przyjemności – dość bezpośredniej, przynoszącej natychmiastowy efekt. Na bazie zaskoczenia kreujesz swoje powołane światy. Widzę jeszcze jeden filar Twoich realizacji. W przypadku instalacji „Ziemniak" odbiorca doświadcza realnego przedmiotu, jednak jego uwaga jest skierowana do świata wirtualnego, gdzie objawiają się kreacje digitalne. Pojawia się napięcie realne/materialne–powołane/wirtualne.

MK: Ta właściwość rzeczywiście się pojawia, jednak nie jest główną cechą tej pracy.

LA: Najważniejsze jest zatem prospołeczne oddziaływanie instalacji?

MK: Hmm, słowo „prospołeczne" kojarzy mi się zbyt górnolotnie jako nawiązujące do bardzo ważnych społecznych problemów. Zależało mi raczej na stworzeniu przestrzeni zachęcającej do wspólnotowości – pro-aktywność-wspólna, pro-zabawa-razem.

LA: To ciekawe, bo wiesz, dla mnie ta praca była taką odpowiedzią na charakter współczesności. Jesteśmy zanurzeni w wirtualności, lwią część naszego czasu spędzamy wpatrzeni w telefony, nieobecni w realności. Dla mnie Twoja instalacja jest rozpięta między

1 Mowa o realizacji „Mixed Up" w Jyväskylä Art Museum; zob. dokumenację pracy: https://vimeo.com/20897840 [dostęp: 1.09.2024].

tymi dwoma światami. Pokazuje, jak w tej mieszanej realno-wirtualnej rzeczywistości możemy się spotkać. Jest coś niesamowitego w tym zderzeniu, gdy trzymam w dłoni realnego ziemniaka, którego cyfrową reprezentację widzę na ekranie.

MK: Rzeczywiście, masz rację. Przechodzą między sobą te światy, migrują.

LA: Tworzysz instalacje, kreatywne ingerencje w przestrzeń, interaktywne obiekty. Czy czujesz się w jakiś sposób odpowiedzialny za swoje kreacje lub ich wydźwięk? Czy istnieje artystyczna odpowiedzialność?

MK: Nie uważam siebie za artystę, wolę o sobie mówić jako o twórcy wizualnym; lubię myśleć o doświadczeniach, które tworzę. Jak najbardziej twierdzę, że artysta jest odpowiedzialny. To, co moim zdaniem jest bardzo wartościowe, a co artysta wnosi do dyskursu społecznego, to wrażliwość. Artyści to ci, którzy patrzą na świat czule, niezależnie, ale też bardzo wnikliwie. Tę perspektywę udostępniają w swoich pracach lub też oddają głos tym, którzy sami nie mogą go zabrać. Tak jak wspominałem, nie uważam się za artystę, dlatego w moich realizacjach nie będzie to tak widoczne. W innych pracy, gdzie rzeczywiście odwołuję się do pewnych problemów społecznych czy przemyśleń, nadal nie uważam, że jestem za cokolwiek odpowiedzialny. Nie uważam, że te prace mają wystarczająco znaczące przełożenie na zbiorową świadomość, aby pociągać mnie do odpowiedzialności.

LA: Rozumiem tę potrzebę skali, widzę to jednak trochę inaczej. Wydaje mi się, że tło tej sytuacji stanowi globalizacja i idące za nią poczucie bycia anonimową osoby bez sprawczości, ziarenkiem piasku, jednym z 650 tysięcy ludzi zamieszkujących Wrocław – miasto, w którym z Tobą rozmawiam. Mimo dostępu do wielu globalnych informacji jesteśmy w stanie żyć „na bieżąco" z bardzo niewielką grupą ludzi (około 200 osób). Okazuje się zatem, że ten wielki świat to sploty wielu pomniejszych sieci współoddziaływania. Kiedy wytwarzasz przedmiot estetyczny, trafia on do odbiorców. Choćby to była jedna osoba, u której obcowanie z tym dziełem zasieje myśl, jest to dla mnie oddziaływanie społeczne.

MK: Jeśli odchodzisz od skali w stronę oddziaływania, to jak najbardziej chciałbym zwracać uwagę na tematy mniej poruszane, niezauważone – ważne dla mnie.

LA: Wiesz, sporo mówiłeś o interaktywności jako przekazaniu odbiorcy radości twórczej. Bardzo to do mnie przemawia, że jako twórcy mamy tę specyficzną wrażliwość i naszym obowiązkiem jest udostępniać społeczeństwu pewien pryzmat spojrzenia na otaczający świat. Dla mnie w Twoich działaniach interaktywność to dzielenie się tą sprawczością, tą radością z kreacji. Zwracasz uwagę na ten aspekt wspólnotowości, który jest skupiony na byciu-tu-i-teraz, na radości z czasu razem, na odkrywaniu, ale w ramach przygody, a nie rywalizacji. Wydaje mi się, że w czasach prymu produktywności i indywidualizmu taki zwrot

jest niezwykle ważny.

MK: Jeśli tak to przedstawiasz, to myślę, że tak. Rzeczywiście trafnie nakreśliłaś świat, z którego moje prace chcą się wyłamać – z indywidualizmu, skupienia na sobie.

LA: Pamiętam też, że podczas LAACT XXIII zdradziłeś mi, że gdy złapie się wszystkie ziemniaki, na ekranie pojawi się jeden, który będzie wzrastał. Bardzo chciałam to zobaczyć. Poprosiłam zatem przypadkową osobę, aby złapała te, do których nie sięgam. Po chwili krzyknęła: „Chyba coś źle, nic się nie dzieje", na co odkrzyknęłam, że musi jeszcze chwilę wytrzymać. Przyłączyli się do nas inni, dopingowali nasze starania i też chcieli uczestniczyć w doświadczeniu. Napędzaliśmy się nawzajem. Choć było to bardzo zabawne i wspólne, taka sytuacja nie zdarzyłaby się przy klasycznej wystawie. Ta sytuacja przełamała nie tylko lody między nami – obcymi sobie odbiorcami wystawy – ale również pewny utarty sposób zdystansowanej kontemplacji muzealnej.

MK: Wydaje mi się, że w każdym z nas jest ta potrzeba bliskości, działania razem. Poprzez moje realizacje chcę tworzyć nowe, alternatywne przestrzenie wspólnotowości.

Mateusz Król

Twórca z dziedziny sztuki nowych mediów. Ukończył Polsko-Japońską Akademię Technik Komputerowych w Warszawie. Jego pracą magisterską była interaktywna instalacja świetlna w tunelu podziemnym na Woli w pracowni dr Anny Klimczak. Uwielbia tworzyć wszystko związane z ruchem i interakcją. Szczególne miejsce w jego pracach zajmuje światło, które traktuje jako nieinwazyjne narzędzie do zmiany postrzegania otoczenia. Jest autorem wielu video mappingów na wydarzeniach zarówno w Polsce, jak i za granicą. Interesuje się miejskim krajobrazem oraz architekturą, co podkreśla w swoich realizacjach.

Więcej o artyście można znaleźć na stronach: https://www.instagram.com/youngkapar/, https://vimeo.com/mateuszjankrol.

Siatka napięć

Rozmowa z Tilenem Sepičem

Praca Tilena Sepiča na wystawie „Light as a Creative Tool” w Pawilonie Czterech Kopuł zatytułowana „Cosmic Rain” to instalacja typu side-specific składająca się z podwieszonej metalowej siatki utrzymującej w przestrzeni wiele detektorów. Ich aktywacja uruchamia krótki intensywny dźwięk oraz rozbłysk świetlny. To, co wykrywa instalacja, to miony – wysokoenergetyczne cząstki pochodzące z kosmosu, głównie spoza Układu Słonecznego. Poruszając się z prędkością bliską prędkości światła, mogą one przeniknąć przez każdą materię i zostać zatrzymane tylko przez ogromną grubość w postaci całej naszej planety.

Laura Adel: Tilenie, patrząc na Twoją pracę „Cosmic Rain” prezentowaną w Muzeum Narodowym – Oddziale Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej we Wrocławiu, mam wrażenie, że światło odgrywa w niej ważną rolę.

Tilen Sepič: Większość moich prac koncentruje się na świetle. W przypadku dzieła „Cosmic Rain” sytuacja wygląda jednak trochę onaczej. Światło wraz z dźwiękiem stanowi sensoryczną informajcę, którą otrzymuje widz. Chciałem wykorzystać jak najwięcej ludzkich zmysłów do postrzegania niewidzialnych zjawisk mionów. Wśród nich jest światło, ale nie jest ono głównym elementem tej instalacji.

LA: Mam wrażenie, że światło było jednak elementem przyciągającym uwagę.

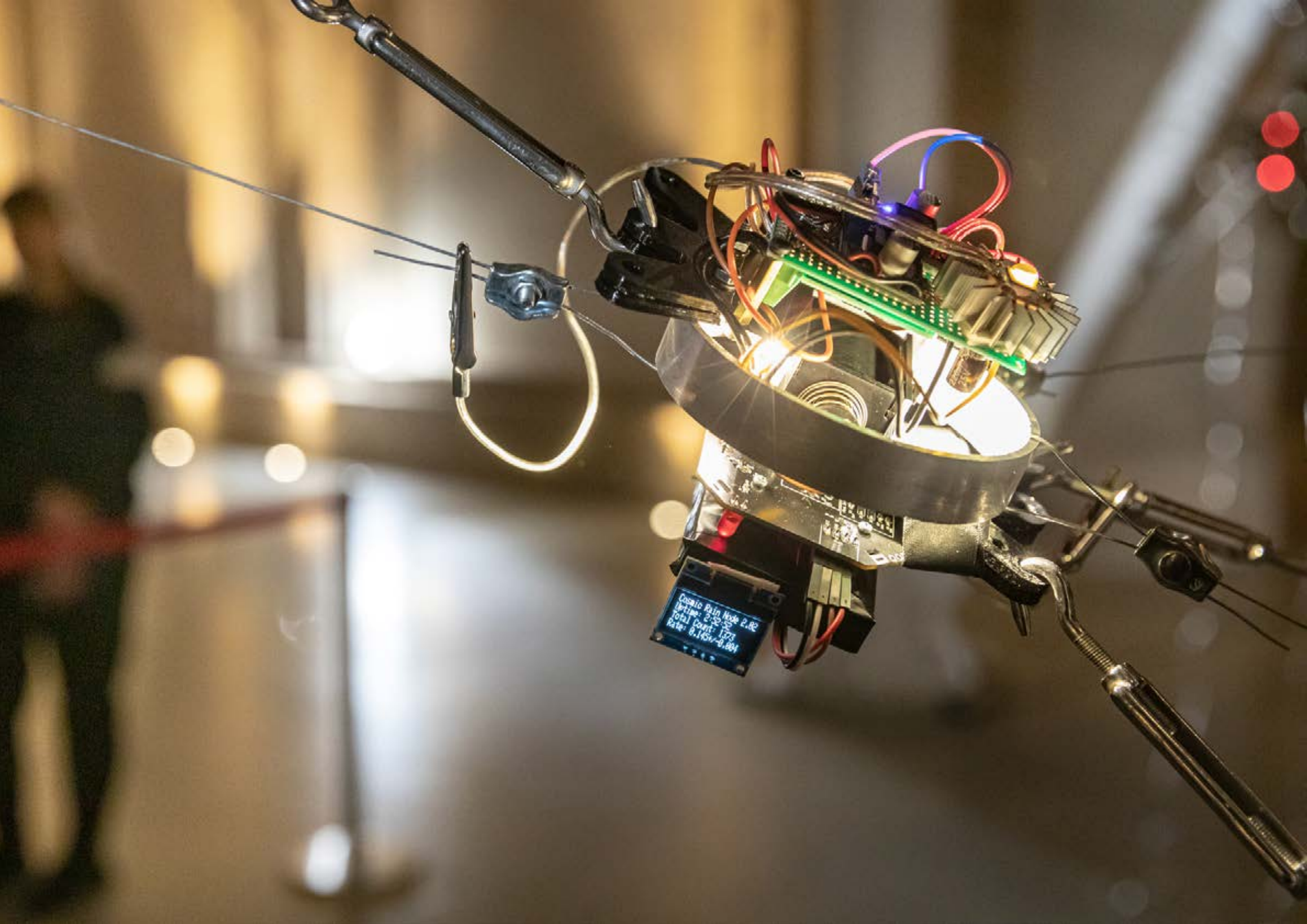
TS: Tak, coś w tym stylu. W niektórych przypadkach, w zależności od przestrzeni wystawienniczej, światło gra również z metalową siatką. Kiedy ta jest oświetlona, na ścianach za kulisami instalacji pojawia się ostry wzór. Te kompozycje cieni i światła przekonały mnie, by nie używać rozproszonego światła, ponieważ nie dałoby to takiego efektu.

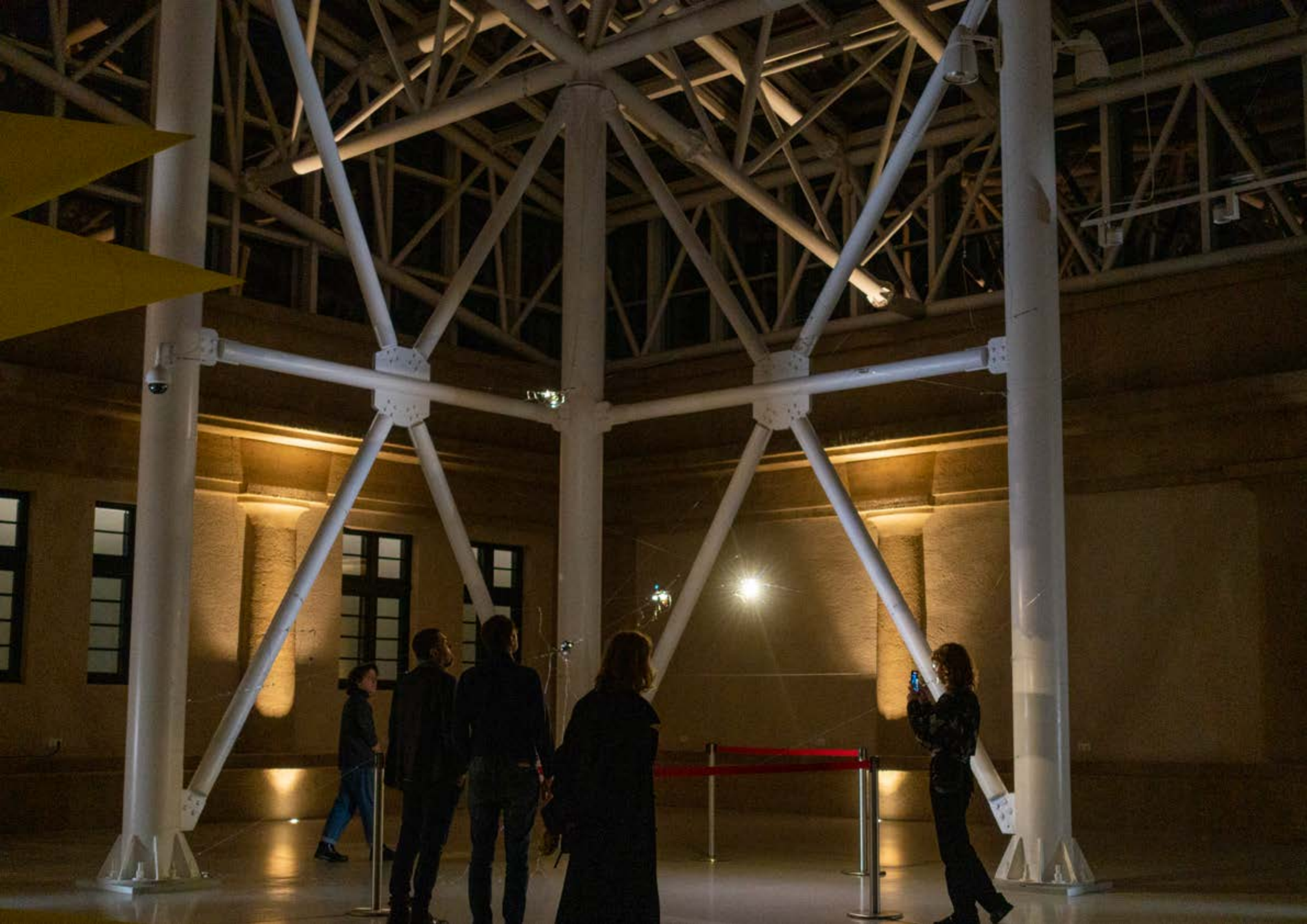
LA: O, nie wiedziałam o tym. Miejsce Twojej ekspozycji w Pawilonie Czterech Kopuł nie umożliwiało ukazania tej właściwości. Z drugiej strony niektórzy artyści budowali ściany oddzielające ich od innych.

TS: Tak, ta cecha była niewidoczna podczas wystawy we Wrocławiu, ale nie jest ona aż tak istotna. Otwarta przestrzeń Pawilonu Czterech Kopuł ma swoje walory, a jej konstrukcja dobrze współgrała z całym wyglądem instalacji. To była naprawdę świetna sceneria.

LA: Sposób, w jaki stworzyłeś swoją siatkę, był raczej intuicyjny, ale wiedząc o rysowaniu cieni, czy mogę założyć, że raczej zaprojektowałeś kompozycję metalowych linii i detektorów?

TS: Cóż... Sposób, w jaki zrobiłem tę siatkę, szczerze mówiąc, był dla mnie zabawą. W każdej instalacji siatka jest budowana inaczej. Lubię konstruować ją w sposób rzeźbiarski, aby stworzyć wygląd *low poly* oparty na trójkątnych kształtach, tak by widz widział napięcie, ale miał poczucie równowagi. Metalowa siatka powinna również działać jako niezależna kompozycja. W „Cosmic Rain” podoba mi się sposób, w jaki siatka została zintegrowana z ruchomymi częściami pracy. W rezultacie cała instalacja sprawiała wrażenie żywej.


Cosmic Ray Node 2.02
Uptime: 2:32:52
Total Count: 1273
Rate: 0.145+/-0.004



Od dawna interesuję się podwieszanymi strunami i naprężonymi strukturami, lubię też tworzyć rysunki, które eksplorują tego typu konstrukcje. Robię to, aby przekazać ideę struktury, która działa jako obiekt wykonany z elementów innych niż stałe. Właściwie zacząłem pracować nad jedną z tych metalowych siatek bez innych obiektów lub funkcji. Następnie zmodyfikowałem ją, aby działała z tymi konkretnymi elementami – detektorami, mechanizmem świetlnym i dźwiękowym wykonanym z elementów kinetycznych.

Elementy instalacji działają niczym instrument. Można to nazwać instalacją dźwiękową lub dźwiękowo-świetlną. Można jej posłuchać. Dźwięk jest jednak generowany przez jakiś zewnętrzny element – w tym przypadku pochodzący z kosmosu – więc artysta go nie odtwarza to nie on gra na tym instrumencie.

Inną kwestią jest to, że artysta nie jest odpowiedzialny za to, co słyszysz, zwłaszcza gdy jest to złe [śmiech]! Żyjemy w świecie perfekcjonizmu. Nawet muzyka jest projektowana i produkowana zgodnie z idealną wizją kompozytora. Tutaj nie ma kompozytora, wszystko jest generatywne. Takie rozwiązanie nie jest niczym nowym, ale tworząc ten utwór, musiałem zmierzyć się z decyzją: może być piękny (pod względem rytmu i nut), ale nie musi. Ponieważ ta instalacja przypomina mi deszcz i jego krople, postanowiłem stworzyć ją generatywnie z takimi surowymi cechami dźwięku i światła. W zależności od przestrzeni dźwięk też się zmienia. Kiedy jest zbudowany na siatce z dłuższymi i bardziej naprężonymi strunami, tworzą one pewien zanik w dźwięku. Istnieje również rezonans przestrzeni. Ze względu na tak wiele czynników wpływających na instalację krajobraz dźwiękowy jest inny w każdej konfiguracji.

Nie definiowałbym tutaj światła i dźwięku jako istotnych elementów. Te składniki muszą ze sobą współgrać i pasować do mojej wizji tej instalacji.

LA: Który składnik uznałbyś za najważniejszy? Ta cząstka, która spada na powierzchnię detektora, jest głównym bohaterem Twojej pracy?

TS: Właściwie nie wiem. Patrzyłem na tę instalację zbyt długo, zbyt wiele razy. Może osoba, która widzi ją po raz pierwszy, mogłaby lepiej odpowiedzieć na to pytanie. Świeży widz powinien zdecydować.

Te cząsteczki nie były dla mnie zbyt ważne. Po prostu zainspirowałem się, gdy o nich usłyszałem, a potem odkryłem możliwe sposoby ich wykrycia i przełożenia na widzialną materię. Być może mają one duże znaczenie dla ludzi, którzy lubią widzieć rozbudowane warstwy dzieł sztuki – nie tylko to, co widoczne od razu. Szukają historii kryjącej się za dziełem lub odpowiedzi na pytanie, skąd pochodzi i jak zostało wykonane.

Z rzeźbiarskiego punktu widzenia działałoby to również bez mionów. Mógłbym zaprogramować elektroakustyczną kompozycję na solenoidy i światło, aby grała bez uruchamiania jej przez coś z kosmosu. To także zadziałałoby jako utwór.

LA: Tak, na pewno, ale to, co wyjątkowo podoba mi się w Twojej instalacji, to fakt, że działa ona na tym naprawdę podstawowym mechanizmie ludzkiego zachowania. Przyciąga Twoją uwagę, patrzysz na nią, zostajesz i wchodzisz w jej rytm. I tu masz rację, jeśli słuchasz dalej, zaczynasz słyszeć wzorce, czujesz, że za pojawieniem się dźwięku stoją jakieś zasady. To jeden z poziomów doświadczania tego utworu. Kiedy zrozumiesz, że miony są wyzwalaczami dźwięku i aktywacji światła, zauważysz, że jesteś częścią czegoś większego, i to większego od Ciebie, czegoś bardziej złożonego, niż myślałeś na początku. To uświadomienie sobie, że masz do czynienia z materializacją pewnych zjawisk, to dla mnie interesujący punkt – to moment, w którym oddalasz się od chwili, w której się znajdujesz.

TS: Tak!

LA: Mówisz o perspektywie rzeźbiarskiej, ale dla mnie cała powstała w ten sposób sytuacja jest jak sieć, która zmienia się, gdy zdajesz sobie sprawę, na jakim poziomie jej rozumienia się znajdujesz.

Wspomniałeś również o widzach dość wcześnie podczas naszej rozmowy. Są dla ciebie ważni.

TS: Cóż... Bez widza robisz to dla siebie.

Pytasz twierdząc, że przykładam większą wagę do odbiorców? Wiesz, może to dlatego, że studiowałem projektowanie produktów. Tam wszystko jest tworzone dla użytkownika, może zatem jestem przyzwyczajony do tego, że użytkownik jest najważniejszym aspektem, a dzieło musi być w pewien sposób „funkcjonalne".

LA: Jestem naprawdę pod wrażeniem sposobu, w jaki myślisz, w jaki myślisz: wychodząc z funkcjonalności czy dostępności dzieł. Za każdym razem, gdy tworzysz przekaz, musisz zostać zrozumiany, trafić do serca, a to dzieje się wśród publiczności.

TS: W każdym dziele istnieje specyficzna komunikacja z widzem, dzieje się to na innym poziomie. Niektóre prace są trudniejsze do odczytania, inne łatwiejsze.

LA: Jak ważne jest dla Ciebie, aby Twoje prace zostały zauważone?

TS: Robię też rzeczy dla moich przyjaciół. To wspaniałe, gdy moje prace są wystawiane w wielu miejscach, ale dla mnie, czy zobaczy je 10 osób lub 10 000, nie ma to większego znaczenia. Jeśli jest 10 osób, którym się podobało, to wystarczy. Jestem daleki od dostosowywania moich prac tak, by stały się popularne, naprawdę nie dbam o liczby. Wolałbym raczej, żeby doceniło to więcej osób z obszaru moich zainteresowań, ludzi, z którymi rezonuje mój sposób tworzenia czy postrzegania. Z drugiej strony chciałbym częściej wystawiać „Cosmic Rain" – pozwalając mu pozostawać w moim magazynie, czuję, jakbym go marnował. Byłoby naprawdę świetnie wystawić go w betonowym budynku, na przykład w piwnicy lub bunkrze. To rzeczywiście uzupełniłoby koncepcję, że te cząsteczki mogą przenikać przez ciężkie materiały – nawet gruby beton.

LA: W zależności od przestrzeni wystawienniczej różne cechy tej instalacji są widoczne lub podkreślone.

TS: To prawda. Najlepiej sprawdza się w minimalistycznym otoczeniu – niewiele innych obiektów wokół, mało światła, cisza. Jeśli w przestrzeni wystawienniczej jest zbyt tłoczno, instalacja nie wygląda zbyt dobrze. Idealna sytuacja byłaby taka: przechodzisz przez salę, a na jej końcu jest

„Cosmic Rain”. Może nawet lepiej by to działało, gdyby zamiast galerii było to w opuszczonym budynku lub, jak powiedziałem, w bunkrze.

LA: Ogólnie mam wrażenie, że wolisz miejsca, które mają jakąś tożsamość, a nie białe czyste przestrzenie wystawiennicze.

TS: Nie mam wielu prac zaprojektowanych z myślą o galeriach typu white cube. Ogólnie rzecz biorąc, nie pracuję za dużo z galeriami. Wykonuję wiele publicznych instalacji świetlnych. Są one głównie wystawiane na zewnątrz lub w miejscach innych niż galerie. Powiedzmy, że nie jestem typowym artystą. Postrzegam moje prace bardziej jako interwencje, które nie potrzebują przestrzeni w typie white cube.

LA: Słyszę, że dość często używasz terminu „światło”, i mam wrażenie, że Twoja twórczość również kojarzy się z się z ruchem sztuki światła. Co oznacza dla Ciebie bycie artystą światła?

TS: Jeśli jest się znanym jako artysta światła, trochę łatwiej jest angażować się w wydarzenia artystyczne. Na początku pracowałem z innymi materiałami i technikami, które nie są związane ze światłem. Potem ludzie zaczęli zauważać moje świetlne prace i zapraszać mnie na festiwale lub wystawy. To przypadek, że zajmuję się sztuką światła. Dla mnie praca ze światłem nie jest aż tak ważna. Chętnie pracowałbym w różnych dziedzinach. Ostatnio bardzo lubię instalacje dźwiękowe. Właściwie chciałbym więcej pracować z dźwiękiem, ale nie jestem znany w tej dziedzinie.

Może jestem bardziej wykwalifikowany w pracy ze światłem, ponieważ długo prowadziłem studio fotografii produktowej. Tam światło jest bardzo ważne, ponieważ wszystko, co robisz w fotografii studyjnej, kontrolujesz za pomocą światła. Aparat tylko rejestruje. Wygląd obiektów na zdjęciu jest definiowany wyłącznie przez sposób umieszczenia światła, więc nauczyłem się wszystkich związanych z tym sztuczek.

Jeśli chodzi o instalacje, światło samo w sobie może być dla mnie ograniczającym medium. Dlatego za każdym razem robię kombinacje, dodając inne medium, takie jak rzeźba lub dźwięk.

LA: Niedawno zauważyłam Twoją pracę „Light Oscillator”[1] na wystawie.

TS: W tym roku na festiwalu „Brixen Water Light” prezentowałem ulepszoną wersję pracy „Light Oscillator”, której stworzenie zajęło mi cztery miesiące. Była to bardzo złożona edycja – kinetyczna struktura była tym razem kontrolowana za pomocą wtyczki MAX *realtime* i składała się z różnych sekwencji ruchu obiektów, również generowanych przez informacje pochodzące z czujników. Instalacja pierwszy raz ukazała się w 2014 roku na festiwalu „Svetlobna gverila” w Lublanie, a każdego roku była nieco ulepszana i prezentowana w różnych miejscach. Nie ukończyłem jeszcze dokumentacji z powodu zbyt długiego zastanawiania się nad nią.

LA: Myślę, że wiele osób może się do tego odnieść, w tym ja: mistrzowie nadmiernego komplikowania. Czy mógłbyś mi powiedzieć, jakie modyfikacje wprowadziłeś w „Light Oscillator”?

TS: Pomysł jest ten sam: poruszające się światła w pewnego rodzaju połączeniu. W każdej konfiguracji instalacja jest modyfikowana. W przypadku wystawy w Brixen obiekty zostały zaprogramowane tak, aby ich lokalizacja była połączona z dźwiękiem i światłem. W innych wersjach ruch jest stały, ale dźwięk i światło są zsynchronizowane i połączone.

1 Light Oscillator – *Tilen Sepič*, https://sepic.cc/Light-Oscillator [dostęp: 1.09.2024].

LA: Więc są jak żywe, niezależne stworzenia?

TS: Tak, to dobre porównanie. Nigdy o tym nie myślałem, ale teraz, kiedy to powiedziałaś, myślę, że to może być prawda.

LA: Kiedy na nie patrzę, przychodzą mi do głowy naturalne, zwierzęce skojarzenia, takie jak świetliki. To hipnotyzujące zarówno w rzeczywistości, gdy latają dookoła, jak i w Twojej kreacji, gdy masz wrażenie, że podążają pewną logiczną trajektorią, która jednak pozostaje niezrozumiana.

Patrząc na dokumentację „Light Oscillator” na „Svetlobna gverila”, zauważam, że każdy obiekt ma inny kolor. Zaprojektowane przez Ciebie produkty – jak w serii „Eclipse Lamps” – są bardzo precyzyjne pod względem barwy światła.

TS: Używam głównie naturalnych kolorów światła – od głębokiej czerwieni, pomarańczy do ciepłej czy neutralnej bieli aż po chłodniejsze odcienie tej zimnej.. Czasami lubię połączyć akcent światła UV z pomarańczowymi, cieplejszymi tonami. Nie lubię używać kolorów, które nie występują w naturze, na przykład zielonego – to znaczy, istnieją one w bioluminescencji, ale mówię o świetle atmosferycznym. Wolę wykorzystywać paletę światła słonecznego. Wybierając kolor światła, podejmuję podświadomą decyzję, mimo iż zastanawiam się, jak światło wpłynie na skupienie i uwagę. Te prace nie są sztuką konceptualną, działają bardziej w kategoriach doświadczenia. Widz może usiąść i obserwować pewne zjawiska, aż coś wewnątrz niego się otworzy. Może nabrać cierpliwości do obserwowania podobnych sytuacji w naturze i dać sobie czas na refleksję.

LA: Nasz świat stoi w obliczu drastycznych zmian – zanieczyszczenia, zmian klimatycznych oraz pogarszającego się stanu ekosystemu. Mierzymy się z nadprodukcją, problemem odpadów i zanieczyszczeniami na wielu poziomach – od emisji dwutlenku węgla po zanieczyszczenie światłem. Czy w obliczu tych przemian artyści ponoszą jakąkolwiek odpowiedzialność? Czy Ty sam ją odczuwasz?

TS: 15 lat temu, kiedy wraz z moimi współpracownikami rozpocząłem pracę nad projektowaniem własnego studio, mocno skupiliśmy się na kwestiach środowiskowych i ekologicznych. Ta idea obejmowała nawet energię odnawialną. Wtedy nie było to tak popularne. Teraz jest dla mnie trochę zabawne, gdy słyszę, że artyści wpływają na zanieczyszczenie środowiska. Odsetek całkowitego zużycia energii przez artystów lub ilość zanieczyszczenia światłem, które generują, jest naprawdę niewielka. Wkład tak małej grupy społecznej jest ułamkowy. Czasami mówię, że modne jest poruszanie tematu odpowiedzialności za środowisko. Patrząc na problem realistycznie, warto wskazać, że suszenie włosów pochłania 2000 watów, a typowa instalacja artystyczna 20–200 watów. Czajnik gotujący wodę również zużywa 2000 watów. Świetlne dzieła sztuki są niczym w porównaniu do zużycia energii przez nasze codzienne domowe przedmioty.

Przyglądając się bliżej wpływowi, jaki przemysł ma na zanieczyszczenie środowiska, muszę podkreślić, że odpowiedzialność artystów jest jak kropla w morzu. To przemysł jest źródłem problemu! Jeśli artyści światła szerzą świadomość prawdziwego problemu za pomocą sztuki, to rozwiązują znacznie więcej problemów, niż powodują szkód. Korzeniem problemu ekologicznego jest przemysł, który moim zdaniem jest napędzany przez nadmierną konsumpcję – konsumpcjonizm. Większość społeczeństwa z chęcią nabywa kolejne dobra w głównej mierze za sprawą naprawdę skutecznego marketingu. Problem wkładu świata sztuki w dewastację klimatu może się pojawić, jeśli wszyscy zdecydujemy się na podróże lotnicze, by organizować wiele wystaw za granicą. Może to być konsolidujące dla problemów środowiskowych. Poza tym korzyści przeważają nad wadami.

Jeden z moich przyjaciół obliczył, że jeśli odbywa się publiczny festiwal światła, w którym uczestniczą ludzie, powoduje to spadek zużycia energii i światła. Kiedy odwiedzają wystawę, nie są w domu, nie oglądają telewizji, nie parzą herbaty, nie potrzebują światła...

LA: Dziękuję, to naprawdę wartościowy sposób patrzenia na te kwestie. Zastanawiałam się jeszcze nad Twoją odpowiedzialnością w ramach twórczości artystycznej. Czy szerzysz świadomość, czy czujesz potrzebę poruszania pewnych problemów lub dotykania pewnych kwestii? Moim zdaniem tworzysz pewien rodzaj bezruchu – to spokojny moment doświadczania, obserwowania w stanie uważności.

TS: Myślę, że kiedy ludzie zyskują większą samoświadomość – obserwując sztukę lub po prostu przebywając na łonie natury – mniej konsumują. Nie robię sztuki, która konkretnie odnosi się do kwestii środowiskowych, ale robię to, aby stworzyć przestrzeń pobudzonej i zintensyfikowanej świadomości; chcę przywrócić radość z obserwacji, bycia w chwili obecnej bez dalszej potrzeby jakichkolwiek sztucznych dodatków.

Tilen Sepič

Pochodzący ze Słowenii multidyscyplinarny artysta i projektant działający w obszarze nowych mediów, sztuki światła, projektowania obiektów oświetleniowych i audiowizualnych instalacji świetlnych. W swojej pracy wspiera kulturę *open source* i DIY. Regularnie uczestniczy w festiwalach światła i wystawach – zarówno w kraju, jak i za granicą – prezentując swoje instalacje kinetyczne i obiekty oparte na świetle. Na liście odwiedzonych przez niego wystaw i galerii znajdują się między innymi: prezentacje w Meduza Art Gallery (Koper, Słowenia, 2022) oraz w Mala galerija Banke Slovenije (Lublana, Słowenia, 2021), „IFCA" (2020, 2021), publiczna instalacja świetlna „Clouds" (Lovran, Chorwacja, 2020), „Vinterljus Festival of Lights" (Linkoping, Szwecja, 2019), „IZIS" (Portorož, Słowenia, 2019), „Ventura Future" (Włochy, 2019), „Responsive 2019" (Kanada, 2019), „Interference Tunis Light Art Project" (Tunis, Tunezja, 2018), „Bella Skyway" (Polska, 2015, 2016) czy „Lumina Festival" (Portugalia, 2013, 2015, 2016). Więcej o artyście można znaleźć na stronach: https://www.instagram.com/tilensepic/, https://sepic.cc/Cosmic-Rain

Laura Adel

Powidok

Pojęcie odpowiedzialności nosi w sobie odpychające konotacje, zwłaszcza dla artystów – osób charakteryzujących się niezależnym sposobem myślenia i silną potrzebą realizacji własnej wizji. Słyszą w nim odgórnie narzucane wymagania, którym muszą sprostać. Oczekiwania, warunki czy roszczenia są zamachem na wolność artystycznego wyrazu. Niezależność wespół z autentycznością tworzą główną cechę, wymienianą jako podstawa działalności twórczych. Choć słownikowo „odpowiedzialność" jest definiowana jako „obowiązek moralny lub prawny" bądź „ponoszenie konsekwencji", upatruję źródła tego słowa w innym miejscu. Poczucie odpowiedzialności wynika bowiem z wewnętrznego systemu wartości oraz indywidualnie zbudowanej wizji wspólnego społeczeństwa. Patrząc na działania artystyczne pod kątem potrzeby dzielenia się z innymi swoją perspektywą czy rozpowszechniania konkretnych idei, odpowiedzialność staje się zakorzeniona w samej decyzji o byciu artystą.

Gdy rozmawiałam z zaproszonymi na LAACT XXIII artystami, uderzyła mnie powszechna wzmożona świadomość stanu współczesnego świata. Każdy z nich wskazywał na kondycję planety, zużycie dóbr i energii czy nadprodukcję, formując pole, z którego wynikają podejmowane przez nich działania. Myślenie ekologiczne staje się normą – pewną nową formą obrotu dobrami, nazywaną *upcycling*, *recycling* czy *reusing*.

Kolejną unaocznioną w rozmowach właściwością jest potrzeba osadzenia siebie i swojej kreacji w grupie Innych. Chęć dialogowania z odbiorcą – bezpośrednio czy za pomocą dzieła – świadczy o poczuciu przynależności i poszukiwaniu zrozumienia. Źródła tej idei upatruję w dojrzałości artystycznej. Dopiero na stabilnym gruncie własnych poglądów, z którego kiełkuje indywidualny język kreacyjny, artyści sięgają wszak po porozumienie, uwagę i zainteresowanie odbiorców. Wcześniej, w niepewności własnych poszukiwań, wolą pozostawać w cieniu. W tej tendencji dopatruję się bardzo intensywnego poczucia odpowiedzialności za własną działalność i wpływ, jaki wywiera ona na odbiorców. Choć ta tendencja ujęta w słowo, którego definicję pragnęłam określić, jest odrzucane przez artystów, wiele poruszanych przez nich wątków wskazuje na głęboki namysł nad konsekwencjami działalności twórczej.

Źródło potrzeby artystycznej kreacji znajduje się wewnątrz (z chęci materializacji tego, co zostało odczute) lub na zewnątrz (jako reakcja na zdarzenia czy stan otoczenia). Co intrygujące, w każdym z tych przypadków zachodzi potrzeba spotkania – odbioru dzieła

sztuki. Nawet bardzo osobista kreacja jest wiadomością do odkodowania. Dzieło sztuki – z jednej strony rozpięte między rzeczywistym świat materii a wartościami, o których mówi[1] – staje się polem budowania więzi społecznych[2]. Z ciemnej sfery nieznanego emocje, odczucia, myśli czy opinie zostają przełożone na język wizualny i unaocznione. Poprzez odbiór dzieła pojawia się możliwość zobaczenia siebie w Innym – odnalezienia siebie w przedstawionej przez autora metaforze jego stanu.

Światło, które widzę w ciemnym tunelu złożoności i niedostępności współczesnego świata, to zwrot ku budowaniu więzi opartych na porozumieniu. Każdy z uczestników LAACT XXIII, choć nie wprost i raczej z ukrycia, zza swojego dzieła, zaprasza innych do siebie. Dzieli się, nic nie tracąc, a budując kolejną warstwę wspólnotowości.

Podsumowanie „Light as a Creative Tool XXIII" w Muzeum Narodowym we Wrocławiu – Oddziale Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Współczesnego

Światło z narzędzia kreacji urosło do niezależnego medium wiążącego działania artystyczne w bardzo wąski nurt *light art*. Poprzez wybuchy fascynacji jego działaniem – siłą koloru, budowaną atmosferą i kreowanymi formami – rozprasza się na inne dziedziny, tworząc intermedialne konglomeraty. W obliczu złożonej hybrydycznej rzeczywistości XXI wieku dotyka wielu aspektów, a ich spektrum obrazuje wystawa LAACT XXIII. Projekt ten w związku z różnorodnym doborem dzieł ukazanych w Pawilonie Czterech Kopuł we Wrocławiu odmalowuje barwny portret wskazanego nurtu. Realizacje Sarah Rechberger, Anniki Hippler czy wieloelementowa instalacja grupy naN to dogłębne analizy właściwości (takich jak światło, ruch, forma), z których składa się otaczająca nas rzeczywistość. Poszerzając fascynację estetyką o kontekst beztroski i ogniska domowego, Ingo Wendt buduje dom, z którego okien wyłaniają się abstrakcje. Skupiając się zaś na różnicach kulturowych, Anna Klimczak oraz Emilia Ishizaka mówią o izolacji czy wyobcowaniu. Pozostając w warstwie kontekstów społecznych, praca Roberta Sochackiego tworzy pryzmat interpretacyjny całej wystawy. Oscylując między uniwersalnym a bardzo intymnym przedstawieniem zarysowuje wiele wątków poruszanych na LAACT XXIII, mówiąc między innymi o jednostkowym wymiarze problemów globalnych, o potrzebie schronienia i bezpieczeństwa, o braku zrozumienia czy porozumienia ponad podziałami politycznymi. Z kolei prace Tilena Sepiča oraz Mateusza Króla łączą artystyczną kreację z możliwościami technologicznymi, ukazując nowe, powoływane przez ciągły rozwój, aspekty naszej codzienności: nieograniczony dostęp do wiedzy, sensorów, wcześniej nieznanych, a obecnych w atmosferze cząstek czy wirtualności – nowego sposobu bycia i odczuwania. Jak wskazuje organizator wystawy, dr Sochacki: „Szerszy kontekst obrazowania danych sytuacji, zależności czy zdarzeń sprawia, że bierzemy w objęcia naszej troski każdego, aby mógł odnaleźć siebie w przedstawieniu".

1 Zob. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Kraków 1973.

2 Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. K. Abriszewski, A. Derra, Kraków 2010.

Laura Adel (ur. 23 maja 1994 roku w Gdańsku)

Artystka interdyscyplinarna skupiona na delikatności cyfrowych światów. Aktualnie prowadzi badania doktorskie dotyczące immersyjności dzieł interaktywnych pod opieką dr. hab. Jakuba Jernajczyka na ASP we Wrocławiu; wykłada w Katedrze Sztuki Mediów. Jest finalistką wielu krajowych i międzynarodowych konkursów. Bierze czynny udział w festiwalach oraz wystawach, między innymi w Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku czy Muzeum Narodowym we Wrocławiu – Oddział Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej. Wraz z Bartoszem Radzikowskim tworzy „CYBERSKÓRĘ" – cykl działań audiowizualnych dotyczących generatywnych kreacji. Wraz z Sylwestrem Galuschką działa w duecue LASG – wspólnie kreują pejzaże audiowizualnych abstrakcji, działając na styku immersyjności oraz improwizacji. Laura Adel odbyła pobyt rezydencyjny MagiC Carpets we Wrocławskim Instytucie Kultury w ramach unijnego programu Creative Europe. W styczniu 2024 roku w IP Studio we Wrocławiu miała ponadto miejsce jej indywidualna wystawa „Osad". Prace wideo autorstwa Adel należą do kolekcji „Urban Screen Production", w ramach której są prezentowane w Australii, Kanadzie i Nowej Zelandii.

Więcej o artystce można znaleźć na stronach: http://lauraadel.com/, https://www.instagram.com/lauhra_adel/.

https://www.youtube.com/watch?v=7JLQUGuXbTs

YASUHIRO CHIDA, TRANSPARENT DARKNESS

Wszystkie prace ukazane na zdjęciach są autorstwa Yasuhiro Chidy, a fotografie opublikowano pierwotnie na stronie artysty. Prawa autorskie: Yasuhiro Chida i autorzy zdjęć; upowszechniono dzięki uprzejmości artysty.

str. 10-11

„Brocken 1" (2019), Toyoshina Art Museum Nagano, Japonia; fot.Tooru Tsuji

str. 12-13

„Brocken 5" (2021), Matsumoto Parco, Matsumoto City Museum of Art, Nagano, Japonia; fot. Tooru Tsuji

str. 18-19

„Myrkviðr Luminale" (2020), Frankfurt, Niemcy; fot. Ralf Werner

str. 20-21

„Brocken 1" (2019), Toyoshina Art Museum Nagano, Japonia; fot. Yasuhiro Chida

str. 22-23

„Analemma, Ushiku Redesign Project" (2023), Chiba, Japonia; fot. Tooru Tsuji

str. 26-27

„Light Print at Dungeon" (2017), loch Kagerou, Tokio, oświetlenie: Taira Ichikawa; fot. Yasuhiro Chida

str. 28-29

„Aftereal, La Villette" (2022), Paryż; fot. Yasuhiro Chida

str. 34-35

„MYRKVIÐR, International Light Art Award" (2019), Center for Light Art Unna, Niemcy; fot. Yasuhiro Chida

str. 36-37

„Brocken 6 A" (2017), Amsterdam Light Festival; fot. Yasuhiro Chida

ROBERT SOCHACKI, NIECH SZTUKA STANIE SIĘ ŚWIATŁEM

Zdjęcia prac opisanych w tekście, jeśli nie wskazano inaczej, wykonał w muzeum ZFIL w Unnie Robert Sochacki w 2024 roku.

str. 42-43

Sigrid Sandmann, „Vorschein" (2011) – projekcja, Farbfest Bauhaus Dessau; fot. Stiftung Bauhaus Dessau, Jennifer Braun

str. 76-77

Molitor & Kuzmin, „upside down" (2018) – projekt w przestrzeni publicznej i wybranych muzeach w mieście Kolonia, Niemcy – kuratorka: Bettina Pelz; fot. COLLUMINA International Light Art Project

str. 94

Volhard Kempter, „Stalagmite 144" (2015), ZFIL Unna; fotografia dzięki uprzejmości Zentrum für Internationale Lichtkunst Unnie, fot. Frank Vinken

str. 96

Bjorn Dahlem, „Mond" (2017); fotografia dzięki uprzejmości Zentrum für Internationale Lichtkunst Unnie, fot. Frank Vinken

str. 106-107

Christina Kubisch, „Cloud" (2011), instalacja z wystawy „Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art", Kunsthalle, Praga 2022; fot. Robert Sochacki

str. 110-111

Christian Boltanski, „Shadow Theatre" (2002), ZFIL Unna; fotografia dzięki uprzejmości Zentrum für Internationale Lichtkunst Unnie, fot. Frank Vinken

str. 119, 120-121

Ólafur Elíasson, „Viewing Machine" (2001), Instituto Inhotim Brumadinho, Minas Gerais, Brazylia 2024; fot. Robert Sochacki

str. 128-129

James Turell, „Floater 99" (2001), ZFIL Unna; fot. Robert Sochacki

str. 131, 133, 134-135

James Turell, „Third Breath" (2009), ZFIL Unna; fot. Vinken Gelb, dzięki uprzejmości Zentrum für Internationale Lichtkunst w Unnie

str. 137-139

Daniel Hausig, „Light Stream #1" (2021), ZFIL Unna; fot. Daniel Hausig, HBK Saar

str. 142-143, 144-145

Tilman Küntzel, „Fallen Chandelier" (2017), ZFIL Unna; fot. Tilman Küntzel

RYSZARD W. KLUSZCZYŃSKI, ŚWIATŁO W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

str. 148-149

Robert Rauschenberg, „Green Shirt" (1967) – neon i emaliowany metal, 144 × 249 in. (365,8 × 632,5 cm), Norton Simon Museum, dar artysty; © Robert Rauschenberg Foundation

str. 150-151

Ólafur Elíasson, „Your welcome reflected" (2003), TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection, widok wystawy „Light Sound Senses" w muzeum Heidi Horten Collection, Wiedeń 2024; fot. Robert Sochacki

str. 152-153

Martin Walde, „Neom" (2017), widok wystawy „Light Sound Senses" w muzeum Heidi Horten Collection, Wiedeń 2024; fot. Robert Sochacki

str. 156-157

Karolina Hałatek, „Terminal" (2016), Aufstiege Lichtkunstfestival, Kulturregion Stuttgart, Niemcy; fotografia dzięki uprzejmości artystki

str. 160

Karolina Hałatek, „Halo” (2019), A4 Art Museum, Chengdu, Chiny; fotografia dzięki uprzejmości artystki

str. 164

Dan Flavin, „Untitled (Fondly, to Helen)” (1976), kolekcja Heidi Horten, widok wystawy „Light Sound Senses” w muzeum Heidi Horten Collection, Wiedeń 2024; fot. Robert Sochacki

str. 165

Ólafur Elíasson, „Your uncertain shadow (colour)” (2010), TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection, widok wystawy „Light Sound Senses” w muzeum Heidi Horten Collection, Wiedeń 2024; fot. Robert Sochacki

str. 166

Ugo Rondinone, „elfteroktoberneunzehnhundertdreiundneunzig” (1993), Ernst Ploil, Wien, widok wystawy „Light Sound Senses” w muzeum Heidi Horten Collection, Wiedeń 2024; fot. Robert Sochacki

John M Armleder, „Ohne titel (target)” (2001), kolekcja Heidi Horten, widok wystawy „Light Sound Senses” w muzeum Heidi Horten Collection, Wiedeń 2024; fot. Robert Sochacki

str. 172-173

Anthony McCall, „You and I Horizontal” (2006), widok instalacji w Institut d’Art Contemporain, Villeurbanne, Francja, 2006; fot. Blaise Adilon, dzięki uprzejmości artysty oraz Sean Kelly, New York and Sprüth Magers

str. 174-175, 176-177

Widok wystawy Anthony’ego McCalla „Solid Light” w Tate Modern (2024), Londyn; fot. Ryszard W. Kluszczyński

str. 182-183

Kai van der Puij, „11.5 Hz” (2015); fotografia dzięki uprzejmości artysty, © Kai van der Puij

str. 184-185

Yoko Seyama, „Saiyah #2.1” (2015/2016); fotografia z archiwum artystki, © Yoko Seyama

str. 186-187

„Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art” (2022), Kunsthalle, Praha; © Studio Najbrt (Jonatan Kuna)

PIOTR ZAWOJSKI, KINETYCYZM, CZYLI (...)

str. 193

Zdeněk Pešánek, „Torso” (1936) – model fontanny świetlnej na Światowej Wystawie w Paryżu w 1937 roku; © National Gallery, Prague 2024

str. 196

Zdeněk Pešánek, „Sketch of a Modern Transport Sculpture” (około 1926); © National Gallery Prague 2024

str. 202-203

Zdeněk Pešánek, „Monument to the Fallen Airmen for Prague” (1924–1926); © National Gallery Prague 2024

str. 211

Zdeněk Pešánek, „Torso”; © National Gallery Prague, Zdeněk Matyásko

TAMURA SATORU, SPINNING CROCODILE

Wszystkie zdjęcia w tekście pochodzą z archiwum prywatnego artysty.

str. 220-121

Fot. Takada Yozo

str. 223

Fotografia dzięki uprzejmości Contemporary Art Factory, 1998

str. 226-227

Widok instalacji na wystawie „Spinning Crocodiles, Tamura Satoru”, Narodowe Centrum Sztuki, Tokio, 2022; fot. Kaneda Kozo

str. 228

Fotografia dzięki uprzejmości out-lounge, 2005

str. 230-231

Fotografia dzięki uprzejmości out-lounge, 2005

str. 234-235, 236-237

Widok instalacji na wystawie „International Light Art Award” 2017, Centre for International Light Art Unna (ZFIL); fot. Frank Vinken | dwb

LASZLO ZSOLT BORDOS, MYŚLI O SZTUCE

str. 243

Ręce w Cuevas de las Manos nad Río Pinturas, w pobliżu miasta Perito Moreno w prowincji Santa Cruz w Argentynie (2005); źródło: nieznane, domena publiczna

str. 246

Galileo, Fazy księżyca (1616); źródło: nieznane, domena publiczna

str. 249

Georges Braque, Violin and Candlestick (1910) – olej na płótnie, 60,96 × 50,17 cm; © San Francisco Museum of Modern Art

str. 251

Victor Vasarely, Mertan (1981) – 90 × 75 cm, serigrafia na papierze, Budapeszt, Vasarely Museum, Inv. V. 388; fotografia dzięki uprzejmości Michele Vasarely, Foundation, Puerto Rico; fot. Marton Orosz – Vasarely Museum, Budapeszt

str. 252

László Zsolt Bordos, „Umbra Triplicata”, 2015 – część stałej kolekcji ZKM Karlsruhe, zdjęcie: Felix Grünschloss

IWONA DOROTA BIGOS, PUNKT ZERO

str.258-259

...(kolega)..., blackwater diving; fotografia dzięki uprzejmości autorki tekstu

str. 267

Otto Piene, Günther Uecker i Heinz Mack, Lichtraum (Hommage à Fontana), 1964, na Documenta 3, Kassel, 1964. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

str. 268-269

Heinz Mack; fot. Lothar Wolleh, www.lothar-wolleh.de, CC BY-SA 3.0

str. 272-273

Heinz Mack, „The Sky Over Nine Columns” (2014); zrealizowane przez Beck&Eggeling International Fine Art and Sigifredo di Canossa, fot. Reginald Weiss, Mönchengladbach

str.274-275

Otto Piene, Prager Lichtraum, 2002/2017, ZERO foundation/Donation Otto Piene,

str.276, 278-279, 280-281

Widok wystawy „Otto Piene. Gwiazdy” (© Otto Piene Estate) podczas LAACT XXIII (2023); fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

BEZ PRZYPISANIA DO TEKSTU

str. 283

Plakat LAACT XXIII (2023), przygotowała Iwona Matkowska

LAURA ADEL, W ŚWIETLE WSPÓŁCZESNOŚCI

str. 292-293

Kurator wystawy LAACT XXIII Robert Sochacki na tle pracy Emilii Ishizaki (2023); fot. Michał Pietrzak, ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

str. 298-299

Instalacja Roberta Sochackiego „Las Granica”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str. 302-303, 308-309

Anna Klimczak, „Woliera”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str. 313, 314-315

Emilia Ishizaka, „tsunagaru|wątpliwości”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str. 321, 322-323

Sarah Rechberger, „Vortices (Magnetosphere)”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str.329, 330-331

Annika Hippler, „Spectral Colours”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str.334-335, 341

not a Number – Alicja Panasiewicz, Adam Panasiewicz, instalacja, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str. 342-343

not a Number – Alicja Panasiewicz, Adam Panasiewicz, instalacja, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Michał Pietrzak, ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

str. 346-347, 352-353, 357, 358-369

Ingo Wendt, „Soap Bubble Projector”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str.351

Ingo Wendt, „Chronotop”, LUNA festival 2024, Media Art Friesland Leeuwarden; fot. Robert Sochacki

str. 3362-363, 366-367, 371

Mateusz Król, „Ziemniak”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str.374-375

Tilen Sepič, „Cosmic Rain”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Michał Pietrzak,ASP im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu

str.376-377, 383

Tilen Sepič, „Cosmic Rain”, widok wystawy LAACT XXIII (2023), Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str.386-387

Joacelio Batista, „Ich bin der Ubermensch” (2023) – projekcja zewnętrzna podczas LAACT XXIII, Pawilon Czterech Kopuł Muzeum Sztuki Współczesnej – Muzeum Narodowe we Wrocławiu; fot. Bartosz Radzikowski / noks collective

str.390-391

Mark Dion, *Cabinet of Electrical Curiosities*, 2021, permanent installation, Kunsthalle Praha © Mark Dion; fot. Robert Sochacki

LAACT idea:
dr hab. Robert Sochacki

Light as a Creative Tool

idea: dr hab. Robert Sochacki

LAACT volume 2
Light as a Creative Tool

Scientific: Robert Sochacki
Texts:
Piotr Zawojski, Satoru Tamura, Robert Sochacki, Ryszard W. Kluszczyński,
Yasuhiro Chida, László Zsolt Bordos, Iwona Dorota Bigos, Laura Adel
Reviewers:
dr hab. Alicja Jeziorecka, prof. UAP
dr hab. Violetta Kulikowska-Parkasiewicz, prof. UWM

Publisher:
The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design
pl. Polski 3/4, 50-156 Wrocław
tel. +48 71 343 80 31, 32, 33, 34
www.asp.wroc.pl

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH
IM. EUGENIUSZA GEPPERTA
WE WROCŁAWIU

First edition
Wrocław 2025

Translation:
NOKS collective, Mandarynka – Centrum języków azjatyckich
Editing:
NOKS collective - Weronika Morawiec i Robert Sochacki, Monika Mielcarek
Proof-reading:
Monika Mielcarek (Polish text)
Thomas Anessi, Weronika Morawiec, Aleksandra Stuchły (English text)
Graphic layout and Pre-press:
Iwona Matkowska

Circulation: digital publication

© Copyright by Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu, 2025

All rights reserved

e-ISBN: 978-83-67584-55-5

Yasuhiro Chida

Robert Sochacki

Ryszard W. Kluszczyński

Piotr Zawojski

Satoru Tamura

László Zsolt Bordos

Iwona Dorota Bigos

Laura Adel

402 Yasuhiro Chida
Transparent Darkness

432 Robert Sochacki
Let art become light. Subjective Tour of the ZFIL Collection - Zentrums für Internationale Lichtkunst in Unnie.

538 Ryszard W. Kluszczyński
Light in contemporary art: from neon to hybrid transdisciplinary forms.

580 Piotr Zawojski
Kineticism, or the synergy of artificial light and movement in the domain of electricity. Around the work and theoretical concepts of Zdeněk Pešánek.

604 Satoru Tamura
Spinning Crocodile

630 László Zsolt Bordos
Thoughts on Art.

646 Iwona Dorota Bigos
ZERO point

674 Laura Adel
In the light of modernity.

780 list of illustrations

Yasuhiro
Chida

Transparent
Darkness

<<透明な暗闇>>

世界があり、自分がいる。本来的にはそれだけのことだ。何かをする必要もないし、物事には価値も善悪もない。一人、人工物のない環境へ身をおけば、直感的にそれを理解するだろう。風の吹きすさぶ岸壁では、波は延々と岩を打ち、崖は気まぐれに崩れ、風は方向を持たず、太陽はただ燃え続ける。世界は何の意味も無く、一定の摂理や偶然によって進行する。人はそれらを知覚し、何かを想う。

<生の世界>

私たちは、私たちをとりまくあらゆる事象に対し、名前を付け、意味や理由を見つけーあるいは想定し、この得体の知れない世界と折り合いをつけてきた。私たちが知り得たものは、世界そのものではなく、私たちが定義したもの、私たちを世界に投影したものだ。

この世界は一体何か、私はそれを知りたかった。しかし、私たちの認識する世界が、私たちの定義であり、投影である以上、世界そのものを知るというのは不可能ではないだろうか。また、世界を知ろうとする私たちは、知ろうとする世界の一部でもある。

知ることの代わりに私たちは様々な方法で世界を捉える。事実や真実はなく、無数の解釈がある。例えば、ある時にそれはコップであり、旅の思い出であり、Si(ケイ素)である。しかし、世界は遥かに広く、それらの定義や認識を超えて存在する。それは遠い宇宙の彼方ではなく、目の前に透明な暗闇として存在する。見ているのに見えない。私はその生の世界に触れたい。記号になる前の、解釈される前の、無限の解像度と深度を持つ生の世界を、捉えないことで扱いたい。

<手仕事>

バルセロナ、グエル邸の精緻な細工が施された鉄の扉。アビュー山、ディルワラ寺院の凍れるレリーフ、大理石の細やかな彫刻で埋め尽くされた天井。手仕事に感動するのは、そこに人と素材、世界との交感があるからだ。手仕事には嘘がない。また、技法は表層ではなく本質だ。新しい何かを表すためには新しい技法が必要で、優れた作品では技法と内容は一つになる。

一方、現代は作ることも鑑賞することも安易な方向に向かっているように思える。人が作った装置やプログラム上の、組み合わせで作られたものは一見、新鮮に見えるものであっても、理解可能な観念であり記号的だ。それは手と素材を使って作られた、質や佇まいを伴う、世界そのものを孕んだものとは大きく違う。

文脈によって成立する現代美術は、豊かな現実の解像度を落とした、説明や理解が可能な遊びではないだろうか。それらの低解像度の質感に慣れてしまうと、私たちの受信能力も衰えてしまう。

生の素材と向き合ったところに、観念で掬い取れないこの世界の質感がある。理解可能な作り手のイメージも意図も要らない。世界は十分に美しい。

<先入観>

境界を越えたものが必要だ。レストランでは食べられるものしか出されないので、私たちは安心しきっており、その状態では感覚は発揮されない。食べられるかどうかわからない木の子を、舌に乗せたときの集中力が感覚を開く。美術館で美術作品を見ているという先入観が、感覚を閉ざす。だから私は何か得体の知れないものを作りたい。記憶や経験にない、観念の範囲を越えるものに対峙したとき、初めてそれを捉えようと感覚が働き始める。最大に感覚が開いた状態では、見えるもの聞こえるものが新鮮で、世界が不思議だったということを思い出すだろう。

<ライトアート>

私が作品を発表し始めたころ、ライトアートという言葉はほとんど聞かれなかったし、日本ではそういった展示もなかったように思う。(眼に見えるものは全て光であるから、あらゆる視覚を用いた芸術はライトアートだと、私は考えるのだけれど。)
インスタレーションの展示も極めて少なかったし、イマーシヴアートという言葉は存在していなかった。私は初期から今と変わらない形式の作品を作ってきたが、この20年の間にその呼び名が変化してきた。

私がやりたいことは単純で、人にとって最大の体験を作りたいと思っている。フィールドワークとして登山をするのは、自然から具体的なインスピレーションを得て、それを再現する作品を作りたいからではない。それが私にとって最大の体験の一つだからだ。多くの美術作品よりも、岩や氷、薄い空気、広大な風景、圧倒的な距離、吹き付ける吹雪が、私の身体に大きな体験をもたらしてくれる。私は自身の身体に、圧倒的な体験と感覚を与え、それに匹敵し、超えるものを作りたい。そして、作品を作りながら、身体が記憶する体験と比べる。あの自然の中での体験に優っているだろうかと。

<意思と結果>

制作も登山も動機は同じだ。見たことのないものを見たい。体験したことのないものを体験したい。願わくば、これが生きている意味だったと感じられるような体験をしたい。無ければ作りたい。その意思が初めにある。結果としてさまざまな行動や作品として現れるだけで、あらゆる現れは結果でしかない。

だから、「アートを作りたい」という動機は不思議に思う。作ったものが結果としてアートとなることはあるが、それは重要ではない。何をしたいのかを大切にしたい。日常の思考から離れ、あらゆる制限を外し、一体この世界で何をするのか、自分の内部を探索する。価値があろうとなかろうと関係のないことで、それが自分といかに近いかが重要だ。自分にとって最も意義深いこと、それに触れていることが最も大切だ。
私の作品はそのような態度の結果であるから、必然的に作品の形態は体験型になり、視覚優位のものになった。

<LEDとSNS>

そんな私の姿勢とは関係なく社会は変化し続け、この数十年で展示に大きく影響を与えた2つが、LEDの発展とSNSだろう。

LEDの発展が光の取り扱いを容易にし、可能性を大きく広げた。LEDが無ければ作れなかった作品も多い。

SNSは進化した鏡と言えるのではないか。鏡以前の世界では、人は自分の顔をおそらく知らなかった。水面に映る顔を見ていたと思われるかもしれないが、実際に水面に映る顔を見るのはかなり困難だ。水面はほとんどの場合波立っているし暗い。鏡の普及以降、はっきりと像を結ぶ自分の顔を見るという体験が自意識に与えた変化は大きいように思う。SNSの時代には、さらにその像が記録され、世界中に配られるようになった。これもまた自意識に大きな変化をもたらしたことだろう。そのための背景として、自意識の一部として、イマーシヴアートは広く受け入れられることになった。

<良いもの>

アートであれエンターテイメントであれ、質が低いことが問題で、質が高ければ良いのだと思う。

では質が高いものとはなにか。私は飽きずに長く見ていられるもの、ということを一つの指標としたい。しかし結局のところ、良いものとは人が決めることであり、社会的なものでしかないとも思う。人といっても、それが専門家の集団によって決められるものなのか、一般の多数決によるものなのかということもある。また、悪いものが心に響く場合もある。そして、結局全ては好みだという意見に納得できるほど世界は平坦ではない。

一つ言えることは、創作物はコミュニケーションの手段であり、良いものは豊かな言葉と感情を生み出すということではないだろうか。

<世界と人間>

私は長い間、作品を作るために材料や現象の研究を行ってきた。しかしそれは結局人間に関する研究であり、人生の意味に対する問いだった。人間の存在の目的、それを知ることは不可能だろう。そんなものはおそらく存在しない。しかし、人間にとって最大の体験は何か。その問いは人生というものの微かな手がかりになるのではないだろうか。

人間は何を知覚することが可能で、それを知覚した時にどう反応するのか。私は一個である自身の身体を通して、個の先にある普遍的な人間の存在を探ってきた。それは外界を探ることと同義で、作品がそれを体験する人々の表面的な差異を超えた奥深く、人間という生物であること、宇宙の一端であることに反応するものであればと思う。

現実は無限に美しく、不思議だ。現実は人が知覚や思考の範囲を拡げることで拡大されてきた。しかし私たちが想像出来ること、考えられることは限られている。作家は思考を介さず、手で素材を扱うことで、現実の無限性と不思議さをそのまま作品にする。手で現実に触れ、イメージから現実を解放し、何も描かない、何も表わさない。この世界の不思議、つまり人間の可能性を見たい。

千田泰広

http://chidayasuhiro.com/
https://www.instagram.com/chidayasuhiro/

There is a world and I exist. That is all there is to it. There is no need to do anything, and things have no value, good or evil. If you stand alone on a windswept cliff, you will intuitively understand this. The waves hit the rocks endlessly, the cliffs collapse capriciously, the wind has no direction, and the sun just burns. The world itself has no meaning, and progresses according to a natural law or coincidence. People perceive them and think about something.

<The World of raw>

We have given names to all the phenomena that surround us, found meanings and reasons for them - or assumed them - and have come to terms with this mysterious world. What we have come to know is not the world itself, but what we have defined, what we have projected ourselves onto the world.

I wanted to know what this world is all about. However, since the world is our definition and projection, it is impossible to know the world itself. Furthermore, we, who try to know the world, are part of the world we are trying to know.

Instead of knowing, we can grasp the world in all sorts of ways. There are no facts or truths, only ways of interpretation. Sometimes it is a cup, a memory from a trip, or Si(Silicone).

The world is much larger, and exists beyond definition and recognition. It is not far off in space, but exists in front of our eyes as transparent darkness. We see it, but we do not see it. I want to touch that raw world. I want to deal with the raw world, with infinite resolution and depth, before it becomes a symbol, by not grasping it.

<Handicrafts>

The intricately crafted iron door of the Guell Palace in Barcelona. The frozen reliefs of the Delwara Temple, the ceiling filled with fine marble decorations. We are moved by handicrafts because there is an exchange between the world and the material that man has interacted with. There is no lie in handwork, not like in words. Technique is not superficial, but essential. Therefore, to express something new, new techniques are needed, and technique and content are two sides of the same coin.

However, it seems that the modern world is moving in the opposite direction. Things are heading to the way, easy to make and appreciate. and works are made with the acceptance that they will be consumed. Things made by combining devices and programs are understandable and are symbolic, even if they seem new. Contemporary art, built on context, is a childish game that can be explained and understood. It's a lower resolution version of this rich reality. If we become accustomed to these low-resolution textures, our range of reception narrows.

When we face raw materials that cannot be grasped, there is a texture of this world that cannot be scooped up by concepts, and there is no need for the image or intention of the creator. The world is already beautiful enough. I want to let my eyes and my mind drift freely toward the deep existence and reality.

<Preconceptions>

When we eat something that we do not know whether we can eat it or not, it makes our senses resolve higher because we need to use it. In a restaurant, only edible things are served, so we feel at ease and do not need to use our senses to the fullest. The concentration you feel when you put a mushroom on your tongue, not knowing if it's edible or not. When you look at a piece of art in an art museum, the moment you think you are looking at an artwork, your senses close down. Because you already know the thing is an artwork. That is why I want to create something mysterious, something that people don't know yet. When we face something that does not belong to our memory or experience, something that does not fit into concepts which we already know, our senses will try to see it for the first time. When our senses are fully opened, everything we see and hear is fresh, and we will be reminded that the world has been mysterious.

<Light Art>

When I first started exhibiting my work, I didn't know the term "light art," and I don't think there were any such exhibitions in Japan. (I think that all art that uses the visual sense is light art, because everything we see is light.)

There were very few installation exhibitions, and the term "immersive art" didn't exist. I have been creating works in the current style since my early days. But the category has changed over the past 20 years.

What I want to do is very simple: I want to create the greatest experience. I have been thinking about what the greatest experience is for people. I go mountain climbing as fieldwork, not because I want to get specific inspiration from nature and create works that reproduce it, but because to see, to experience nature is one of the greatest experiences for me. More than many works of art, rocks and ice, vast landscapes, distances, and blowing snow storms bring a great experience to my whole body. I want to create something that is comparable to and exceeds

that. Just like a chef goes to eat at popular restaurants, I need to have a refined palate to make something delicious. I need to give my body an overwhelming experience and sensation. Then, when I complete the work, I compare it to the great sensations that my body remembers. I wonder if my work would be better than the experience I had on that mountain.

<Intention and Results>

The motivation for both art and mountain climbing is the same for me. I want to see things I've never seen before. I want to experience things I've never experienced before. Hopefully, I want to have an experience that makes me feel that this is the meaning of life. If it doesn't exist, I want to create it. That intention is the pure source. As a result, my intentions appear in various actions. But all manifestations are only results.

So I think it's ridiculous to think "I want to make an art." What I create may be called an art as a result, but that's not important. What's most important is what I want to do. Get away from everyday thoughts, remove all restrictions, and explore deep inside myself to find out what I really want to do in this world. It doesn't matter if it's new or old, or whether it has value or not. How close it is to me. What is most meaningful to me. Finding my own form. Being in touch with it is the most important thing.

Because it is the result of such an attitude, the form of my works inevitably became immersive, and visually intense.

<LED and SNS>

Regardless of my thoughts, society has continued changing, and two things that have had a major impact on exhibition environments during this decade are the development of LED and SNS. The development of LEDs has made it easier to handle light and greatly expanded its possibilities. Even now, there are some of my works that do not have sufficient technology to realize and are waiting for technological developments, but on the other hand, many of my works would not have been created without LED.

I think SNS is an evolved mirror. In the world before mirrors, people probably did not know their own faces. You may think that people looked at their faces reflected on the surface of water, but have you ever actually tried to see your face reflected on the surface of water? The surface of water is almost always wavy and quite dark. Since the spread of mirrors, I think the experience of seeing our own face clearly has formed a major change in self-consciousness. In the age of SNS, the image has come to be archived and spread around the world. This must have

also brought about a major change in self-consciousness. As a background of selfie, as a part of self consciousness, immersive art has also been widely distributed around the world.

<What is quality?>

Immersive art or light art are sometimes ridiculed as not art, but entertainment, but whatever it may be, I think that the problem is that it is low quality. If the quality is high enough, it doesn't matter whether it's art or entertainment.

So what is quality? It is a question that always accompanies creating or looking at things. I would like to use the fact that something that you can look at for a long time without getting bored as one of the indicator. However, in the end, what is good is something that is decided by people, and is also a social thing. When we say people decide, there is also the question of how decide. Is he or she an expert or a majority vote by normal people? Furthermore, there are also cases where bad things are good. And the world is not so flat that we can agree with the opinion that everything is ultimately a matter of preference. One thing we can say is that things that are made are a means of communication, and good things foster rich words and emotions.

<The World and Human>

For a long time, I have been researching materials and phenomena in order to create works. However, in the end, it was a study of humans, a question about the meaning of life. It is impossible to know the purpose of human existence. Because such a thing probably does not exist. However, what is the greatest experience for humans? I have been creating works with the belief that this question may provide a faint clue to life.

What can humans perceive, and how do they react when they perceive it? Through my own body, which is an individual, I have explored the universal existence of humans beyond the individual. This is synonymous with exploring this given external world, and I hope that my works will respond to the depths that go beyond the superficial differences between the people who experience it, to the fact that humans are living beings and are part of the universe.

Reality is infinitely beautiful and mysterious. Reality has expanded as people expand the scope of their perception and thought. However, there is a limit to what we can imagine and think. By handling materials with their hands, without thinking, perhaps artists can transform the infinity and mystery of reality into their works as they are. Touching reality with their hands, freeing reality from images, drawing nothing, expressing nothing. I want to see the wonders of the world, that is, the possibilities of human beings.

Memo

A work of art is something that conveys one's thoughts and feelings. A good piece is one that, while being a personal expression of the creator, is able to communicate and be shared at a level where others can truly understand it. Therefore, the act of "communicating" becomes crucial.

http://chidayasuhiro.com/

https://www.instagram.com/chidayasuhiro/

Robert
Sochacki

Let art become light

Subjective Tour of the ZFIL Collection-Zentrums
für Internationale Lichtkunst in Unnie.

The idea for a subjective tour of the ZFIL (Zentrum für Internationale Lichtkunst, Center for International Light Art) collection emerged very early in the LAACT project, one might say organically. ZFIL is, so far, the first and only exhibition center dedicated solely to contemporary light art installations, which use light as their medium. In creating this short compendium, I primarily aimed to highlight the wide thematic and technical scope of the works gathered there, as well as to look at how contemporary light art installations address cultural, social, and political issues.

Before we begin examining contemporary art through the lens of artists working in the light art movement, we must ask what art is today and what role a work of art plays in contemporary society. Originally, art was a form of expression, never indifferent; it told stories, described emotional states in both verbal and non-verbal ways, and universalised generational experiences. Over time, it also served abstract - religious or political - ideas. When asking questions about what contemporary art is, and what a contemporary work of art is, which is not just an aesthetic experience or a representation of a selected theme, we are primarily asking about the phenomenon it describes. This is one of the theories of contemporary art; another speaks of critical art, which mostly refers to the art of the 1990s, and yet another concerns socially engaged art (see e.g., Hassan, Ihab ”POSTmodernISM: A Practical Bibliography”, the Johns Hopkins University Press, 1971). The Fluxus movement, developing in the 1960s, understood the idea of art as the removal of boundaries between art and the prose of life (Wientraub, Linda ”Making Contemporary Art; How today’s artists think and work”, Thames & Hudson, London, 2005).

In the 1970s, Joseph Beuys (1921-1986) presented his radical concept that each of us, as members of society, represents social potential and can significantly influence not only the environment around us but also the world (see the statement in the film below). With the concept of ”social sculpture,” he presented the idea that everyone is an artist, directing attention towards solutions that would ensure the economic and political systems serve an informed society and are guided by genuine human needs.

Dialogue with the audience of Joseph Beuys
https://www.youtube.com/watch?v=CrgzXhIQ-dk

”Every work has to become the quality of art.” Beuys explains his understanding of art (Excerpt of the 2-hour-documentary ”J.B. Public Dialogue”, Willoughby Sharp, N.Y.C., January 1974).

https://www.youtube.com/watch?v=_qS2rnCfAqM&list=PLIG6HbTgV8tnFeBENzUeaq4czV2xis9ca

In the years 1915-1922, Dadaism developed, whose main slogans proclaimed a break with tradition and called for freedom of action and the rejection of all existing canons. Through irony and humour, artists aimed to shock and mock bourgeois conventions, thereby exposing ideological absurdities. They employed unconventional formal means for that time, introducing artistic objects referred to as ready-mades, which opened artistic expression to entirely new areas of activity. The Surrealists had similar intentions; by creating their absurd compositions, they negated not only social values but also religious ones.

In contrast to those directly socially engaged manifestos was formal art, whose abstract form opposed the political use of art. Wassily Kandinsky (1866-1944), and even before him Hilma af Klint (1862-1944), focused on considerations between colour and shape, noticing, for example, the connections between painting and music. These abstract explorations were further developed in presenting their vision of the contemporary world by Piet Mondrian (1872-1944) and Kazimir Malevich (1879-1935), whose art had a significant impact on architecture – which, in turn, affected everyday life.

The Bauhaus School was established in 1919, which as an institution implemented egalitarian and communal ideas. Founded in Weimar, Germany by Walter Gropius (1883-1969), the art and craft school operated in Dessau from 1925 and in Berlin during 1932-1933. In 1910, Gropius presented his vision of mass-produced residential houses, thus standardising not only construction elements but also the daily lives of their inhabitants. Despite many groundbreaking and radical theories and actions, mainstream European art remained until around 1990 in the hands and minds of individuals operating within rigid, patriarchal, colonial, and capitalist systems.

verwandte geister, kühn, himmelstürmend und von erhabener zuversicht
VISION EMOTION
es ist sogar vorauszusehen, daß diese und ähnliche lichtspiele durch radio übertragen werden, während die
fernsehprospekte, teilweise als reale lichtspiele, in dem die empfänger selbst beleuchtungsapparate besitzen
die von der radiozentrale mit elektrisch regulierbaren farbfiltern ferngelenkt werden.

Today's artists often reach towards the familiar realms of life, striving to find not only theoretical but also practical solutions to contemporary problems, traumas, and current social issues. Many of them, in their artistic pursuits, attempt to negate the capitalist foundation that assumes individual consumption is the only rightful distribution of goods. They create platforms for cooperation, based on horizontal rules, and collective structures of democratic processes. Gradually, they reject the prevailing authoritarian mechanism that promotes the hegemonic and demiurgic position typically assumed by the "artist", thereby perpetuating a patriarchal, violent order.

It was clearly evident, for example, in 2015, when the prestigious British Turner Art Prize honoured the group Assemble (https://assemblestudio.co.uk/), a collective of young architects, stating in the justification:

"In addition to caring for the natural environment, socially engaged art is also closely linked to gender, body, and identity politics. In the creative process, it often favours active involvement and participation of so-called marginalised communities and specific groups, such as children and young people, migrants, ethnic minorities, or individuals from LGBTQ+ backgrounds".

https://u-jazdowski.pl/program/dyskusje/napiecia-kulturowe/sztuka-zaangazowana-spolecznie

Art, over the years, along with its evolution, historical movements, and social, economic, and technological conditions, has played a role in shaping social consciousness and reflected the state of the era in which it was created. Following Arnold Hauser (1892-1978), one could say that
"the artist becomes the voice of the age in which they function as part of society, deeply embedded in the socio-cultural system. They evolve along with historical, social, religious, and political changes, which significantly contribute to the condition and transformations of the role that art assumes" (Hauser, Arnold. The Social History of Art. Vol. IV: Naturalism, Impressionism, The Film Age, Routledge & Kegan Paul, 1951, p. 13.).

I invite you to explore the museum's in Unna outline concept, and descriptions of the works in its collection, to reflect on the voices of light art artists, and to consider what their works reveal about the world we are "in this together" (quote from philosopher Rosie Braidotti's "The Posthuman" PWN, 2014).

International Light Art Centre.
UNNA Museum – Zentrum für Internationale Lichtkunst Unna

https://www.lichtkunst-unna.de/en

UNNA - ZFIL, opened in 2002, is the only museum in the world dedicated exclusively to the independent, avant-garde art form known as light art. It is located on the site of the Lindenbrauerei brewery, which was closed in 1979. For 120 years, the Linden brewery in Unna produced the famous Linden Eagle Pils beer.

In the late 1990s, usability studies of the facility were commissioned. Unna, along with Lindenbrauerei, was a candidate for the "Route of Industrial Culture". In the competition for ideas, the concept of light art developed by internationally experienced curator Dr. Uwe Rüth stood out. The redevelopment of the closed brewery began in 1999.

The entire museum is located underground, which addresses the basic requirement of light installations—the need for darkness (more about this can be found, for example, in the article "Praise of Darkness. Extracts from Reflections on the Forms of Light Presence in Contemporary Artistic Practices" in the first publication by LAACT, as written by Prof. Kluszczyński - link: https://www.zbrojowniasztuki.pl/publikacje/monografie/robert-sochacki-laact,4612).
Outside, visible from afar like a lighthouse, stands a 52-meter-tall brewery chimney. Today, it serves as a struc-tural backdrop for Mario Merz's work "Fibonacci-Reihe," and from it, I begin this introduction:

from the third catalogue of the collection "The Essence of Light" [2024]:
The selection of works encompasses the full spectrum of light art based on installations. Minimalist, magical, metaphorical, material, conceptual, self-referential, symbolic, poetic, physical, phenomenological, philosophical: the works in the museum explore all dimensions of light and light art. We become part of mysterious, unique dialogues between light and space, between the poles of captivating perceptual experiments and existential knowledge.

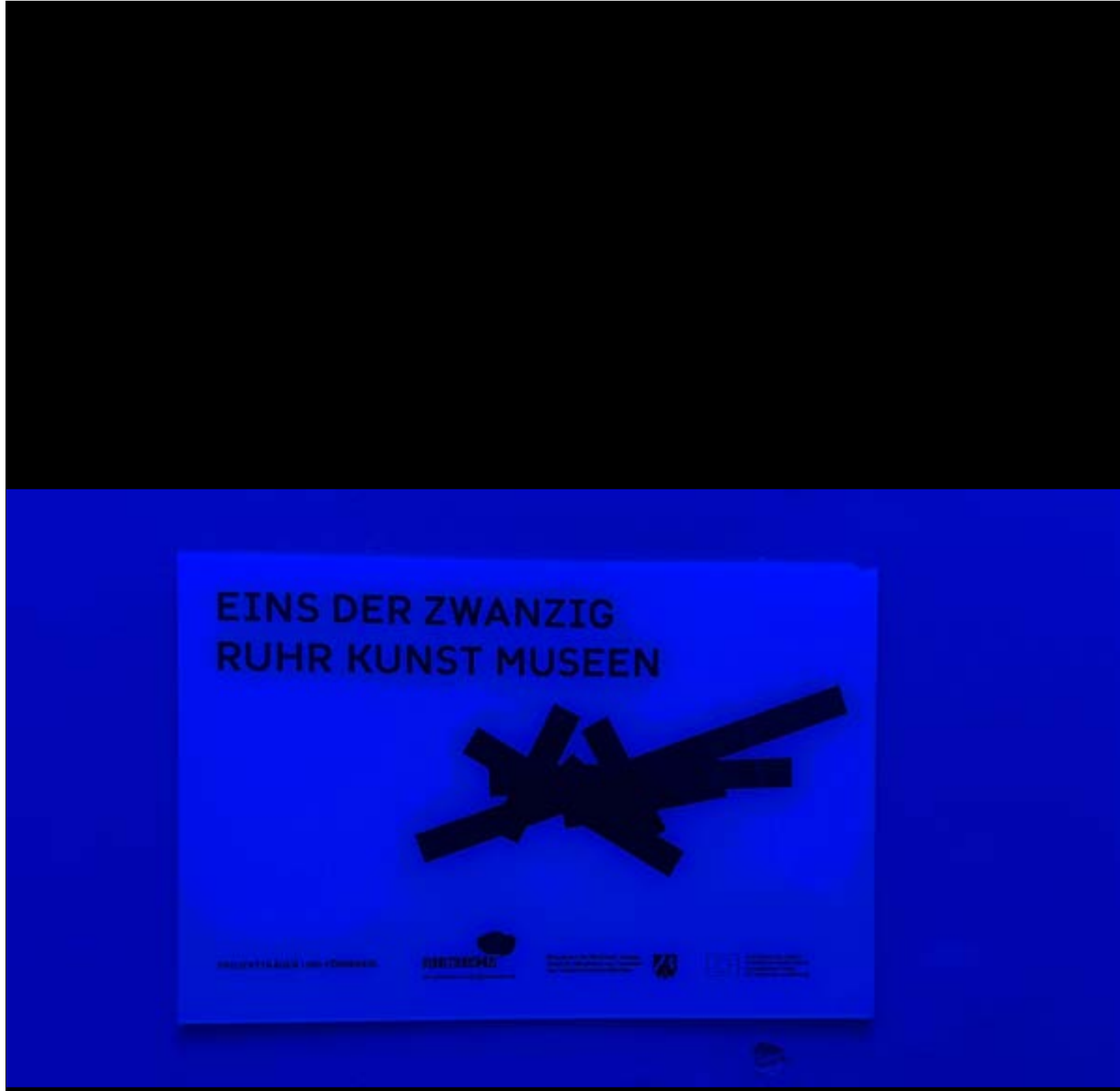
John Jaspers has been the Director of the Centre for International Light Art since 2012.

https://www.lichtkunst-unna.de/en/collection

***Future for an Industrial Region**

The International Building Exhibition Emscher Park began in 1989 with the aim of giving the central Ruhr area impulses for a conceptual structural change, responding to the industrial decline of the region. Landscape planning and urban development projects covering over 800 square kilometres were implemented for the ecological, economic and cultural renewal of the former industrial region. Headed by Prof. Karl Ganser, IBA Emscher Park was characterised by the establishment of new planning structures and a regional approach that went far beyond mere housing and urban living. For the first time in the history of the building exhibitions, landscape design and architecture came to the fore in particular to establish a regional identity.

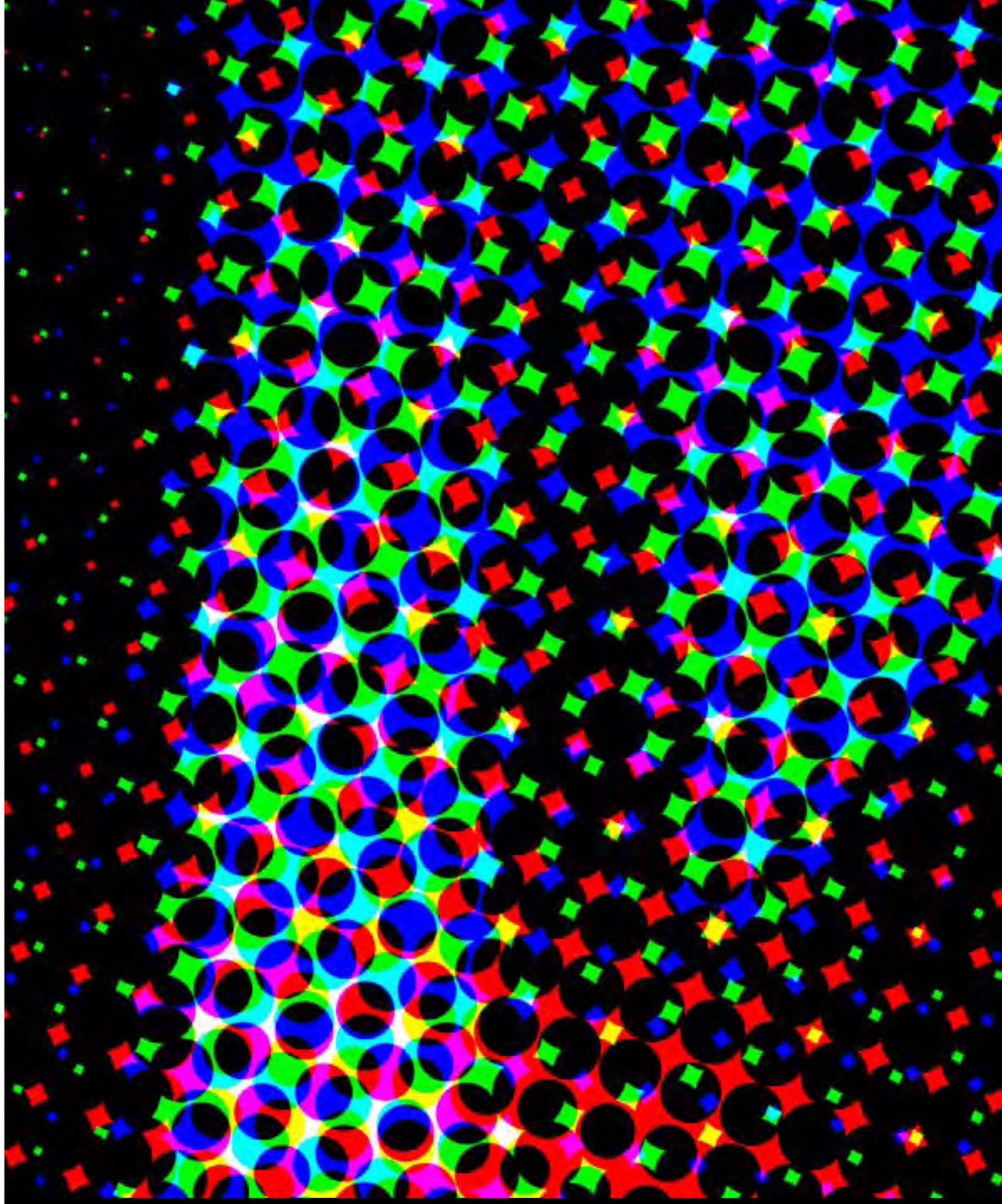
https://www.internationale-bauausstellungen.de/en/history/1989-1999-iba-emscher-park-a-future-for-an-industrial-region/



Mario Merz (1925-2003)

"Fibonacci Sequence" (2000)
The Fibonacci sequence is a series of numbers starting with 0 and 1, where each subsequent number is the sum of the two preceding ones: 1, 1, 2, 3, 5, 8, etc. This pattern can be identified not only in mathematics but also appears in many forms of life. If we talk about a number as a word, with successive expressions following one another, where the first is zero and the next is the nominal one, and subsequent expressions are the sum of the two previous ones, we obtain the principle that Merz adhered to. This Italian artist used the Fibonacci sequence in performances and installations throughout his career to represent universal principles of creation and growth, which, in his view, relate in art to the organic growth of natural elements and progression itself.

In 1968, Merz began his work on a freestanding structure in the form of an igloo, a composition of neon arrangements and found objects, which he continued throughout his life in protest against dehumanising industrialisation and consumer capitalism.



https://nrw-skulptur.net/en/skulptur/fibonacci-reihe/

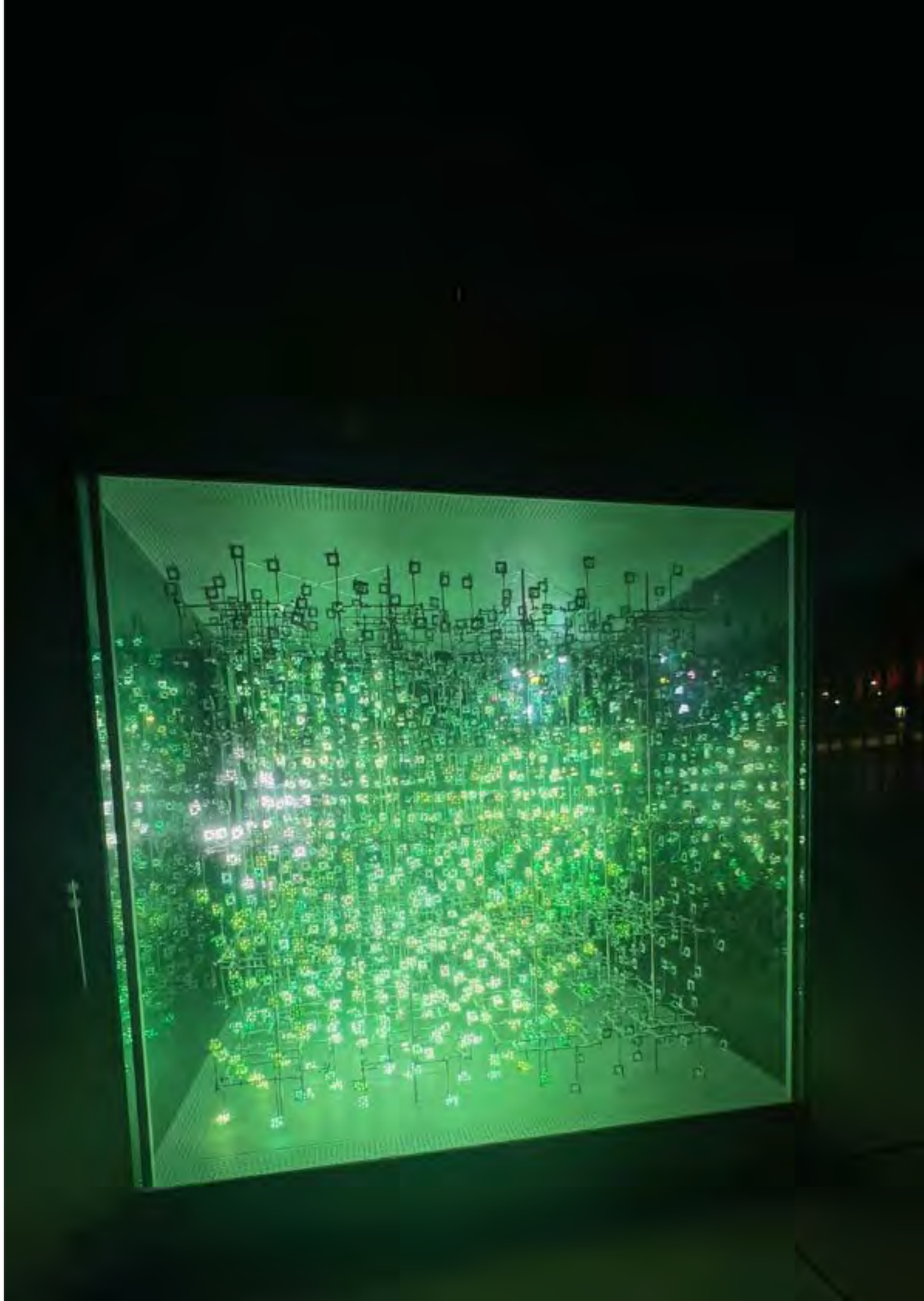
https://www.youtube.com/watch?v=E2r-ZQJe_Fg

https://wsztuce.net/2025/01/19/mario-merz-suma-czlowieka/

Giny Vos (1959)

“Light Phenomena” (2022)
One of the significant new additions to the Centre for Light Art is undoubtedly the Light Phenomena (2022) installation by Gina Vos, one of the most important media artists in the Netherlands. With this piece, the museum intervenes in public space. The Dutch artist, working with LED technology since the 1990s, creates poetic conceptual light choreographies, directly blending art and life in her narrative, reflecting the urban fabric of cities.

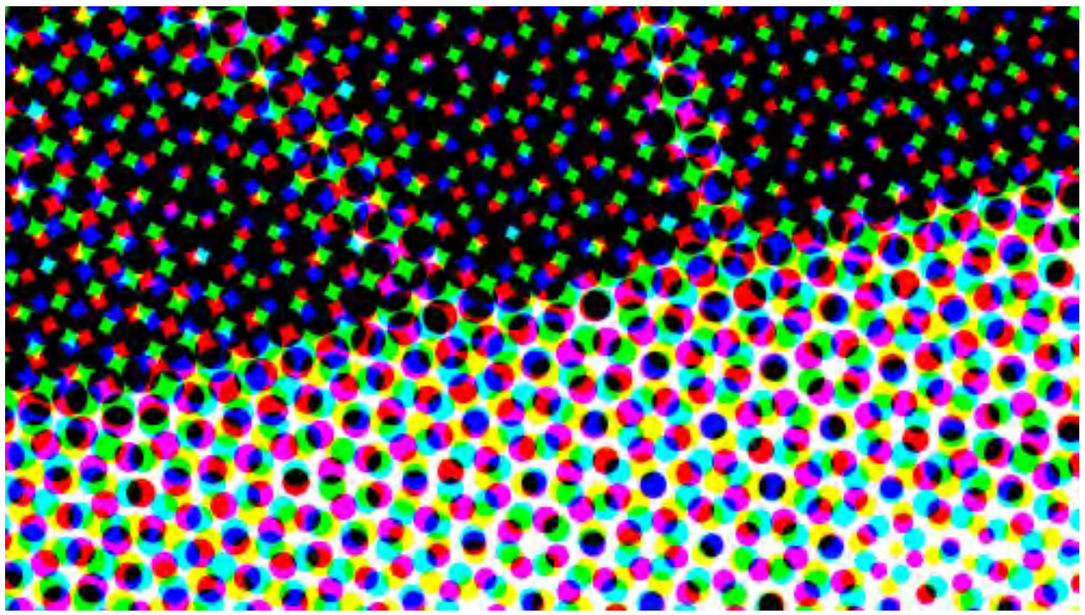
Light Phenomena is a visualisation of life processes as data representing the ongoing and constantly renewing process of growth, the process of life on Earth along with its accelerations and decelerations.

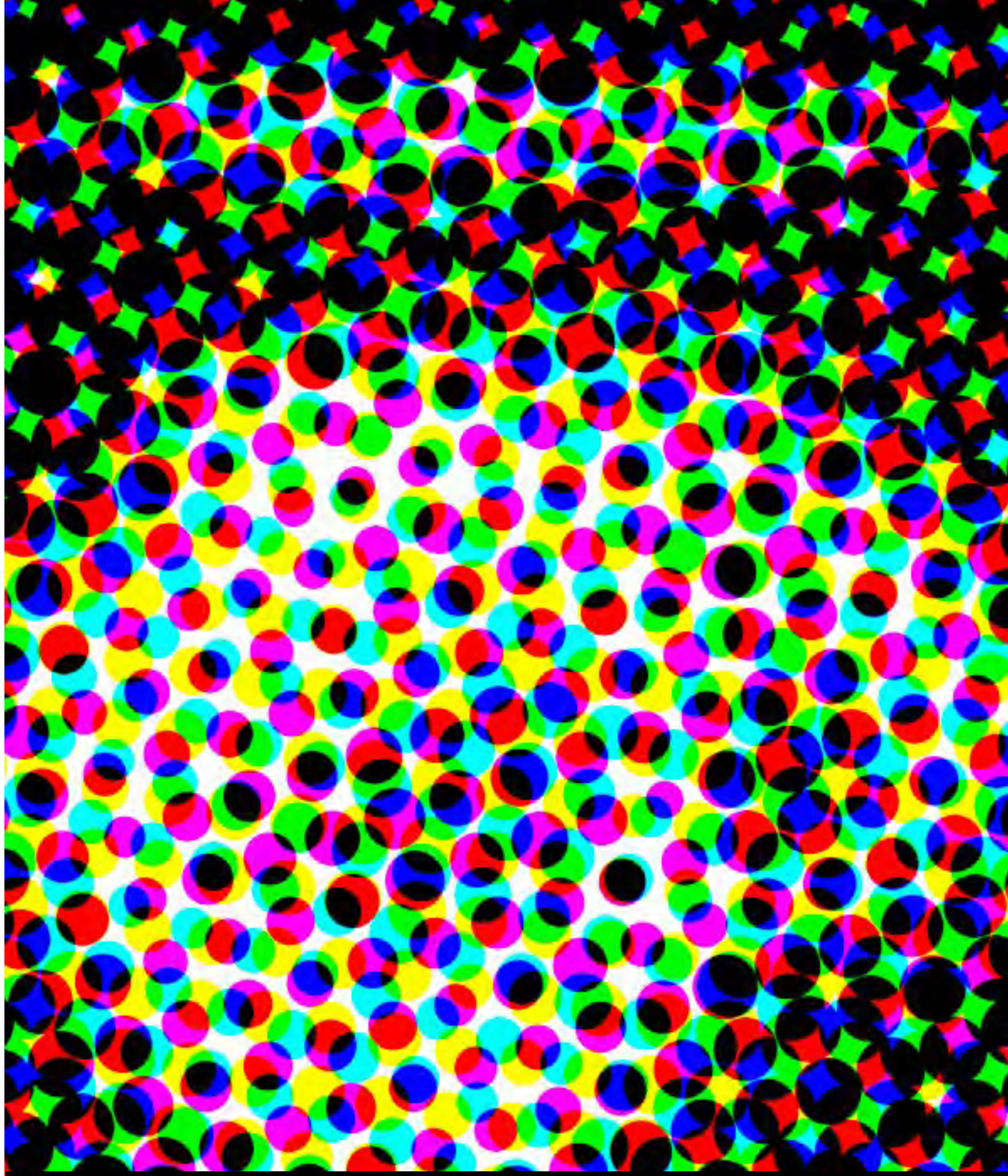


Brigitte Kowanz (1957-2022)

“The Speed of Light 11,5 m/sec” (1989/90)
The neon representation of the number 0.000000038359870948 simultaneously denotes the speed of light and the entire length of neon. The neon pulses rhythmically; the light moves silently across 19 neon digits, showing how much time it takes to travel this short distance of 11.5 metres. The Austrian artist employed the simplest means in her practice, undertaking research on space, perception, and language as a code. In this context, light was both a primordial and direct medium of information and its visibility. The guarantor at the vanishing boundary between truth and illusion.
The speed of light is a constant value at 299,792,458 metres per second.

“Fall of the Wall” (2019)
The reflection of the neon form placed just above the mirror surface chronicles a significant date in the development of democracy in Europe - the fall of the Berlin Wall. The artist uses Morse code to record this date and employs mirrored echo to act as a visual delay effect or a video feedback effect, which blurs the boundary between physical space and the obtained depth of the installation’s image.





https://www.lichtkunst-unna.de/en/collection

https://www.designboom.com/art/brigitte-kowanz-venice-art-biennale-austrian-pavilion-infinity-and-beyond-05-12-2017/

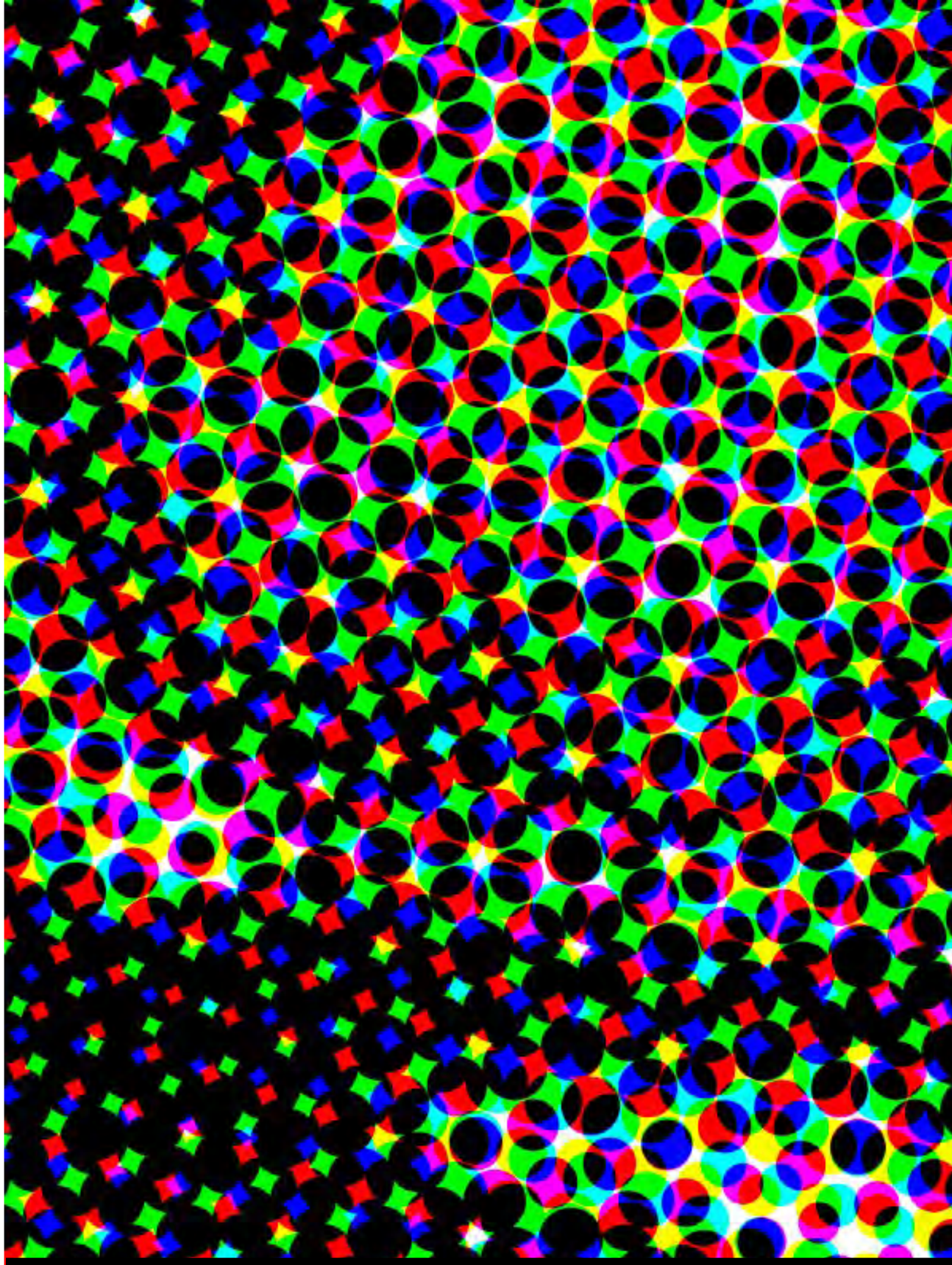
https://www.youtube.com/watch?v=Tdqm_pV6vwk

Joseph Kosuth (1945)

“The Signature of the Word [light and darkness]” (2001)
Joseph Kosuth is an American conceptual artist who lives and works in New York and Venice. Without Kosuth, his works and theoretical texts, contemporary views on art would not exist. In the museum, one can see a text by Heinrich Heine (a German poet of Jewish descent, one of the most outstanding German lyricists, prose writers, and publicists) written in neon tubes, through which Kosuth evokes the power of fantasy. This is also an entrance to the exhibition space. Walking along the zigzagging footbridge suspended above the neon lights, we can attempt to read the text. It is an ideal commentary, almost a libretto, for the exhibition as well as for past and present times. By reading the white neon script, capturing its fragments, key words that guide and focus our attention, we temporarily assume a different role from our everyday one. We become interpreters, researchers, and begin our tour of the museum.

on the floor shines:
”Der Mensch braucht nur seine Gedanken auszusprechen, und es gestaltet sich die Welt, es wird Licht oder es wird Finsternis, die Wasser sondern sich vom Festland, oder gar wilde Bestien kommen zum Vorschein. Die Welt ist die Signatur des Wortes.“

‘Man has only to express his thoughts, and the world forms itself; there is light or darkness, the waters are divided from the dry land, or wild beasts even appear. The world is the signature of the Word.’

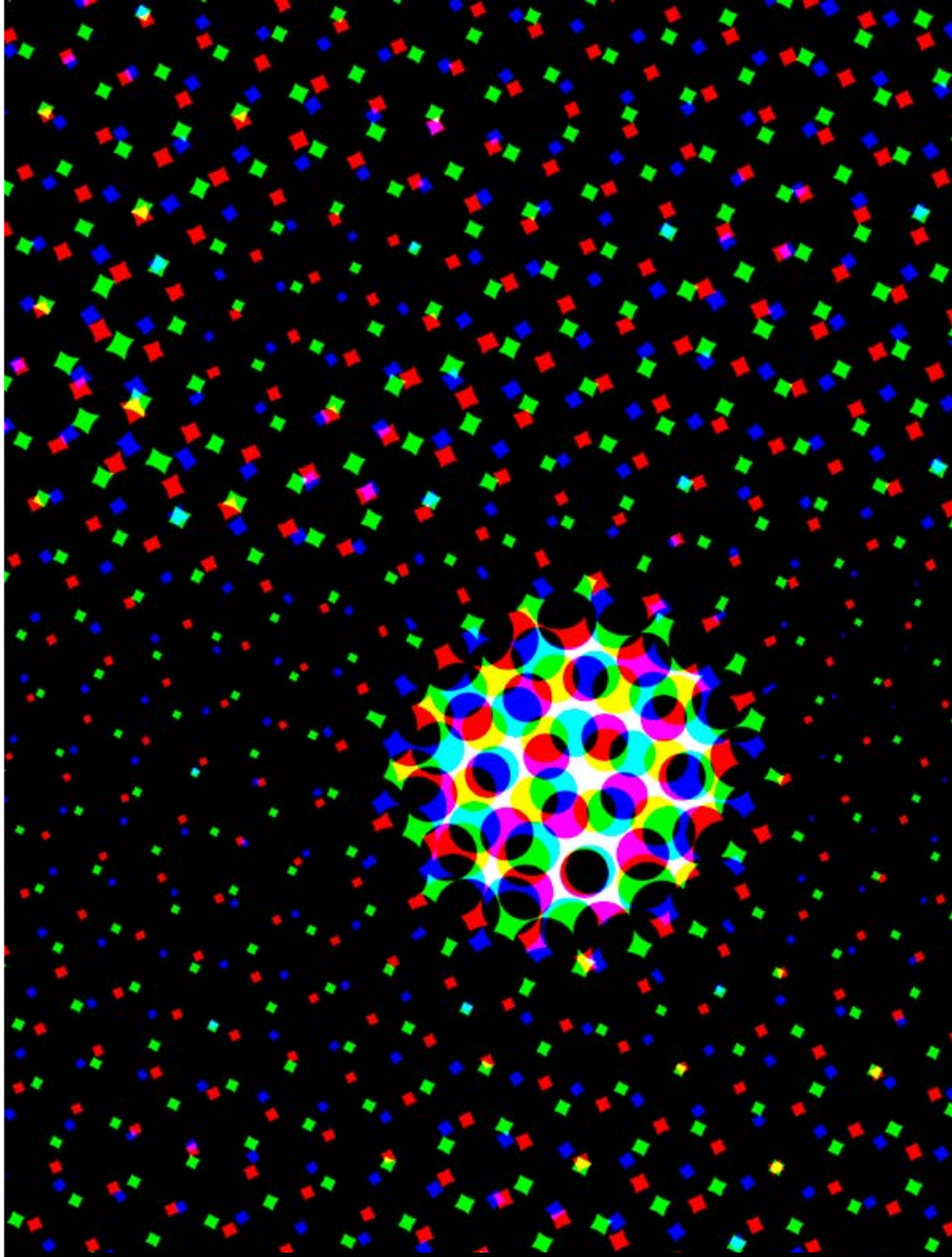


https://lifa-research.org/en/artworks/the-signature-of-the-word/

https://www.youtube.com/watch?v=eTE3dgnC7Uk
https://www.youtube.com/watch?v=COTBEyHZePE

Mischa Kuball (1959)

“Space-Speech-Speed” (2001)
A mirror ball (disco ball) with the word "speed" displayed on it does not move. This invites the viewer to move within the installation, a space covered with reflections of words cut into letters made out of the reflections coming from the other moving balls. This play with the theory of relativity is, in a sense, an emotional interpretation of the personal space of each visitor and defines art in public space. The German artist considers light as a medium for exploring space within social and political discourse, reinterpreting socio-cultural structures.



https://www.youtube.com/watch?v=-7TY2_gx_Eo

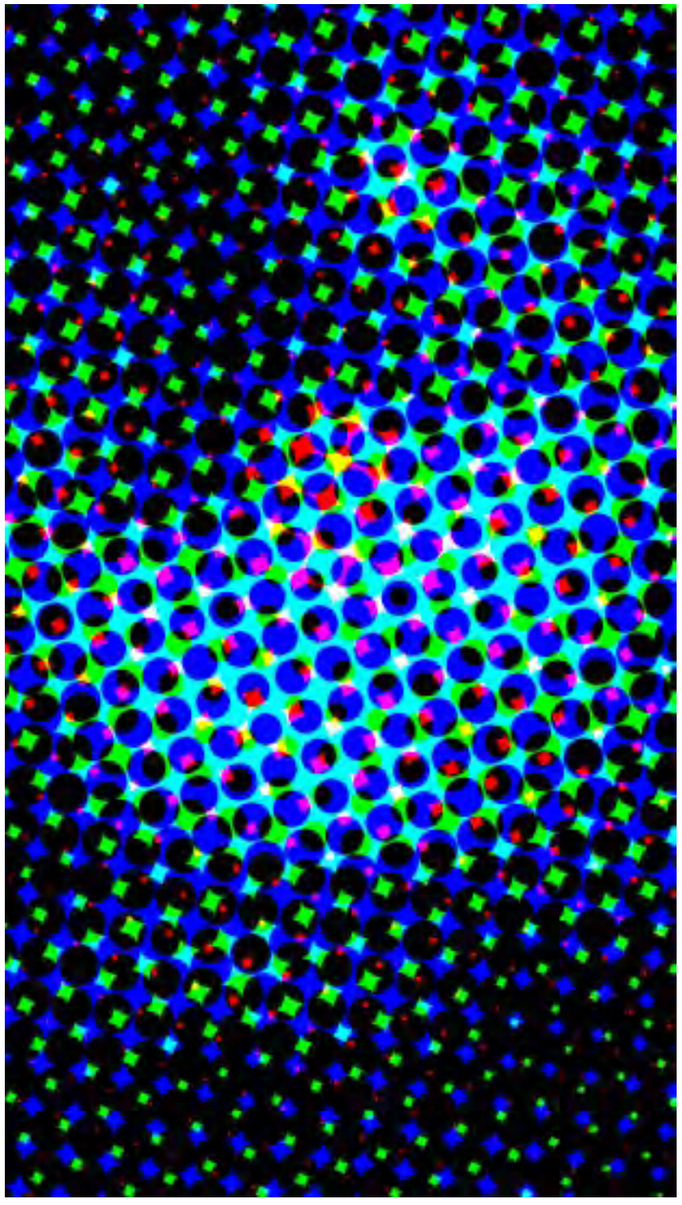
https://www.youtube.com/watch?v=B-5fzqelaB4

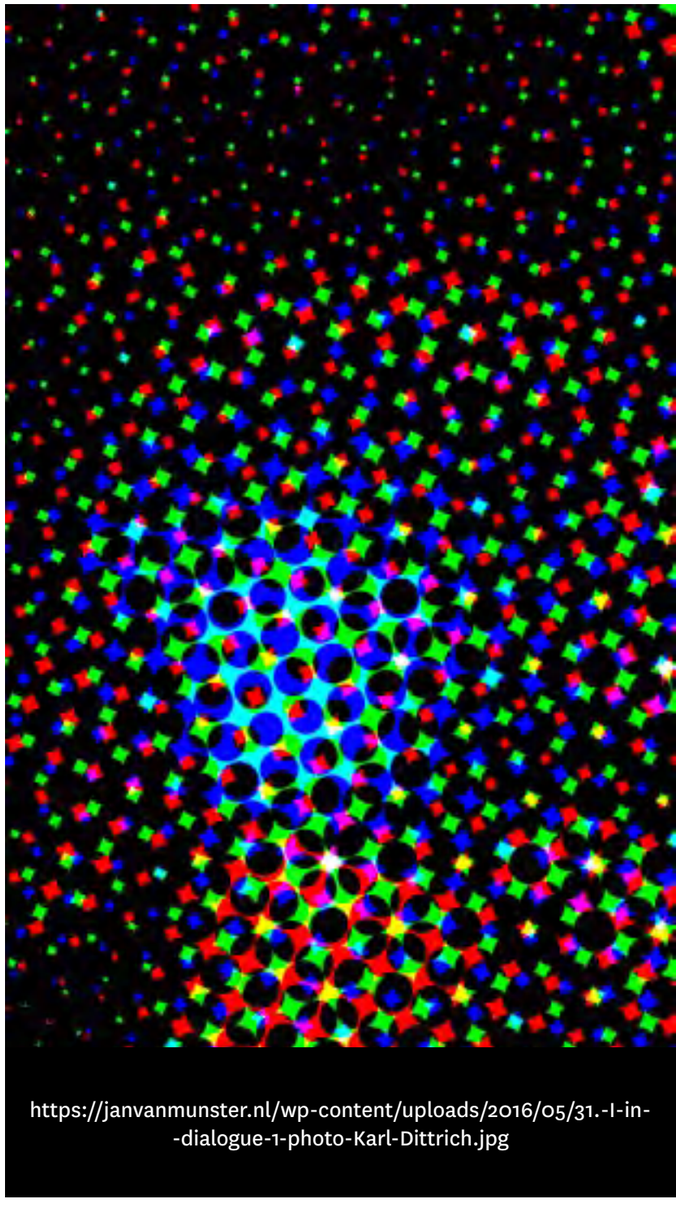
https://www.youtube.com/watch?v=-7TY2_gx_Eo

Jan Van Munster (1939-2024)

“I [in dialogue]” (2005)
Polarisation is a term often used to describe the works of this Dutch artist. This duality, the state of being both "in" and simultaneously "outside," has been brilliantly utilised in the museum. Before we enter the exhibition basement, we have the opportunity to look inside through the artist's installation. The dialogue with space that Jan Van Munster proposes to us is the use of the word "I" (Dutch IK) in ten languages and their two mirror reflections. It allows us to carefully examine ourselves, here and now, not only from the perspective of space but also of time

In addition, the collection features light works "Zwischen Plus und Minus" (2014) and "Ratio" (1999), which have been loaned by the artist. The artist established the Plus Minus Foundation (artist-in-residence), and thanks to its achievements, founded the IK Foundation in 2006. It offers artists and curators the opportunity to work at the intersection of public and private domains, inspiring dialogue and innovative challenges within the realm of art. IK as IK-works is also a sculpture, an artwork showcased in the public spaces of many cities. It is a type of seating made from black polished granite that retains the warmth of the sun.

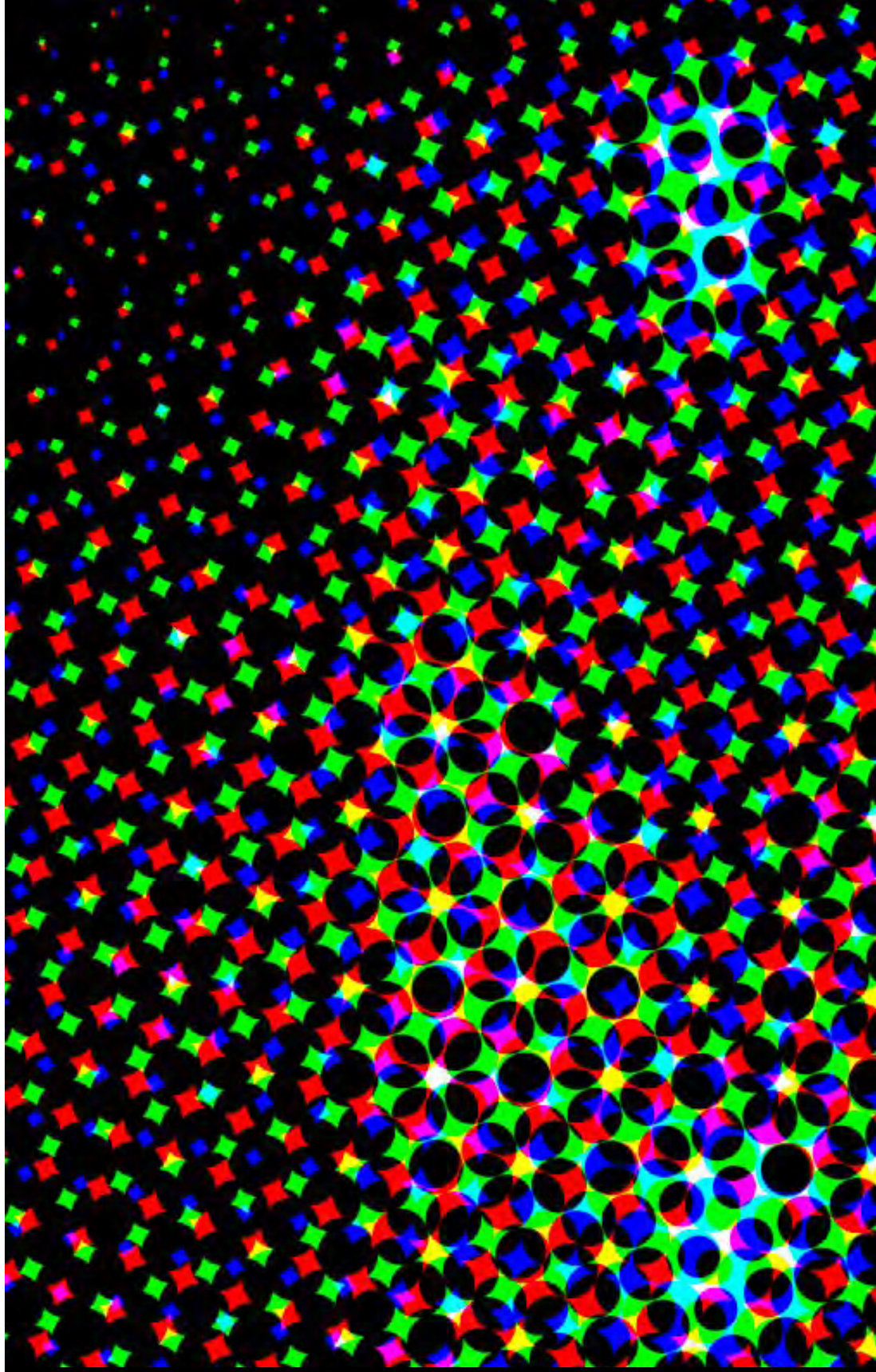




https://janvanmunster.nl/wp-content/uploads/2016/05/31.-I-in--dialogue-1-photo-Karl-Dittrich.jpg

https://www.youtube.com/watch?v=Ng3_a05_JWc

https://janvanmunster.nl/en/work/



https://www.artsy.net/artwork/jan-van-munster-b-1939-brainwave-slash-ratio

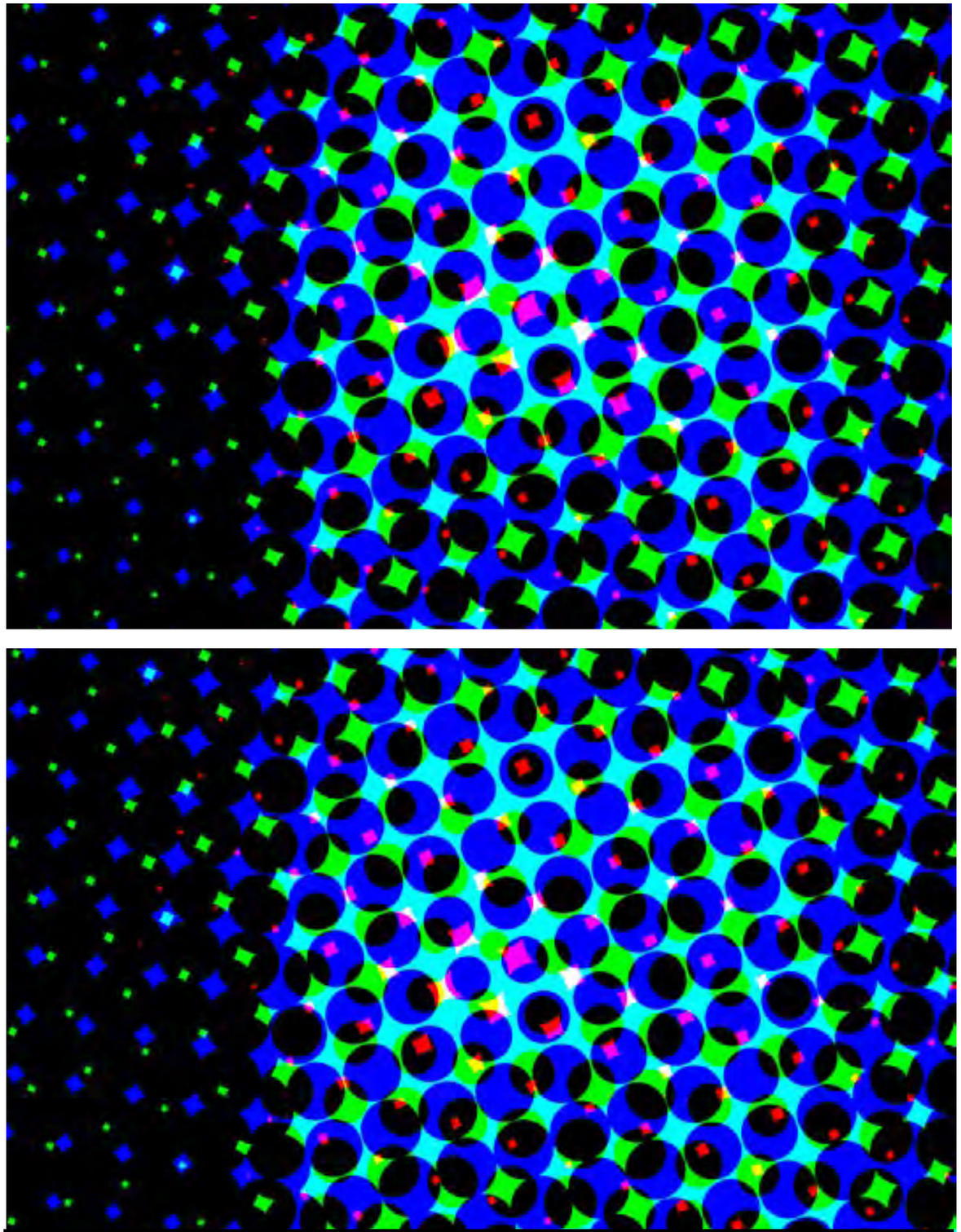
Stephan Reusse (1954)

“Laserinstallation: Hello, Welcome, Goodbaye” (2012), “Kiss” (2013),
“Jo and bugs” (2014)

This is not a computer-generated animation; it is the transformation of filmic motion - documentary frames presenting us with everyday situations. This German artist plays with our visual perception and visual memory. By creating his installations, or as he calls them, light sculptures, he presents the contexts of daily life in a documentary manner. "Kiss (Kissing Boys)" is a sequence of two men kissing, a 10-minute loop, it’s the artist’s protest against the ban on public kissing imposed by the Turkish government.

The ban sparked a campaign of protest in Ankara, during which numerous heterosexual and homosexual couples kissed in public. “Kissing Boys” was pur chased by Turkish collector Koç Ömer, who exhibited it in a show which, unfortunately was forced to be cancelled.

‹Information from the museum's third catalogue›



https://villadelarte.com/artwork/kiss-ed-of-6/

Adela Andea (1976)

"Chaos Exstructa" (2022)
Although born in Romania and educated in the USA, the artist uses a riot of colors and light to attempt to reinterpret nature and describe the relationships between art, ourselves, and the environment, which conveys an overwhelming impression. We might ask ourselves what is next? what about...? our consumer activities on such a large scale.

Andea draws inspiration from the relationship between humans and technology and creates based on the latest technologies, often used in advertising, manifesting a huge need for constant adaptation to changing environmental conditions. This organic manifesto, a cry from the non-human world for breath and the possibility of its own pace of adaptation and survival, is tangible. It urges us to question technology as the only path to social development.

Molitor & Kuzmin - Ursuli Molitor (1947) i Vladimira Kuzmina (1943)

“Window” (2012)
The artistic partnership between the German artist and the artist born in Zaporizhia (formerly Soviet Union, now Ukraine) has been ongoing since 1996. Together, they are developing their own language, commenting on simple actions and situations, and their subtlety and ability to create allegories often captivate. For them, space is not empty; it is filled with information that they attempt to decode and re-encode in such a way that it becomes universal and comprehensible. Their artistic practice, which includes the clear white light of fluorescent tubes, describes their relationship with space and represents our transience, the interplay between presence and absence. I like to imagine it as a dialogue in a spatial dimension.

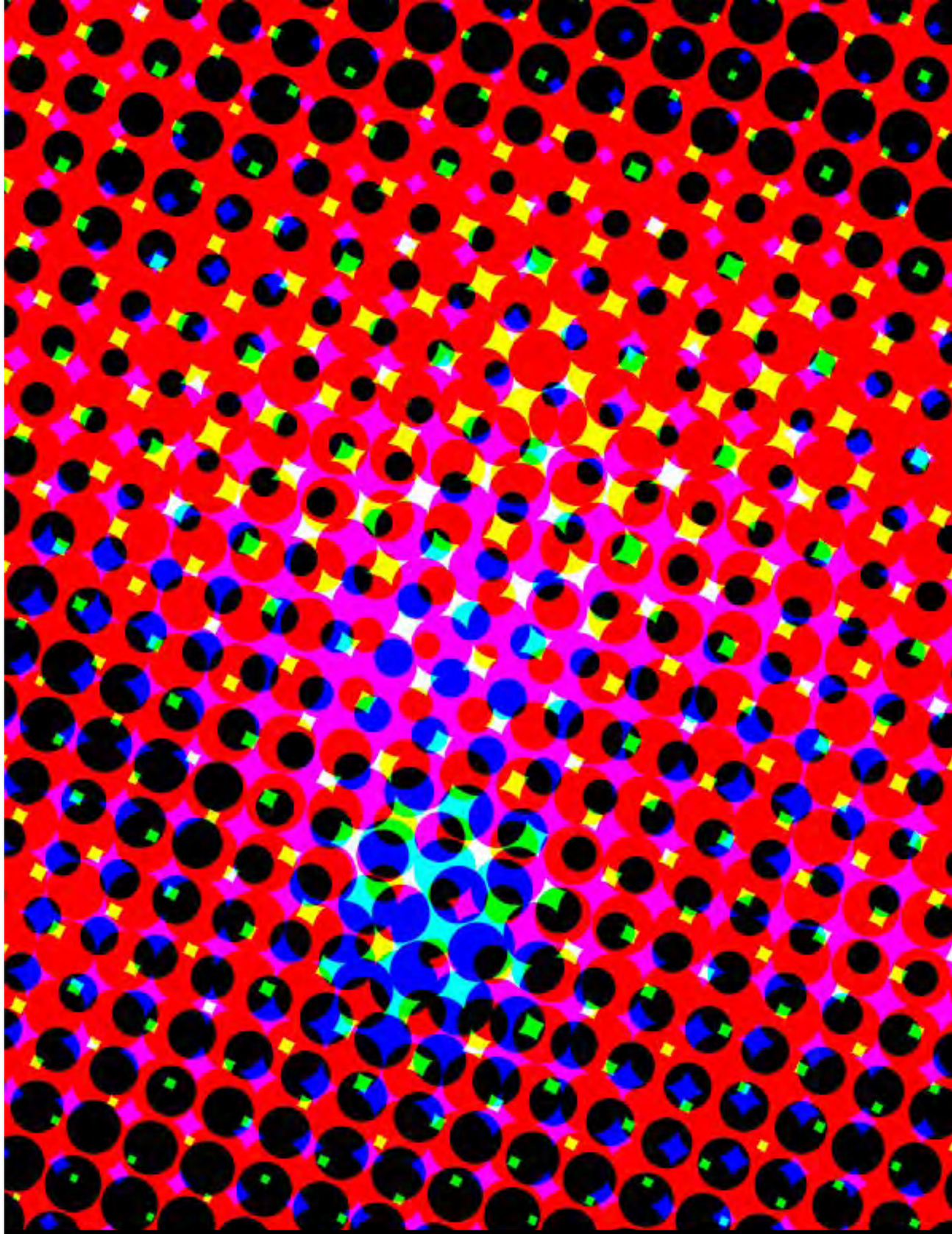
Molitor & Kuzmin: “upside down”, 2018, COLLUMINA International Light Art Project – project in public space and selected museums in the city of Cologne, Germany – curated by Bettina Pelz
https://collumina.bettinapelz.de/hm-molitor-kuzmin/

Microsoft

Keith Sonnier (1941-2020)

“Tunnel of Tears” (2002)
This American artist has been creating spatial compositions since the 1960s, assemblages utilizing neon tubes and found everyday objects. It seems that he was almost drawing his interactions with space in this way. Fascinated by lines, he defined space with light and colour. He influenced a post-minimalist understanding of sculpture and, like Eve Hesse, Gary Kuehn, Barry Le Va, Frank Lincoln Viner, Bruce Nauman, Richard Serra, Joel Shapiro, Richard Tuttle, and Jackie Winsor, explored form anew by using sometimes unexpected materials combined with new technologies, creating unrestrained geometry in sculptures. In creating seemingly non-sculptural, perhaps even painterly objects, he carefully collaborated with the environment and the exhibition space. It is no different in this museum.

His installation "Tunnel of Tears" is a subtly outlined form suspended in the space of two rooms, reflected in the groundwaters that cyclically surface there. It seems to be a complete, living composition constantly transformed by various interactions. The neons take on the roles of lines and calligraphic gestures, opening our sensitivity to perceiving colour. We thus wander from red through violet to blue, and above us, we see yellows, oranges, greens, and blue neons. In reality, it is a play with our synesthetic perception—visual perception, where the optical phenomenon of chromatic aberration significantly broadens the perceived colours.



https://www.youtube.com/watch?v=4ZlbGoHzTVE

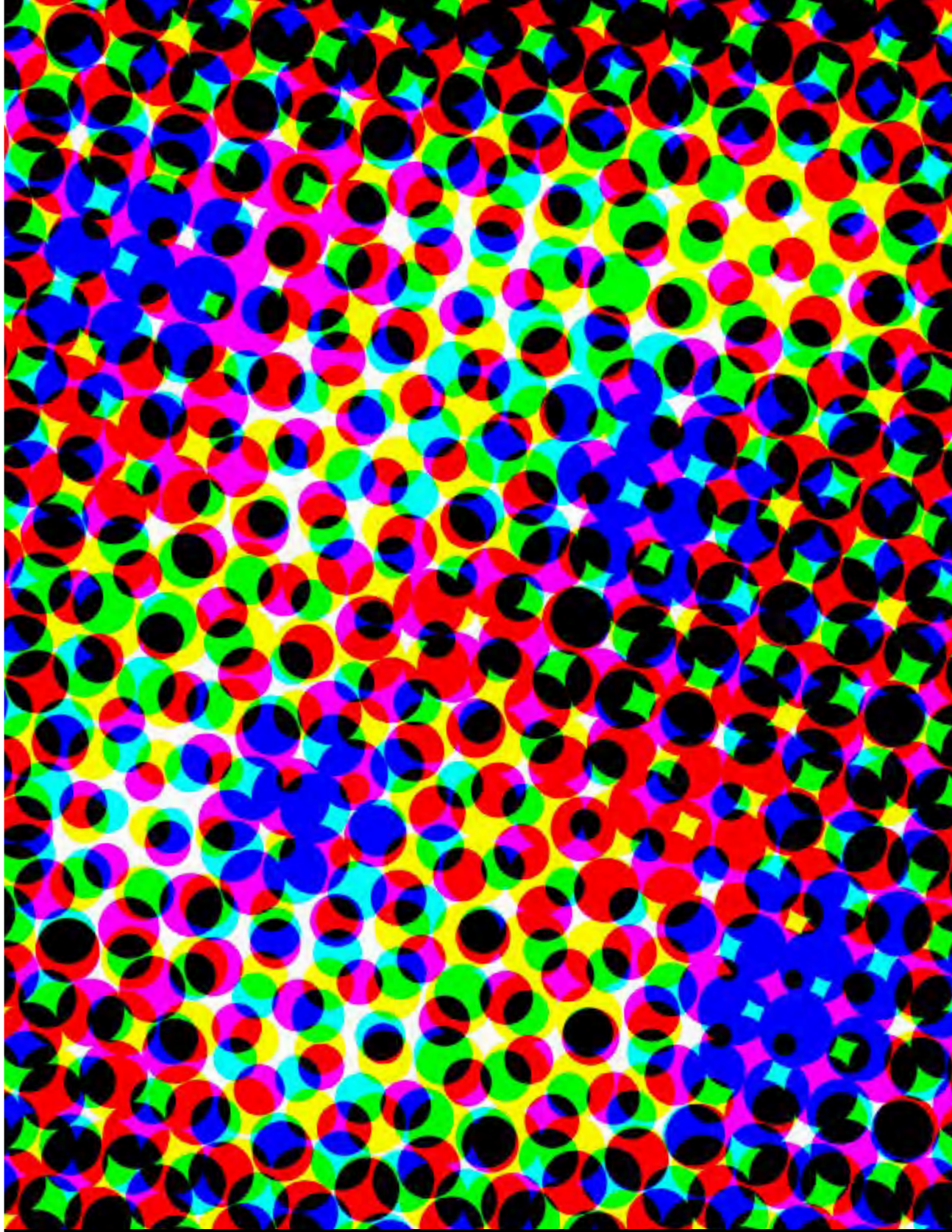
https://www.youtube.com/watch?v=mf2y4_ycPuI
https://www.youtube.com/watch?v=NCRsb9MpNSc

Maurizio Nannucci

“Never Move Far From Color” (2017-2018)
It cannot be overlooked that the most important aspect here is social interpretation. The Italian artist does not shy away from radical social gestures expressed through light installations, which he is accustomed to creating with words. When in 1981 he came to Poland to participate in “Construction in Process” – workshops and an exhibition of Western contemporary art, he created a powerful neon sign with the message "this side is red." At that time, this was a very direct message. This conceptual artist, a researcher of the connections between art, language, and image, and the relationships between light, colour, and space, was also involved in pro-social activities. In 1981, he founded Zona Radio, a radio station presenting experimental music, and a few years later, Base / Progetti per l'arte, a non-profit art space for artists. In the face of a liberal reality which impedes finding conceptual answers to questions of freedom and equality, he created a blue circle, an 80-metre ribbon surrounding the reading room of the German Bundestag library. Inspired by the text of Hannah Arendt, Nannucci combines two sentences, "Freedom can be imagined as the possibility of acting among equals/equality can be imagined as the possibility of acting for freedom."
[”Freiheit ist denkbar als Möglichkeit des Handelns unter Gleichen/Gleichheit ist denkbar als Möglichkeit des Handelns für die Freiheit.“]

“Liberty is conceivable as the possibility of action among equals/Equality is conceivable as the possibility of action for liberty”

“NEVER MOVE FAR FROM COLOR” is a metaphor for the richness of experiences and diversity that characterize our lives. Color becomes a symbol of the complexity of human existence, not limited to one dimension or perspective. In a social and political context, it becomes a manifesto for diversity and inclusion, an expression of resistance against uniformity and sameness, which can lead to exclusion and social divisions.



https://www.maurizionannucci.it/
https://www.youtube.com/watch?v=x6Jctw5lXpI

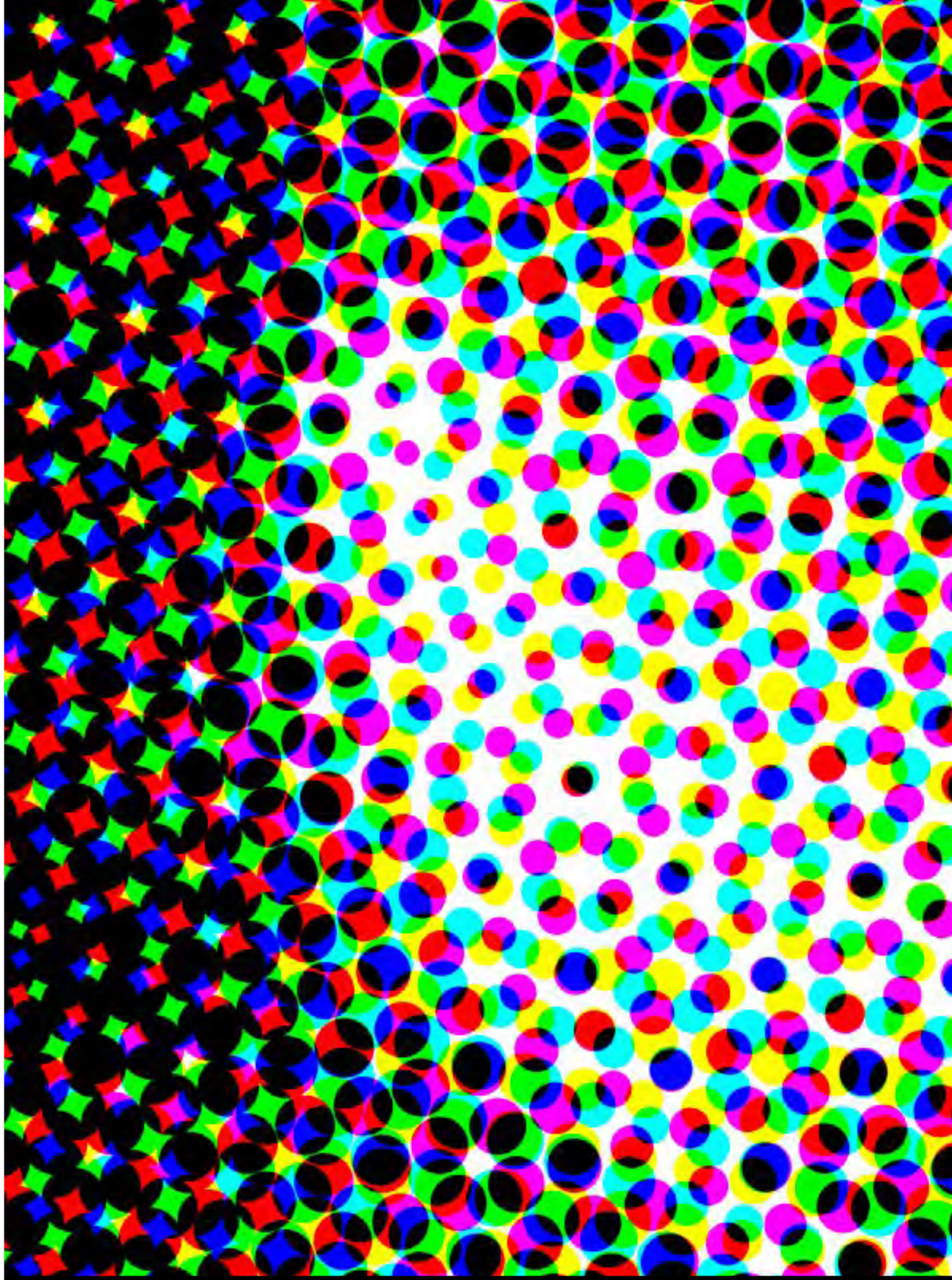
Raphael Haider (1990)

“DEVIATION – T8/G13” (2018)
A former student of Brigitte Kowanz, an Austrian graduate of the University of Applied Arts Vienna, describes himself saying, “My knowledge allows me to break and redefine the standards of lighting technology”. The tension between a gentle and at the same time radical appearance drives me to deal with it. “T8/G13” condenses the time and aesthetics of past technology, with a narrative referring to an old performance.

https://www.raphaelhaider.at/ABOUT

Mein Wissensstand erlaubt es mir, Normen der Lichttechnik zu brechen und neu zu definieren. Der Spannungsbogen zwischen sanfter und zugleich radikaler Erscheinung treibt mich an, damit zu hantieren.

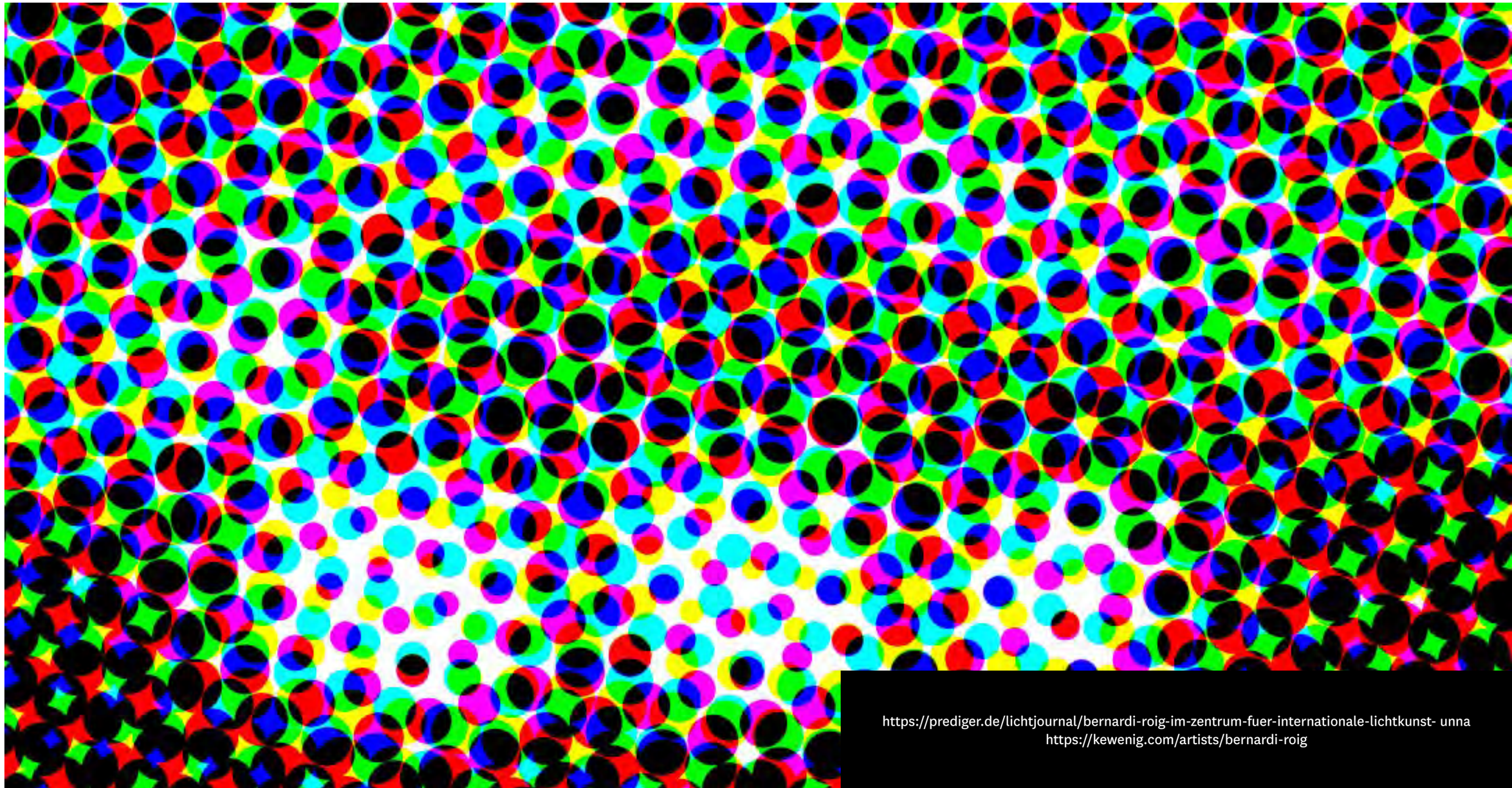
My knowledge allows me to break and redefine standards of lighting technology. The tension between gentle and at the same time radical appearance drives me to deal with it.



https://www.raphaelhaider.at/DEVIATION-T8-G13

Bernardi Roig (1965)

"Practices to Catch the Time"(2014)
A simple recording of time, grouped in fives to ensure legibility. Cold white neon light appears to be a record of a tormented existence. The Spanish artist comments on the condition of the contemporary self, trapped between truth and fiction, between which the boundary becomes so blurred that it seems unrecognisable to many beings. These recognisable gestures of the artist also convey social themes of memory and identity.



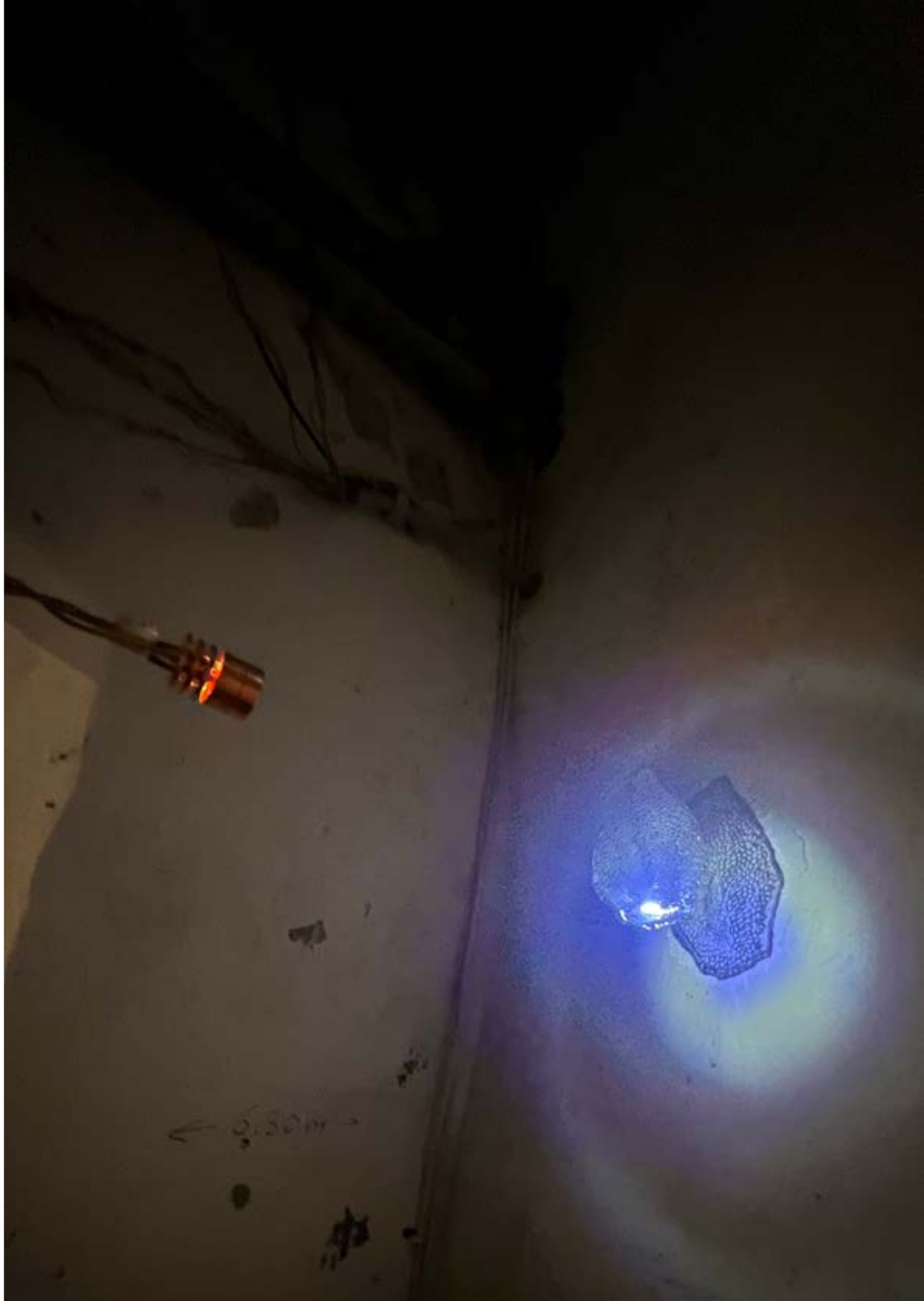
https://prediger.de/lichtjournal/bernardi-roig-im-zentrum-fuer-internationale-lichtkunst- unna
https://kewenig.com/artists/bernardi-roig

Margareta Hesse (1956)

“Caged Light” (2022)
A performance of red laser light—a red line enclosed in a small showcase—takes place before us. This is the work of a German artist who has been working with lasers since 2008. She creates not only such intimate spectacles but also builds large-scale installations with great attention and sensitivity to space, which seem to materialise the space where the red laser line becomes an expression of an almost corporeal connection with it. Hesse is also known for her series initiated in 2001, "translucides." These are semi-transparent polyester paintings, which in the form of colourful panel compositions achieve a unique depth effect.

Raika Dittmann (1992)

“CHAORDISCH” (2016)
The light emitted from the artist's specially prepared lamps permeates the space and, passing through glass elements moved by air currents, creates a projection. These structural images may resemble photographs under high magnification. These micro-spectacles encourage us to pause, catch our breath before continuing on our way. The German artist works with both artificial and natural light, but always creates her unique images of organic structures, compositions swirling in space, serving as a spatial slide of a future story.



Volkhard Kempter (1961)

“Stalagmite 144” (2015)
This is a simple installation in a continuous process, based on the boundary between light and its absence. It is a record of passing time, a tribute to transience, a manifestation of the constantly present electrical energy in our lives. The continuum of time and space tells its story about fluorescent tubes, fluorescent lamps, neon lights, and fluorescent lights, because these are the names by which we know these lamps. Of course, today we are aware of their negative impact on the environment, we are familiar with terms like electrosmog and light pollution, and we pay attention to energy efficiency indicators.

However, here we momentarily examine the nature of these lamps, disregarding the ignition, which is triggered by the starter and the entire electrical process, and focus on the gas that fills the glass tubes. It is argon, neon, helium, xenon, and krypton that create a mixture inside them with vapours of mercury, sodium, or metal halides. We study the inner surface of the lamps coated with a fluorescent layer - luminescent material. It is made from various mixtures of metallic phosphorus salts and rare earths. This layer converts the UV radiation emitted by the gases into the spectrum of visible light. The colour of the light depends on the gas: helium - white to orange, with mercury, blue or green-blue; neon - red-orange; argon - purple to pale lavender, xenon - grey or blue-grey, bright green-blue; nitrogen - more pink ranges of the same colours as argon; oxygen - purple to lavender; hydrogen - lavender through pink to purple; carbon dioxide - blue-white to pink and very bright green-blue; mercury vapours - light blue, intense ultraviolet; sodium vapours in low-pressure lamps bright orange-yellow with properties of very weak or even zero colour reproduction of illuminated surfaces.

Björn Dahlem (1974)

“Mond” (2017)
The German artist starts from scientific research, cosmic theories, and philosophy to create abstract concepts, akin to a laboratory worker marking the order of nature within the context of everyday life. He uses art to illustrate these lofty ideas describing the universe. He creates assemblages and installations of extensive compositions with wood and neon tubes, calling them "thought models" or "mental habitats".

François Morellet (1926-2016)

“No End Neon” (2001/2002)
The work of this French artist is a tribute to Piet Mondrian's series of drawings. Morellet typically balanced between order and disorder in creating his geometrically abstract, post-conceptual neon compositions. He was one of the founders of Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) (Research Group for Visual Art). The group utilised the full spectrum of kinetic art techniques and optical effects of op-art, as well as creating interactive mazes. Along with a manifesto and execution for the Biennale in Paris in 1963, GRAV artists called for the conscious and voluntary rejection of all rigid forms; not only in art but also throughout the entire social system. Viewer to Viewer or the Art of Unpacking One’s Picnic (1971) François Morellet

For about the past twenty years, I have obstinately produced systematic works with the constant directive of reducing to the minimum my own arbitrary decisions. In order to set a limit on my sensitivity as an «Artist», I have eliminated composition. I have also removed all interest attaching to the execution of the work, and I have rigorously applied simple and obvious systems, activated through chance or the participation of the viewer, that could develop productively.

https://francoismorellet.com/
https://www.artlight-magazine.com/en/archive/morellet/

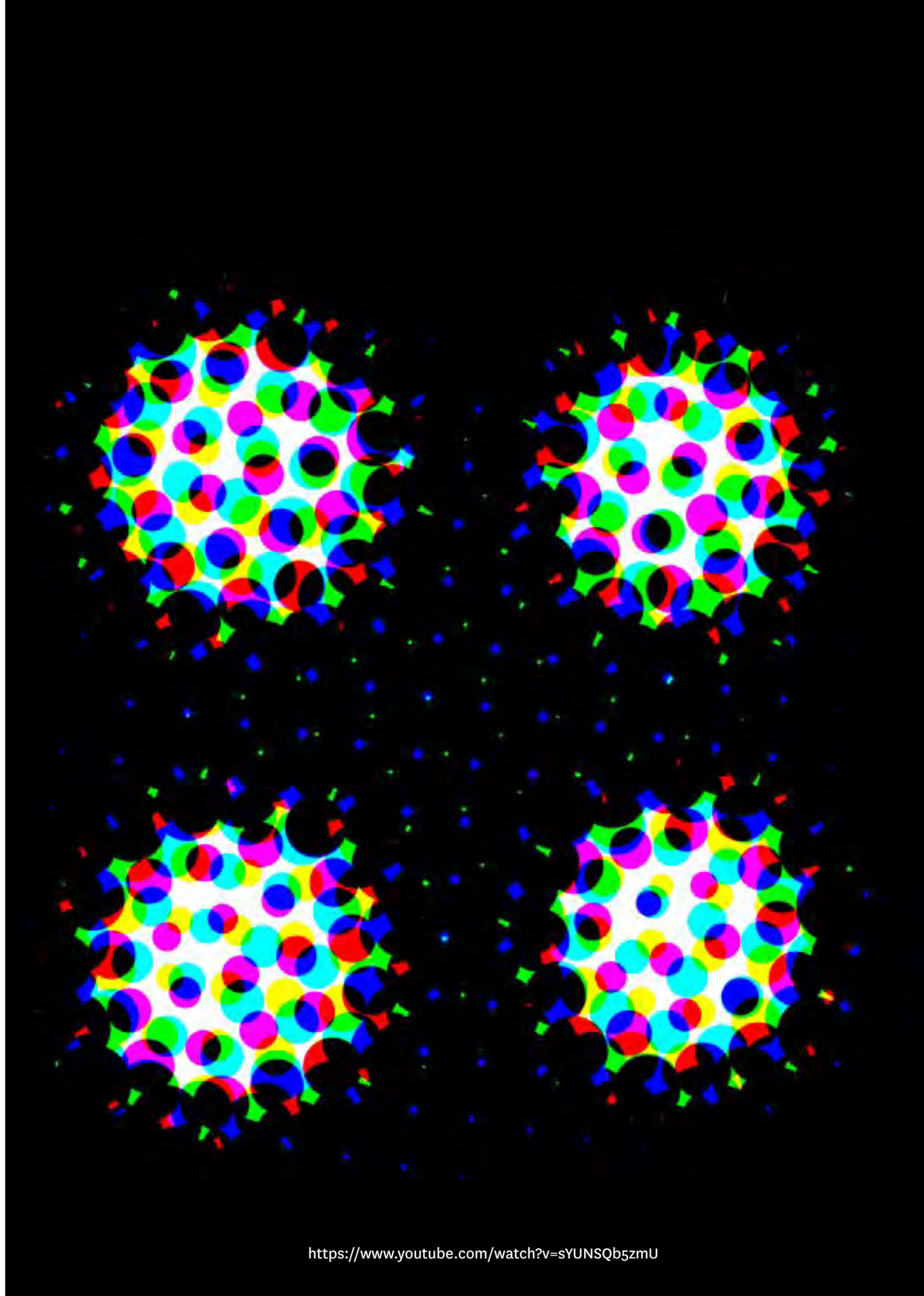
https://artreview.com/december-2013-review-francois-morellet/

https://diaart.org/media/watch-listen/video-yve-alain-bois-and-benjamin-h-d-buchloh-on-francois-morellet/media-type/video/category/dia-talks/page/12

Christina Kubisch (1948)

"Snow-White and Raven Black" (2001)
The multisensory experience of an electro-acoustic and simultaneously highly visual installation is thanks to a precisely composed space where UV light plays a role as significant as the sound. Kubisch, a pioneer of sound activities in art, has been working with light since the 1970s, creating spatial forms of installations and acoustic sculptures. In her field recordings, she seeks out sound in very unexpected spaces. She unveils an invisible, electro-acoustic sphere of sounds that surround us every day. Since 2004, the German artist has also invited us to partake in specific sound walks called "Electrical Walks", during which we experience the acoustic transmissions of electromagnetic waves.
(https://electricalwalks.org/electrical-walks/)

Christina Kubisch: "Cloud", (2011) – ongoing electromagnetic sound installation, electrical cable, electromagnetic headphones, 12 channel composition; Kinetismus: 100 years of electricity in art, Kunsthalle Prague 2022 (https://christinakubisch.de/installations/cloud-induction)



https://www.youtube.com/watch?v=sYUNSQb5zmU

https://www.youtube.com/watch?v=gUYhwXteYP8

https://christinakubisch.de/installations/cloud-induction

https://www.youtube.com/watch?v=5rbdQp63iQA

Christian Boltanski (1944-2021)

“Shadow Theatre” (2002)
Small box altars conveying anonymous stories in a universal manner appeal to collective memory. The French artist, drawing on the Vanitas theme, created his evocative compositions (also large-scale, like the one produced at the Museum Gegenwartskunst in Basel in 1989 titled “Reserve”), eliciting highly emotional moral interpretations. Describing his works, he said that each of us is unique, but each of us will also be forgotten within a maximum of two generations. In the context of these words, in 2009, Australian collector David Walshow purchased the opportunity to film the artist's daily life around the clock, without the ability to record, it was a live broadcast titled “The Life of CB”. Another intriguing project by Boltanski is the global heartbeats recording project (2005), which are stored in the sound library “The Heart Archive” on the Japanese island of Teshima.

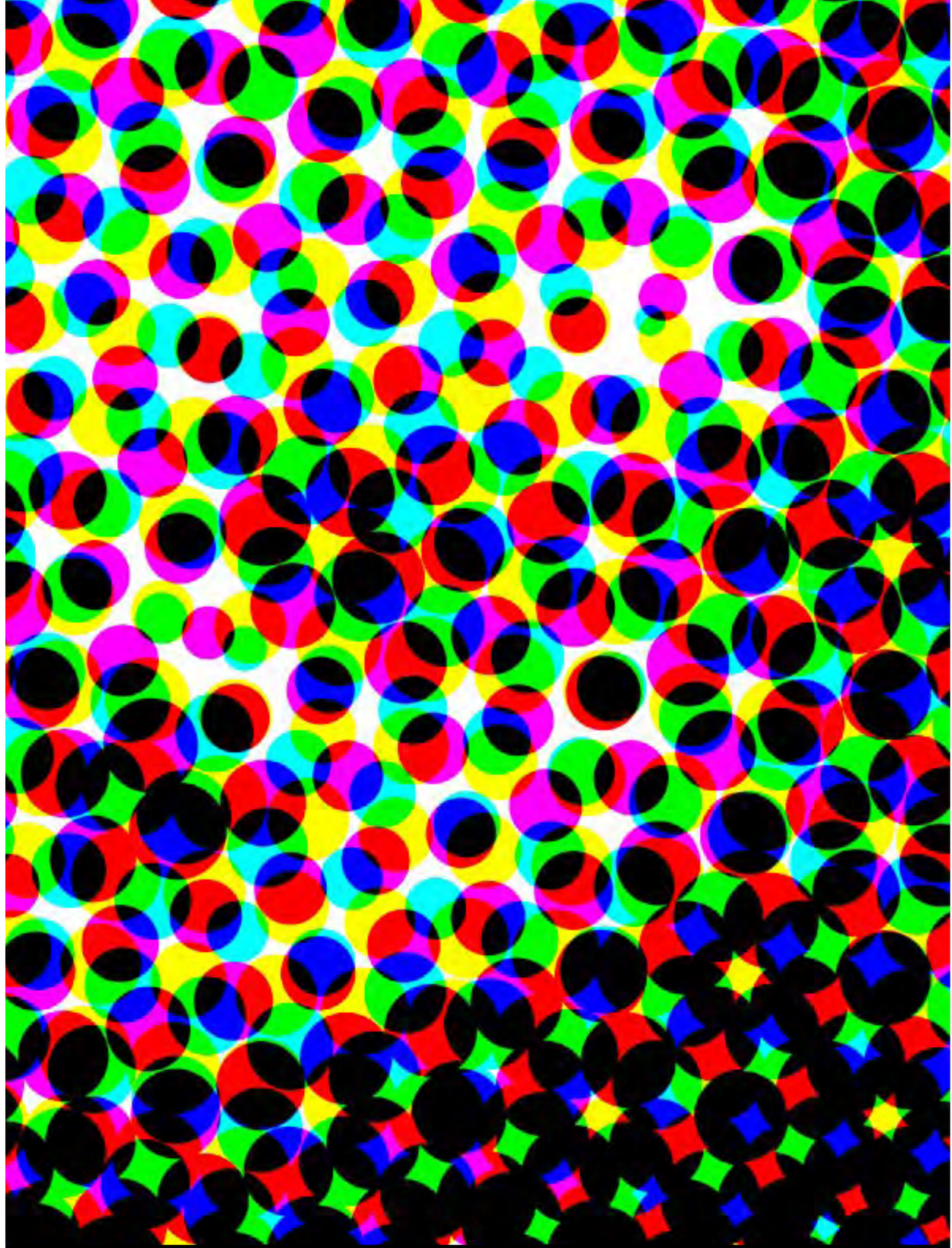
https://www.youtube.com/watch?v=qXdQS4OKJKY

https://www.youtube.com/watch?v=qXdQS4OKJKY

https://www.youtube.com/watch?v=q_IXQJnhwzc

Rebecca Horn (1944-2024)

“Lotus Shadows” (2006)
The installation, made of copper, mirrors, and light, comprises movement, sound, and light reflections, accompanied by the composition Overtone by New Zealand musician Hayden Chisholm. Based on the vitality of the body and her personal experiences, Horn explores space. She suggests that one can connect with it through the magnetic flows of a place's energy. Her kinetic sculptures are highly contextual and ambiguous. Movement and touch are further essential elements of her artistic practice, which, based on biological capital in confrontation with technology, blurs the boundaries between what is human and non-human.



https://ocula.com/artists/rebecca-horn/

https://miriskum.de/rebecca-horn-im-lehmbruck-museum-duisburg/

https://www.youtube.com/watch?v=9TjYGTCl4T4
https://www.frieze.com/article/round-horn

Ólafur Elíasson (1967)

“The Reflecting Corridor, Concept for Stopping Free Fall” (2002)
It is not possible to represent this artist using just this one work. His balanced artistic practice, or the principles by which he runs his Berlin studio, draw attention to the urgent need to act in the face of the global climate crisis. Eliasson emphasizes that art should transcend mere aesthetic reception; it should actively engage in processes of raising awareness and pose socially important questions. In 2020, an exhibition titled "Sometimes the river is the bridge" was organized at the Museum of Contemporary Art Tokyo (MOT), which was temporarily suspended due to the global COVID-19 pandemic. Thanks to the artist's courtesy and technical possibilities, a link to the online version of the exhibition was made available on the Tokyo museum's website.
The website for “Sometimes the river is the bridge
https://olafureliasson.net/sometimesthebridge/

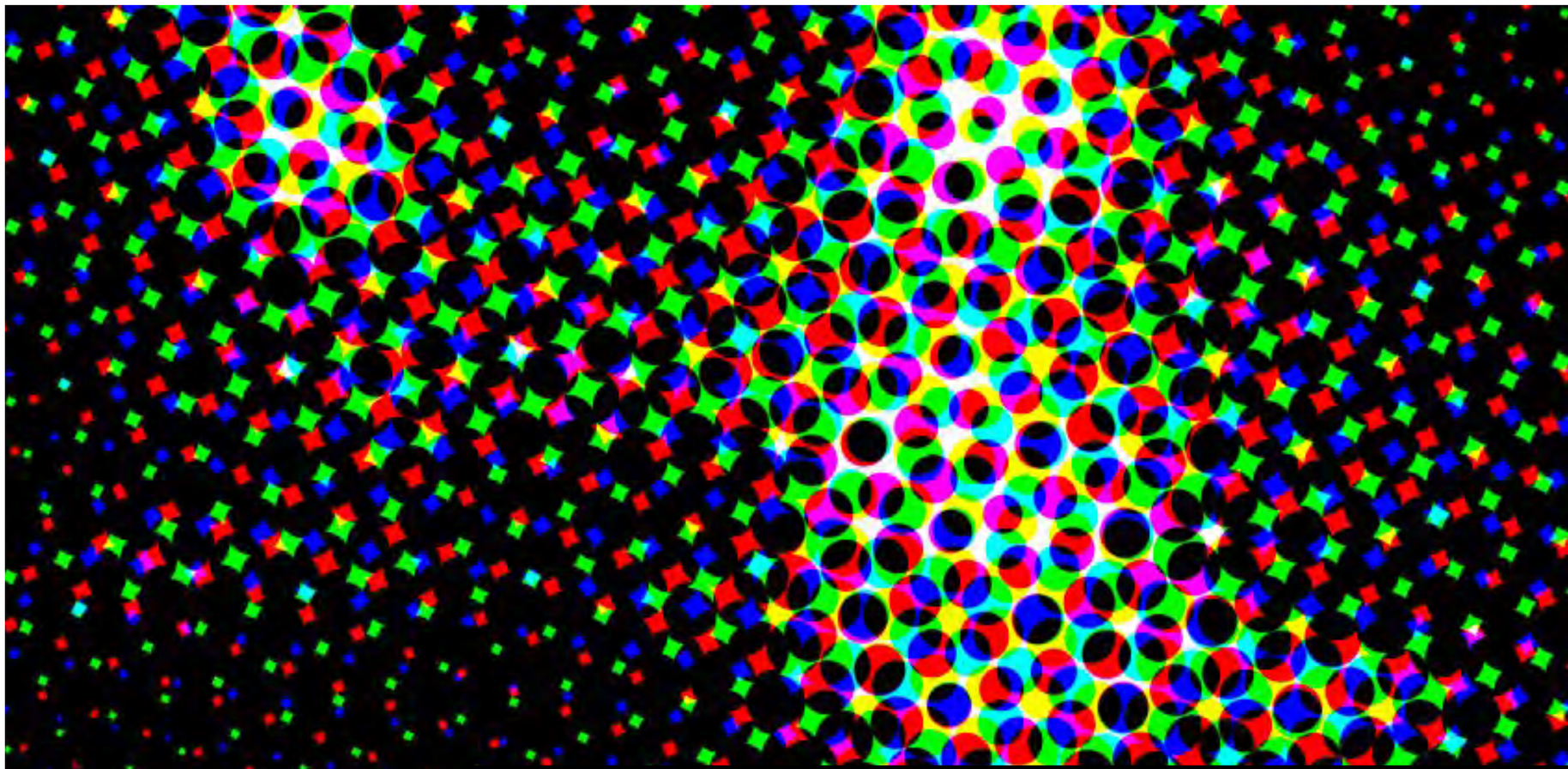
This is a very beautiful and interesting form of presentation, and I would like to refer you to a deeper encounter with it - to a lecture as part of the “Extended Touring” series, which I prepared for Goyki 3 Art Inkubator, Sopot (Poland) in 2020.
https://goyki3.pl/wp-content/uploads/2020/06/RobertSochacki_ZwiedzanieRozszerzone1-Goyki3-.pdf

Ólafur Elíasson , Viewing Machine (2001), Muzeum INHOTIM
https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/olafur-eliasson-2/

The installation presented as part of the Inhotim Museum collection in Brazil transformed from a kaleidoscope machine for viewing the horizon into a machine for taking numerous selfies, becoming a symbol of the times and current social habits.

Vera Röhm (1943)

“Night is the Shadow of the Earth” (2005)
Five cubes, each 75cm in size, made of lacquered black aluminium, represent the Baroque sentence by the German naturalist, astronomer, and linguist Johann Leonhard Frisch (1666–1743): “Die Nacht ist der Schatten der Erde” (The night is the shadow of the Earth). Since 1985, the artist has been consistently producing additional cubes to collect and present the sentence in every language of the world. In the museum, there are cubes in German, Icelandic, Greek, Chinese, and Urdu. From the start, Röhm has been working with simple geometric forms, exploring their stereometry and creating compositions such as “Laborinth”. This is a blend of two definitions: a place of research (laboratory) and a complex network (labyrinth). Breaking our habits and perceptions of time, space, and movement, Vera Röhm transforms materials in her own way. She works with a combination of wood and plexiglass, which, according to family lore, was invented by her grandfather in the 1930s.



https://veraroehm.com/de/works/die-nacht-ist-der-schatten-der-erde-6

Blendid / David Kousemaker (1971) i Tim Olden (1981)

“Touch Me” (2017)
Using our innate urge to record our presence, to touch, to write on walls, to stick, and other forms of proclaiming “I was here” the Dutch duo Blendid invites us to partake in a performative installation called “TouchMe”. Like a scanner, it records our interaction with an object: a large white glass pane - and thus preserves this interaction forever, making us part of the collection at the museum in Unna. The contexts that emerge at the intersection of physical and digital worlds are the core focus of these artists, who, by creating natural interaction interfaces between humans and computer technology, design our behaviours. They tackle themes discussed by Bruno Latour in his actor-network theory (ANT).

James Turrell (1943)

“Floater 99” (2001)
“Third Breath” (2009)
Engaging with the works of James Turrell is an engagement with our personal perception. The artist himself points out that each of us perceives and thus experiences everything we see and encounter in our own unique way. This American artist, who has dedicated most of his life to creating his magnum opus, the Roden Crater, persistently celebrates this personal, unique optical and emotional "experience." In his art, he explores the materiality of light and our perception based on research into sensory deprivation and the Ganzfeld effect.

“My work is more about your seeing than it is about my seeing,”
James Turrell

James Turrell's Roden Crater https://www.youtube.com/watch?v=g0g6JFYRKxQ

“Floater 99” is a room where light ranging from icy blue to warm magenta alters our perception of space, and we seemingly dissolve into the diffused light, losing a sense of materiality, living in our own creation.

the Israel Musem Jerusalem, James Turrell - Space That Sees, 1992
https://www.youtube.com/watch?v=L6XQBf-pd1E

Oklahoma Contemporary, #ArtistSpotlight: James Turrell, 2020
https://oklahomacontemporary.org/new-light/2020/11/artistspotlight-james-turrell

In the vicinity of the former Linden Brewery building, where the discussed collection of the International Centre for Light Art is located, the artist constructed his “Third Breath” in 2009 - a work consisting of a Skyspace and Camera Obscura. The Skyspace series are specially designed spaces, often also separate buildings, where we once again "experience" the sky.

Turrell began his work on manipulating the perception of space and the materiality of light in 1966, using high-intensity projectors as a light source and creating the first of his Projection Pieces.

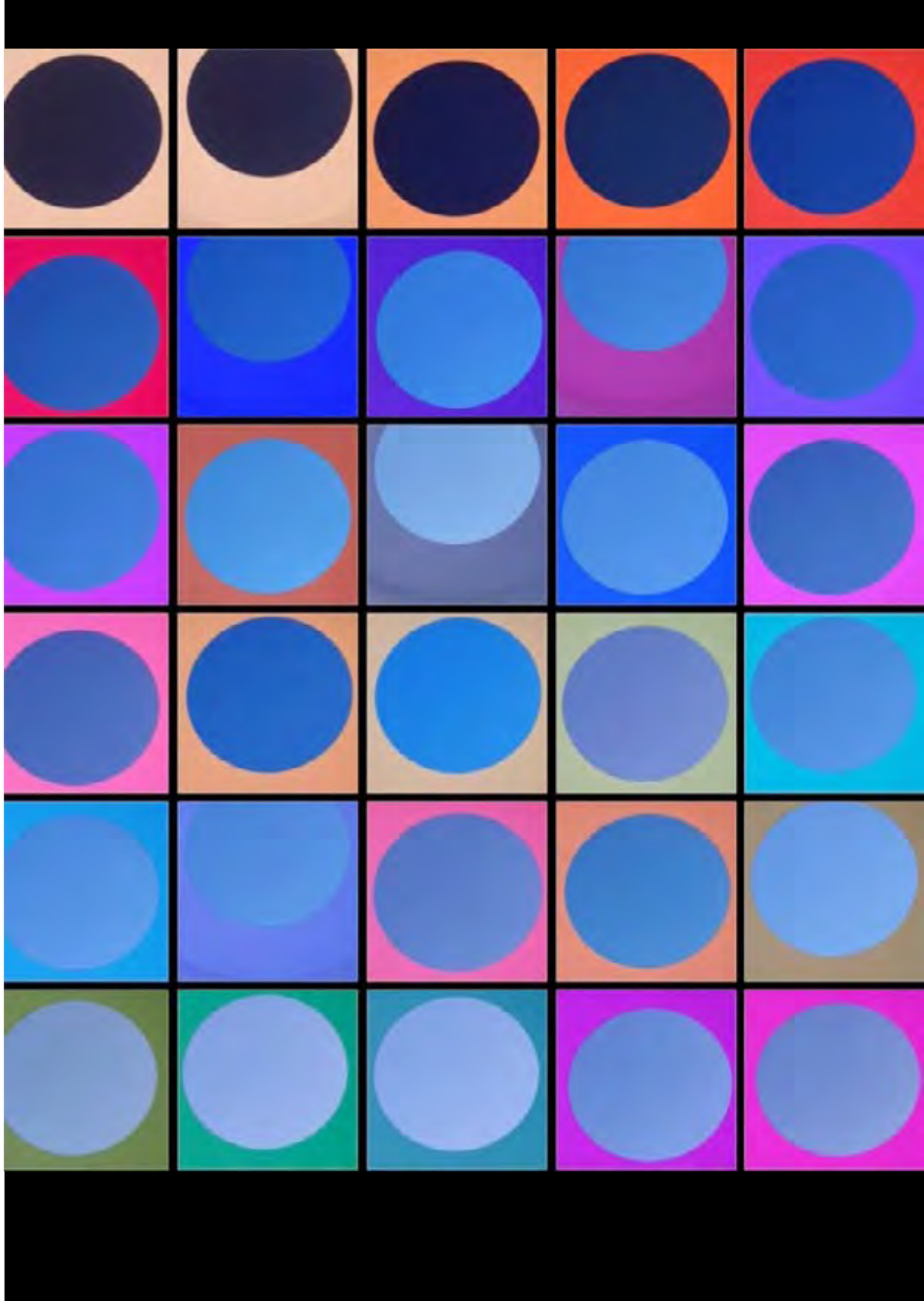
http://web.guggenheim.org/exhibitions/turrell/#atenreign

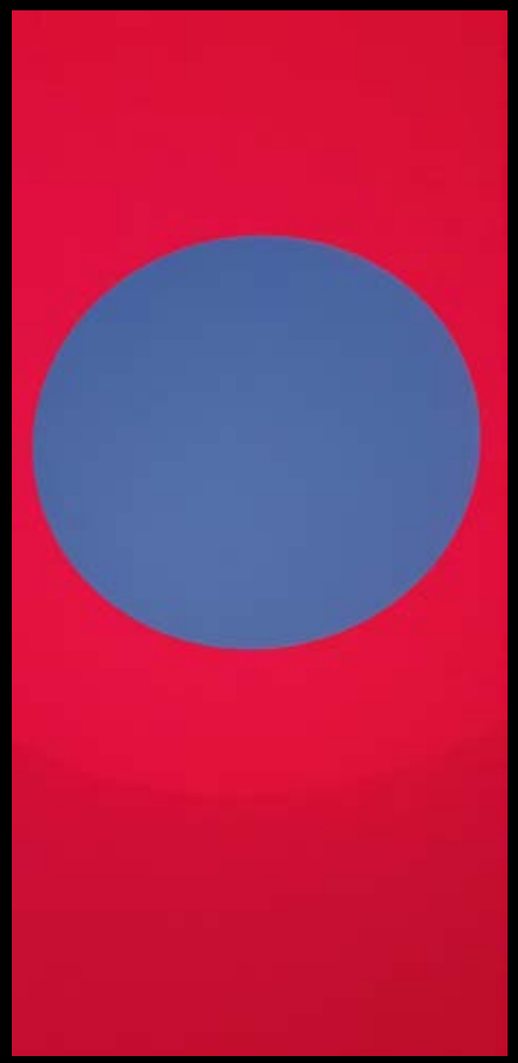
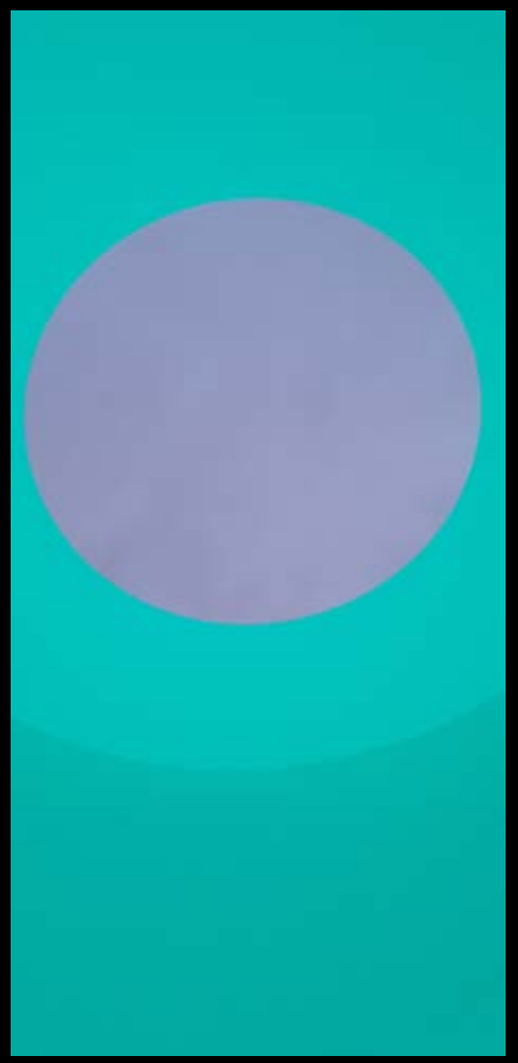
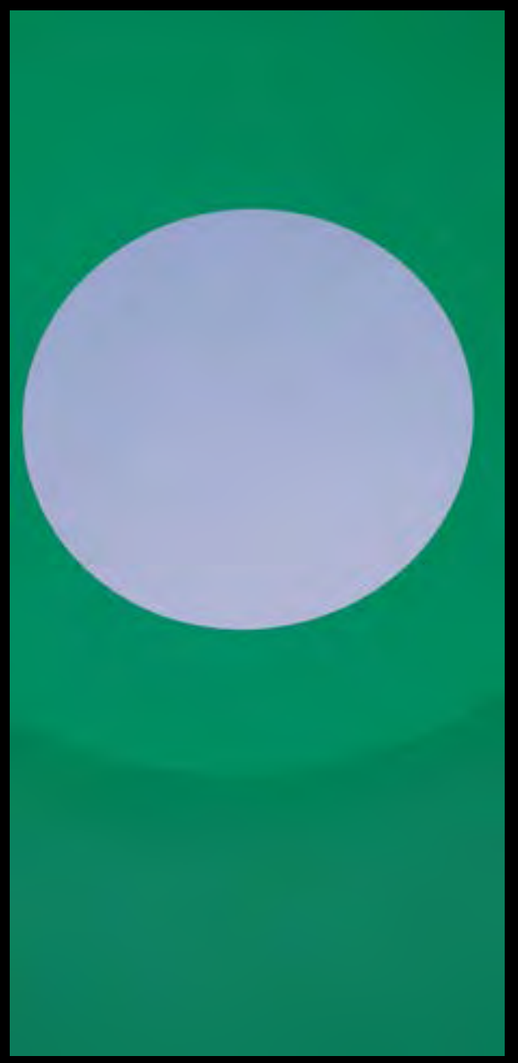
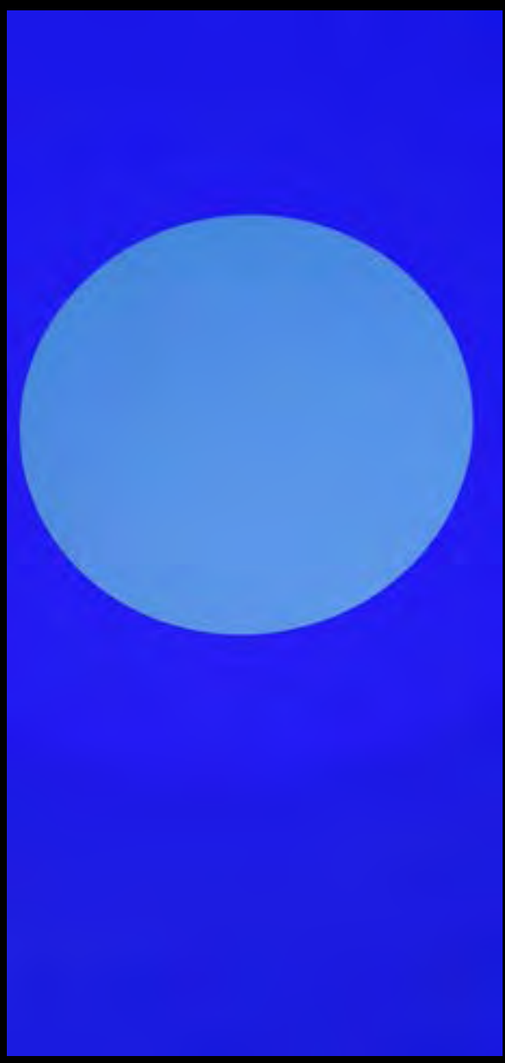
“In Afrum I (White) (1967), one of the earliest of what Turrell calls Cross Corner Projections, visitors encounter a glowing cube floating in the corner of a room; what first appears to be a solid object resolves upon closer inspection into simple planes of light. The Single Wall Projection Prado (White) (1967), on the other hand, seems to dematerialize space, dissolving the wall and creating a passage to an unknown space beyond. The Shallow Space Construction Ronin (1968) reverses this effect, emanating light so that a vertical architectural fissure appears as a solid plane and dematerializes the darkened wall.”

This installation concludes the tour of the ZFIL Museum Unna, but it also serves as an overture for its future plans. I hope that Director John Jaspers will implement his plans and that what I saw in the projects will become a tangible reality.

James Turrell, „Skyspace”, UNNA-ZFIL;
https://www.facebook.com/photo/?fbid=821499437186471O&set=a.145533898810838

Jamesa Turrella - perception, light, color, and space
https://www.youtube.com/watch?v=MVoMJHSNyIo



APPENDIX

The International Light Art Centre, in addition to its permanent collection, organises temporary exhibitions, workshops, and symposia, thereby not confining itself solely to a museum role. As part of the “SWITCH” exhibition project, it collaborates permanently with HBK Saar from Saarbrücken - Hochschule der Bildenden Künste Saar / Prof. Daniel Hausig, Ingo Wendt.
The result of these practices is, among other things, an expanding museum collection, including works by debuting artists (such as Raika Dittmann, described in this compendium).

https://www.hbksaar.de/projekte/details/switch-ii
https://www.lichtkunst-unna.de/en/exhibitions.

Daniel Hausig (1959)

“Sidelight” (2016)
Multichannel LED light installation, 4:18 min. loop, cable channel, light rope, aluminum profile, 400x1000x30cm. Installation view: Centre for International Light Art, Unna 2016

https://hausig.eu/en/project/sidelight-2016

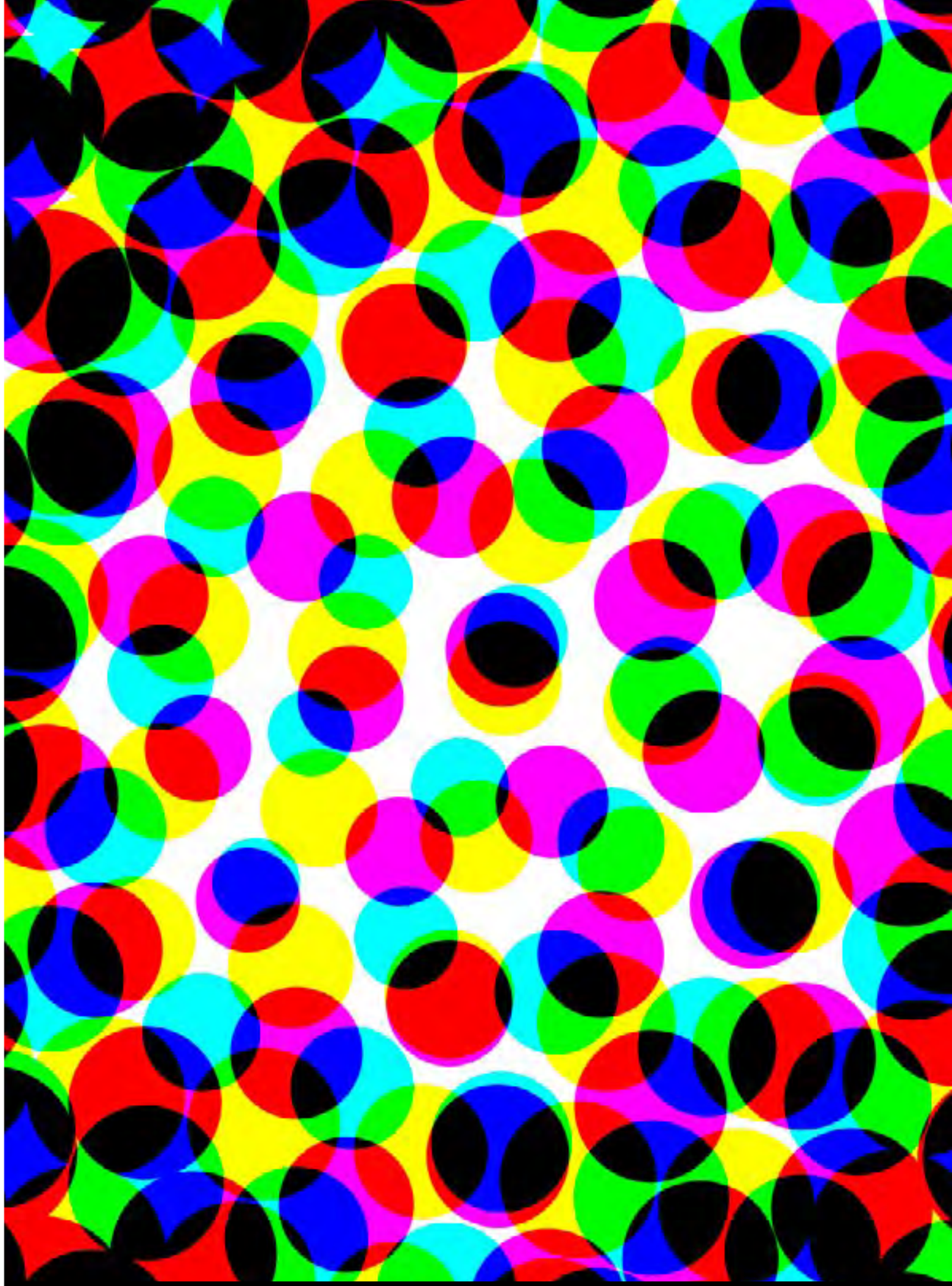
Daniel Hausig, in his artistic practice, develops the concept of painting by creating site-specific installations and sculptures that relate to architecture. This Swiss artist interprets both the spaces and the situations in which he presents his works, often in public areas where he explores histories and myths, addressing ecological issues.

Ingo Wendt (1964)

This German artist, featured in another article in the first edition of the LAACT publication, collaborates regularly with the project Light as a Creative Tool.

http://www.ingo-wendt.de/English

The Centre for International Light Art, as part of its mission to be an active labo-



https://hausig.eu/en/home-2

LIFA – Light in Fine Arts // A non-commercial research project of the HBKsaar
https://lifa-research.org/en/about/
http://talkingaboutart.de/switch-lichtkunst-von-jungen-aufstrebenden-kunstler_innen/

ratory for the future of light art, has organised three editions of the “International Light Art Award (ILAA)”, whose winners were:
in 2015
Andreas Muxel & Martin Hesselmeier ”the weight of light”
Iván Navarro “Traffic”
Dirk Vollenbroich ”Erleuchtung”

in 2017
Tilman Küntzel ”Audiovisuelle Rauminszenierung mit Lüster”
Vroegop/Schoonveld (Matty Vroegop, Ed Schoonveld) ”ECHO/Turning the light around”
Satoru Tamura ”Point of contact for Unna”

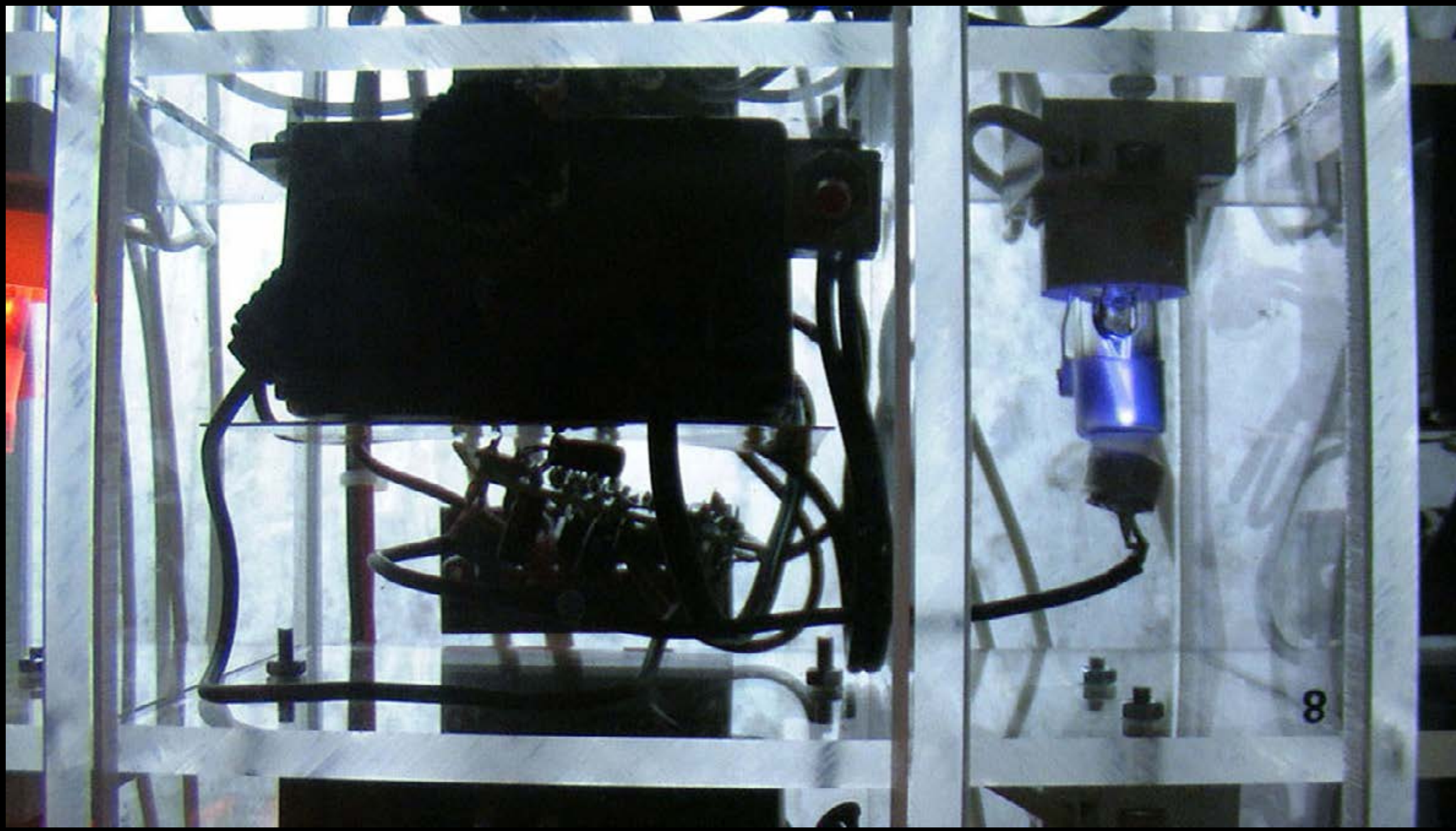
in 2019
Jacqueline Hen “Light High”
Yasuhiro Chida “Myrkviðr”
Dachroth + Jeschonnek (Charlotte Dachroth, Ole Jeschonnek)”Negative Space Of Light”

https://www.ilaa.eu/de/archiv

(...) and finally, the issue of energy consumption, which has become a moral question in the eyes of the public. What role can a museum play in relation to new technological problems? Perhaps I will answer this question through the work of Tilman Küntzel, which won first place in the “International Light Art Award” in 2017.

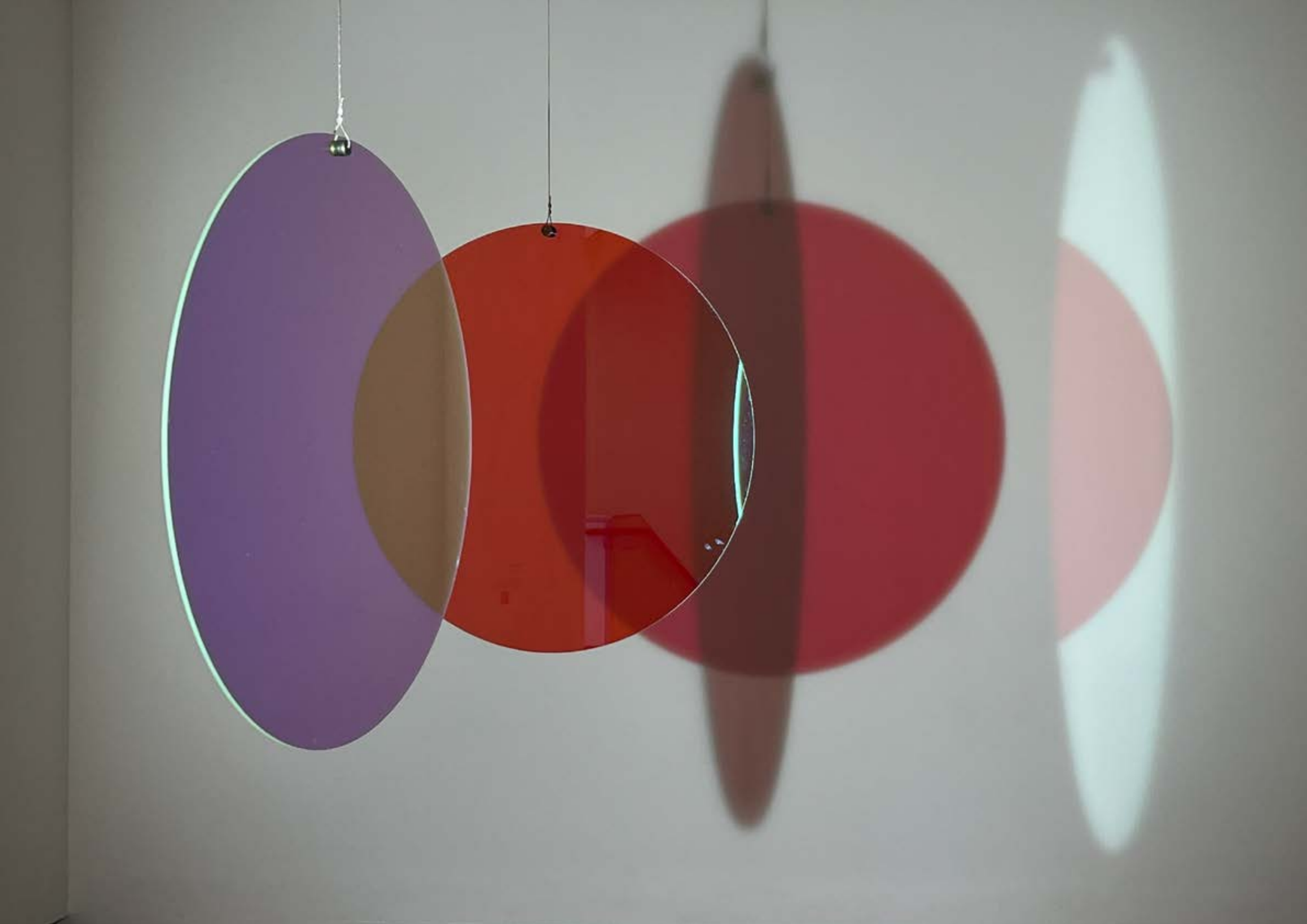
Tilman Küntzel (1959)

“Audiovisuelle Rauminszenierung mit Lüster” (2017)
The audiovisual installation, also known as Fallen Chandelier, is based on the sonification of a system of twenty starters (used in systems with fluorescent lamps). These starters not only control the flickering of forty bulbs in the chandelier lying on the ground but, due to their design, generate their own unique irregular rhythm and different sound for each one individually. Fascinated by audiovisual connections, Küntzel creates his site-specific installations, forms of events, and multi-level aesthetic relationships.
https://tkuentzel.de/
https://www.youtube.com/watch?v=M7KpSnhGUGg&t=2s


8

Ryszard W. Kluszczyński

Light in contemporary art: from neon to hybrid transdisciplinary forms



https://www.the-view-ch.com/martin-walde
https://x.com/ploeh/status/1859498227298361585

Light as an art medium has aroused an unusually high and, moreover, growing interest from art institutions in recent years. A great many exhibitions, both group exhibitions and presentations of works by individual artists, are focused on this aspect of artistic creation. Significantly, light is also often directly referred to in the titles of these exhibitions, making it clear that it is light, and not simply the work of the exhibited artists, that is of primary interest. Given that in the contemporary art world, art institutions and curators play a decisive role in determining the dominant trends and the hierarchy of importance of works and artists, this tendency should not escape our attention. It says a great deal about the contemporary condition of art, its dominant trends and the place of art reaching for light as a medium.

Moreover, many of these exhibitions note in their titles or in curatorial explications that they are in fact about artificial, electric light. What we have here is an interest in the role of light in contemporary art, not as its subject, but as a means of expression, characteristic of the progressive artistic tendencies of the 20th and 21st centuries. It is not about represented light, which is already present in numerous varieties of classical painting that explore and make use of light in their own way, for example in the works of Jan Vermeer or William Turner, but about light as a direct object of perceptual experience, light as a specific medium. It is worth noting, moreover, that works using light often appear in exhibitions that are not directly devoted to it, since nowadays many artists, such as Doug Aitken or Pipilotti Rist, for example, reach for it as often as any other media. It is also significant that art institutions have been established that focus their attention specifically or exclusively on light art, such as the Kimatica Studio in London or the Centre for International Light Art in Unna, Germany, which has in its collection light works by artists such as Adela Andea, Christian Boltanski, Ólafur Elíasson, Rebecca Horn, Joseph Kosuth, Brigitte Kowanz, Mischa Kuball, Christina Kubisch, Mario Merz, François Morellet, Jan van Munster, Maurizio Nannucci, Keith Sonnier, James Turrell and Gina Vos, among others. These facts further confirm the view of those who see an important role for light in current artistic creation.

Writing elsewhere about light in contemporary art, I have focused on a few trends that are particularly important from my point of view, and on the work of selected artists (in particular James Turrell, Ólafur Elíasson and Rafael Lozano-Hemmer) that represents them.1 Here, however, I look more at the contexts in which light has been placed in the field of art, as well as at new transmedial and transdisciplinary forms of it, in order to ascertain in what forms light art is currently present in artistic and exhibition practices, and what transformations art using artificial light as a medium has undergone in the course of its nearly century-long history.

1 R.W. Kluszczyński, *Praise of Darkness. Fragments from reflections on the forms of the presence of light in contemporary artistic practices*, [in:] *Light as a Creative Tool*, ed. R. Sochacki, ASP Gdańsk 2021, pp. 94-135.

In line with the approach adopted in this article, I will first focus my research on selected exhibitions that feature this type of art, as they say, the most about the significance of light art in the institutional field of art. I will also use this opportunity to examine what kind of observations and categorisations can be made through their analysis. Some of these exhibitions focus on the luminous work of selected artists or trends, while others offer overviews of light art. Exhibitions of the latter kind, especially if they result from research carried out for use in them, are particularly important to my reflection.

In view of this, let us look at the exhibitions of light art currently being offered and what results from them. In what follows, I will cite a few other selected exhibitions, usually very comprehensive ones, realised in recent decades, whose analyses will, firstly, help to clarify and systematise the territory of artificial light art; secondly, allow us to construct and describe three relevant contexts, namely space, movement and sound, and to look at the related strategies that co-determine the character and aesthetics of, and vectors of interest in, contemporary light art; and, thirdly, situate it within a transdisciplinary paradigm, establishing essential relations between light art and science.

A contemporary perspective

Among the most recent art events is the retrospective exhibition Plugged In: Art and Electric Light, currently being held at the Norton Simon Museum in Pasadena, California (20 September 2024 to 17 February 2025). It includes 11 works dating from 1964 to 1970, including works by Andy Warhol (White Painting, 1964), Dan Flavin ('monument' on the survival of Mrs. Reppin, 1966), Robert Rauschenberg (Green Shirt, 1965–67), Jess (Assembly Eight, 1966), Robert Irvin (Untitled, 1968), Allen Ruppersberg (Location Piece, 1968) and Walter Miller Askin (Polyplanograph, 1970).2 All the works on display are from the collection of the Norton Simon Museum. The exhibition does not, therefore, offer an overview of current trends (it is rather historical in nature), but is important for my inquiries here, as it makes visible the kinds of works that were becoming part of museum collections at a relatively early period in the history of light art. For the most part, they have the status of artefacts but possess a more complex generic structure than usual. Together they represent a wide range of forms and media.

It is much more common to encounter exhibitions with a narrower range of diversity in terms of the works or aesthetics presented. There are indeed a great many of these at the moment. London Design Museum director Tim Marlow points out that the summer and autumn of 2024 have abounded in exhibitions explor-

2 https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2020-2029/plugged-in-art-and-electric-light/ (accessed September 10, 2024).

ing artificial light.3 In addition to Plugged In: Art and Electric Light, mentioned above, he also cites exhibitions by particular artists working with light, including Dan Flavin: Dedications in Lights at the Kunstmuseum Basel (March 2–August 18, 2024),4 Jenny Holzer: Light Line at the Guggenheim Museum, New York (May 17–September 29, 2024),5 Steve McQueen's presentation of Bass (2024) and Sunshine State (2022) at Dia Beacon, New York (May 12–September 20, 2024–May 26, 2025)6 and Anthony McCall's exhibition: Solid Light at the Tate Modern, London (June 27, 2024–April 27, 2025). We can add to the list suggested by Marlow many more exhibitions in which light plays a key role, including some being held at the present moment or very recently, for example, Tavares Strachan: There Is Light Somewhere at the Hayward Gallery, London (June 18–September 1, 2024)7 Luisa Baldhuber: Afterglow at Haus der Kunst, München (February 23–December 15, 2024)8 and finally, James Turrell: Light of Presence, at the Gagosian Gallery, Athens (April 11–May 25, 2024).9

Taken together, all of these exhibitions, presenting numerous works by artists belonging to several generations and representing many different artistic forms, tendencies, aesthetics and media, propose three important theoretical questions for consideration.

Firstly, the diversity within light art. The works shown in all these exhibitions represent a broad genre spectrum, from a painterly image whose form is activated by ultraviolet light (Warhol), neon signs (Flavin, Rauschenberg, Strachan), luminous objects/sculptures (Askin, Strachan), and text-based LED installations (Holzer), to luminous, immersive environments (Turrell, Ruppersberg) and immersive installations (Baldhuber, Strachan), in some cases rooted in cinematic practices and aesthetics (McQueen, McCall). This state of affairs tells us that light art is not, nor is it becoming, a distinct artistic genre but is rather a field in which different varieties of art meet. Light itself, on the other hand, does not really aspire to the status of a traditional art medium but is rather a transmedia, a place for the integration of many different types of art. The traditional media/genre stratification of art, and in particular, using the material utilised as the basis for creating a typology of media, is here transgressed, problematised or even invalidated.

Secondly, the time span of light art. The works presented in the aforementioned exhibitions belong to different periods in contemporary art history. The earliest date back to the 1960s. The most recent works were created in the year of their

3 Tim Marlow, *Light Art Shines Bright this Summer*, (Jun 3, 2024), https://www.sothebys.com/en/articles/light-art-shines-bright-this-summer (accessed September 10, 2024).

4 https://kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/2024/dan-flavin (accessed September 10, 2024).

5 https://www.guggenheim.org/exhibition/jenny-holzer (accessed September 10, 2024).

6 https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/steve-mcqueen-exhibition (accessed September 10, 2024).

7 https://www.southbankcentre.co.uk/whats-on/tavares-strachan-there-is-light-somewhere/ (accessed September 10, 2024).

8 https://www.hausderkunst.de/en/eintauchen/luisa-baldhuber-afterglow (accessed September 10, 2024).

9 https://gagosian.com/exhibitions/2024/james-turrell-light-of-the-presence/ (accessed September 10, 2024).

exhibition – 2024. It is generally acknowledged that the art of electric light has its origins in the 1950s, although one should not forget about works in this area created during the era of the historical avant-gardes, in the 1920s and 1930s, by László Moholy-Nagy and other Bauhaus artists, such as Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwerdfeger and Josef Hartwig, as well as the works of the Italian Futurists Bruno Corra and Arnaldo Ginna. This means that the groundwork for today's interest in artificial light in art was laid much earlier, and the history of artificial light art is longer than the history of theoretical reflection on it.

Thirdly, its genre/media references. The forms of light art displayed in the above-mentioned exhibitions largely belong to the field of traditional artefacts, only here they take on new, transgressive forms thanks to electric light and the means used to generate it. Despite their diversity, they, therefore, do not represent the full current genre spectrum, since today art that makes use of artificial light increasingly belongs to the world of transdisciplinary new media art, which offers its viewers a different kind of experience. I would say that the exhibitions most often cited and described in the writings of art critics, which I myself have referred to in this area of my deliberations here, only feature light art that is part of the mainstream today.

In the following sections of this article, I will be looking at the full spectrum of art currently making use of artificial light, taking into account not only the presence in this field of both historical works of light art (especially in the case of retrospective exhibitions) and more recent examples of traditionally constructed forms, but also focusing my analysis on new media forms of light art that broaden this spectrum, and directing my attention towards selected exhibitions, seeking in them additional material for my reflections. My analysis of these exhibitions, their contents and theoretical frameworks is intended to highlight the most important properties (including contextual properties) of contemporary light art.

The art of artificial (electric) light

The exhibition Light Art from Artificial Art (curators: Peter Weibel and Gregor Jansen), which was held at the ZKM / Museum of Contemporary Art (November 19, 2005–August 6, 2006) and which I would like to use as the context for this section of my considerations, is the most comprehensive and substantively researched exhibition to date of art that uses electric light both as a medium and as energy.10 The accompanying book/catalogue – a 716-page monograph – is a compendium of knowledge on the art of electric light, offering a theoretical and historical study of the then more than eighty-year history of this field of art.11 The exhibition featured some 500 works by 375 artists. The featured works were realised between the early 1920s (for example, films by authors like Viking Eggeling, László Moholy-Nagy, Zdeněk Pešánek, Hans Richter and Walter Ruttmann) and the moment of the exhibition's opening (in 2005, there were, among others, multi-media works by Franz Ackermann, Siegrun Appelt, Thomas Berger, Victoria Coeln, Berta Fischer, Mischa Kuball, Otto Piene and many others). A review of the contents of the exhibition reveals that, although the number of very early works created during the historical avant-garde period was greater than in most other light art exhibitions, Light Art from Artificial Art showed that, as we approached the turn of the 20th century, the number of artists using artificial light as a medium increased dramatically. This is consistent with the thesis I presented earlier that, although the history of this variety of light art is over 100 years old, its importance in the institutional art field did not begin to increase until the mid-1950s, with the pace of this change accelerating as the end of the 20th century drew closer. The variety of media and artistic types present in the Weibel and Jansen exhibition overlaps to a considerable extent with the spectrum present in the more recent exhibitions I referred to in the previous section of the text. This exhibition, the most comprehensive presentation of light art to date, was made more profound, more media-diverse and more relevant to the contemporary state of affairs by the presence in its programme of several types of works that had hitherto appeared less frequently in exhibitions of this kind.

These were, first of all, experimental films that, rather than attempting to depict reality or tell stories, focused on the creation of purely visual experiences using light and colour. In addition to the previously cited works from the 1920s (Eggeling, Pešánek, Richter, Ruttmann and the works of the hitherto unmentioned Thomas Wilfred [born Richard Edgar Løvstrøm], creator of a tool called a Clavilux and luminous works called lumia designed using it), they also included films from the 1930s. (Oskar Fischinger, Kurt Schwerdtfeger), the 1940s and 1950s (John and James Whitney) and the following decades (Tony Conrad, Anthony McCall, Paul Sharits, Woody Vasulka). Despite the considerable number of film works in the

10 An earlier exhibition on art of this kind with similar aspirations to the ZKM venture: *KunstLichtKunst*, held at the Van Abbe Museum in Eindhoven in 1966, is, from today's perspective, of historical value only.

11 *Light as a Medium in 20th and 21st Century Art: Light Art from Artificial Light*, ed. Peter Weibel and Gregor Jansen, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2006.

exhibition programme, they still represented only a modest representation of this film form. Missing were works by Len Lye, Norman McLaren, Stan Brakhage, and the achievements of Polish artists working in this field, such as the films of Andrzej Pawłowski or Józef Robakowski's Test (1971).

Secondly, the exhibition featured several works of kinetic art by artists such as László Moholy-Nagy, Olafur Eliasson, Otto Piene, Aleksandar Srnec and Jean Tinguely. They come from different periods in contemporary light art and propose different aesthetics for it. Together, despite their modest presence, they serve as a reminder that kinetic art is in fact one of the more important types of art reaching for the tools of light.

Thirdly, the exhibition included several works of new media art not seen in the previously cited exhibitions. This is a very modest selection, considering that ZMK is, after all, an institution explicitly dedicated to new media art. However, the curatorial intention to create an exhibition encompassing all uses of artificial light in art probably limited the number of new media works presented. From this field, the exhibition showed Golan Levin's computer installation Yellowtail (1998–2000), Adolf Luther's cybernetic-laser work Laserraum (1970) and Marie Sester's complex installation Access (2001–2003/2005), which uses, among other things, a computer, the Internet and a tracking system.[12]

The intentions to organise a comprehensive presentation of the art of artificial light are evidenced by the texts collected in the catalogue, or rather the book accompanying the exhibition, in particular Peter Weibel's very comprehensive study.13 Referring to the content of the exhibition, the author distinguishes four fundamental chapters in the exhibition based on types of light art:

1 Light Boxes;

2 Neon Images and Neon Sculptures;

3. Fluorescent Light, Light and Shadow, Light Projections;

4. Facades and Buildings. [14]

At the same time, it indicates that the exhibition did not focus on specific light art media, but sought more general structures, confirming in this way the thesis I reported earlier, about the transmedial character of artificial light art.

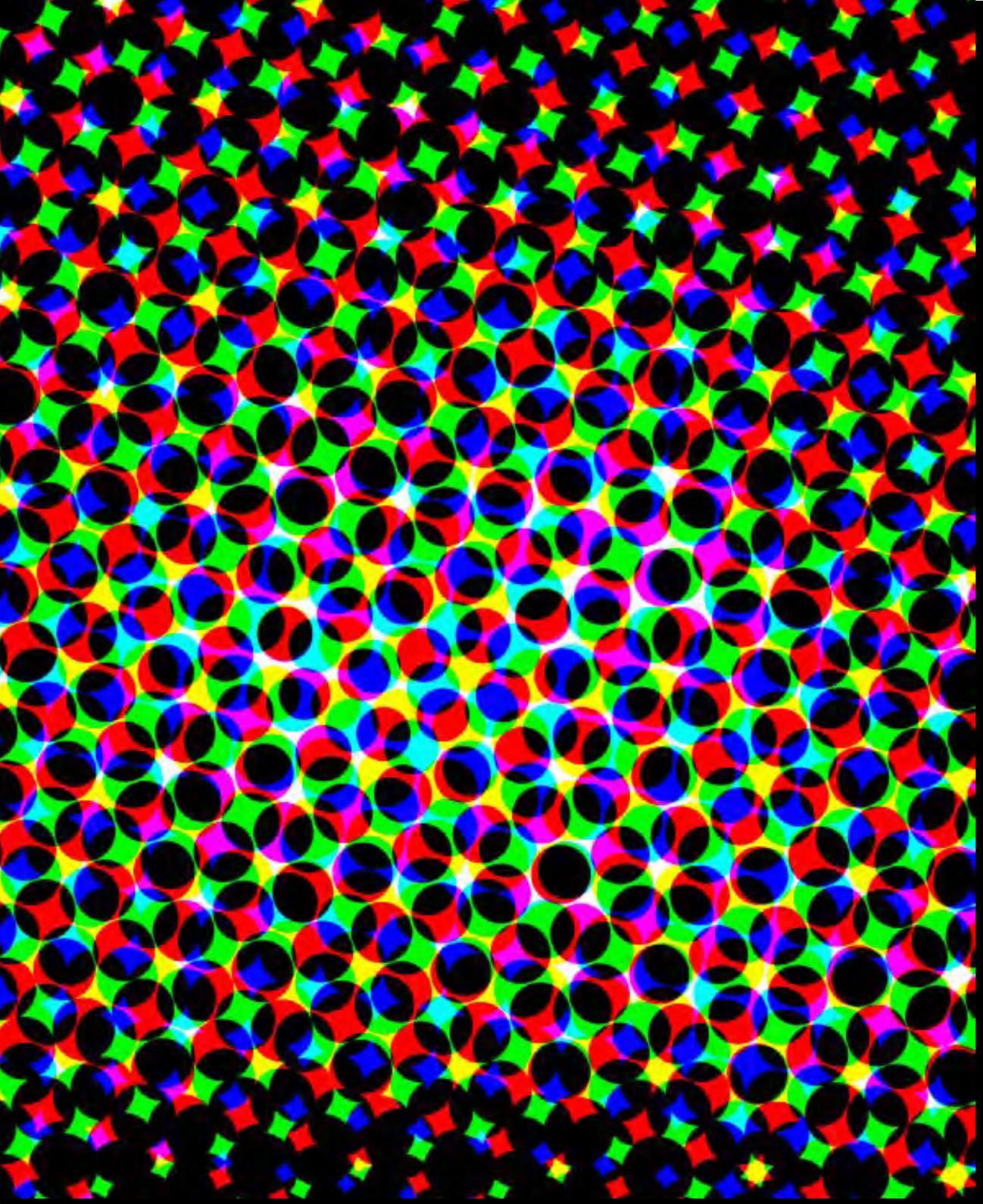
Other texts in the volume contribute to the conceptual framework of the overall project (Peter Sloterdijk writing on metaphysics, mysticism and the politics of light; Günther Leising on its order; and Wolfgang Schivelbusch presenting the apotheosis of electricity), while others, like Peter Weibel, broadened the exhibition's references to include works absent from the exhibition, dissecting different varieties of light art (for example, Sara Selwood analyses colour music and abstract film in this context, Frank Popper light kinetics and Gregor Jansen, and Andreas F. Beitin fluorescent light).

12 In Peter Weibel's catalogue text, there are many more references to new-media works, especially those designed by artists for public space, not easily located within museum exhibitions, such as the works of Rafael Lozano-Hemmer.

13 Ibid, pp. 86-407.

14 Ibid, pp. 224-407.

Together, the exhibition and the book provide both a broad and profound presentation of art using artificial light as its medium, showing the multiplicity and diversity of the types of works that constitute it and their interrelationships. And, arguably most importantly, they consolidate and effectively demonstrate the important, not-to-be-missed presence of light in the field of contemporary artistic creation, whether based on traditional genres or its progressive forms.



https://www.youtube.com/watch?v=6WdwoOQOP6o&t=29s

https://www.youtube.com/watch?v=QXyOB1XCfd4

https://www.youtube.com/watch?v=8bPqlQEPUOo

Contexts and strategies: space, movement and sound

When artificial light took on the role of an artistic medium, along with it also came the associated space. The kinetic sculpture created by László Moholy-Nagy – Lichtrequisit einer elektrischen Bühne (1930) / Light Prop for an Electric Stage (or Light-Space Modulator) – dynamises and appropriates the surrounding space during its kinetic performance, making it a part of itself. It does this using dynamically shaped systems of chiaroscuro (Moholy-Nagy refers to this process explicitly in the title of her film Ein Lichtspiel Schwarz Weiss Grau (1930) / A Lightplay: Black White Gray, made using precisely Lichtrequisit...). Numerous other kinetic works offering viewers a light-spatial experience operate similarly. Links between light and space are also found in many cybernetic works. Dynamic objects that integrate light and space have thus become an important component of contemporary light art.

In the work of the aforementioned James Turrell, which has achieved a classic status in the art of light, space is, in turn, treated as raw matter formed with light. The experience of his works becomes, as a result, a kind of aesthetic perceptual game that unfolds between the factuality and illusory nature of space. The multiple dynamics involved (of the work, of the aesthetics, of the perceptual experience) also become a fundamental property of his works. Many other artists have followed similar paths, creating a kind of environment art grounded in light. Nowadays, together with the creators of kinetic and projection works, they form a vast and important sphere of activity in contemporary artistic practices. Works belonging to this sphere reach the public in many different ways, and are presented both in gallery settings15 and in public spaces.[16]

Various types of light projections have become an important part of light and space art, forming a field referred to as projection art or expanded cinema.17 Both of these categories found their way into meta-artistic discourses in the 1960s, in parallel with the formation of the types of art they define. While the idea of expanded cinema embraces all forms that are in some way rooted in cinema, at the same time transcending its conceptual framework,[18] projection art is organised specifically around the interrelationship of light, space and performance in the broadest sense, including performances performed by the works themselves or by the technology used in them. The origins of both these types of visual and audiovisual art—expanded cinema and projection art—are sometimes seen in abstract films.19 Together they form an extremely important strand of artificial light art. Both are also defined in their aesthetics by multiple forms of dynamisation, building up timeline-established, processual visual and audiovisual forms.

Also on display at the aforementioned Light Art from Artificial Art exhibition were

15 See, for example, https://copenhagencontemporary.org/en/light-space/.

16 See, for example, https://www.brucemunro.co.uk/exhibitions/light-towers-discovery-parks-kings-canyon-australia/

17 Artistic forms of mapping, usually realised in public urban spaces, also belong to this field.

18 See, for example, Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, P. Dutton & Co., Inc., New York 1970.

19 Bruce Posner, Gerald O'Gready, *Articulated Light: the Emergence of Abstract Film in America. Catalogue*, Harvard Film Archive & Anthology Film Archives, Boston 1995.

The Flicker (1966) by Tony Conrad and Line Describing a Cone (1973) by Anthony McCall, alongside several abstract experimental films focused on light. Both of the above films, although using a traditional cinematic dispositive – a projector – and directing the projected image onto a screen in a cinema hall (Conrad) or a screen-wall in a gallery (McCall), in fact, propose as the object of experience not a film – a form of moving images – but organised light energy. Conrad (like Robakowski in his film Test) assaults the viewers with dynamic, pulsating light (while warning them of the possibility of an epileptic attack), while McCall encourages them to look not at the screen, but towards the projector and to focus their attention on the light extending into the space between the lens and the wall. He suggests experiencing aesthetically a space organised by light. Both works are excellent examples of the transformation of experimental film into projectionist light art or a variation of expanded cinema.

The art of projection and expanded cinema has seen numerous museum- or festival-style presentations organised from the 1960s to the present day. Examples include the New Cinema Festival (aka Expanded Cinema Survey, Expanded Cinema Festival), prepared by the Film-Makers' Cinematheque, New York (November 1–30, 1965); the Xscreen Festival organised by Birgit and Wilhelm Hein, Cologne 196820; and the following exhibitions: Projected Images, Walker Art Center, Minneapolis (September 21–November 3, 1974), featuring six artists: Peter Campus, Rockne Krebs, Paul Sharits, Michael Snow, Ted Victoria and Robert Whitman21; Into the Light: The Projected Image in American Art 1964–77 (featured 19 artists), Whitney Museum, New York (October 18–January 27, 2002)22; Future Cinema: The Cinematic Imaginary after Film (featured 192 artists), ZKM, Karlsruhe (November 16, 2002–March 30, 2003)23; X-Screen: Film Installation and Actions in the 1960s and 1970s (featured 49 artists), Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, curator Matthias Michalka (December 13, 2003–February 29, 2004); Expanded Cinema: Film as Spectacle, Event and Performance (featured 32 artists), HMKV, Stuttgart (September 10–26, 2004); Beyond of Cinema: The Art of Projection (featured artists include Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Marcel Broodthaers, Stan Douglas, Valie Export, Dan Graham, Rodney Graham, Bruce Nauman, Tony Oursler, Pipilotti Rist, Paul Sharits), Hamburger Bahnhof, Berlin (September 29, 2006–February 25, 2007); Expanded Cinema: Isaac Julien, Fiona Tan, Yang Fudong, Eye Filmmuseum, Amsterdam (September 28–December 2, 2012)24; Film in Space (featured 17 artists), Camden Arts Centre, London (December 15, 2012–February 24, 2013)25; Japanese Expanded Cinema Revisited (featured 9 artists), Photographic Art Museum,

20 Randall Halle, *Xscreen 1968: material film aesthetics and radical cinema politics*, 'The Sixties' 2017, 10 (1), pp. 10-25.
21 https://walkerart.org/magazine/artists-cinema-projected-images.
22 https://www.artforum.com/events/into-the-light-the-projected-image-in-american-art-1964-1977-2-177631/; https://www.frieze.com/article/light-0.
23 https://zkm.de/en/exhibition/2002/11/future-cinema.
24 https://www.eyefilm.nl/en/programme/expanded-cinema/181606.
25 https://camdenartcentre.org/file-notes/file-note-75.

Tokyo (August 15–October 15, 2017)26; and three solo exhibitions: Anthony McCall: Five Minutes of Pure Sculpture, Hamburger Bahnhof, Berlin, curated by Henriette Huldisch (April 20–August 12, 201227; Sally Golding & Spatial: Assembly Now, Metro Arts, Brisbane (September 30–October 14, 2020)28 and Shuzo Azuchi Gulliver: Cinematic Illumination, MoMA, New York (August 27, 2020–April 18, 2021).29 These exhibitions presented works by several hundred artists, selected from those most active in the field under study from the mid-1960s to the present. For all the variety of forms presented, the vast majority of them highlight the spatial nature of light art, undertaking explorations of its different varieties. Projections and other extended forms of cinema play a very important role in this field.

In turn, the exhibition Dynamo. Un siècle de lumière et de movement dans l'art 1913–2013, organised at the Grand Palais, Paris (10 April–22 July 2013, curator Serge Lemoine, collaboration: Matthieu Poirier, Marianne Le Pommeré, Domitille d'Orgeval) brings movement to the fore – another important context constantly present, albeit so far in the background, little commented on in our reflections on light art thus far. From the very beginning of the history of light art, movement has been present as an extremely important structural aspect of light art. From kinetic objects, such as Moholy-Nagy's Light-Space Modulator, and cybernetic objects, such as Nicolas Schöffer's CYSP-1, through various projection forms to contemporary interactive works, dynamics, processuality, movement and change, in their various forms, are among the most important, enduring aspects of light art. The texts published in the exhibition catalogue analyse the various aspects of the relationship between light and movement, the history of their relationship and the aesthetics they jointly shape.30

The Dynamo exhibition featured works by nearly 150 artists exploring the connections between light and movement. They belong to many different types of art that enter into dialogue with light. What is striking is that a great many of them have already appeared in the contexts previously discussed here, further confirming that in contemporary art, the parallel interrelationship of artificial light with space and movement is among the fundamental structural and aesthetic properties of this kind of artistic creation.

The last exhibition I want to mention in this part of the discussion is Sons & Lumières (curated by Sophie Duplaix), presented at the Centre Pompidou in Paris (September 22, 2004–January 3, 2005), which includes the work of nearly a hundred artists.31 It draws attention to an aspect of light art that has not yet been commented on more widely, namely its relationship with sound.

26 https://topmuseum.jp/e/contents/exhibition/index-2846.html.
27 https://www.smb.museum/en/exhibitions/detail/anthony-mccall/
28 https://www.cenatus.org/articles/24-assembly-now-online-
29 https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5205. https://brooklynrail.org/2020/11/artseen/Shuzo-Azuchi-Gulliver-Cinematic-Illumination/.
30 *Dynamo. Un siècle de lumière et de movement dans l'art 1913-2013*, ed. Serge Lemoine, ADAGP, Paris 2013.
31 See *Sons & Lumières. Une histoire du son dans l'art du XX^e siècle*, ed. Sophie Duplaix, Marcella Lista, Éditions du Centre Pompidou, Paris 2004.

These relationships probably have an even longer history than the relationship between light and movement. From the nineteenth century onwards, composers such as Emil Petschnig, Hans Bartolo Brand, Herman Schroder and Bertrand Taillet tried to link sounds with colours, to establish principles of equivalence between them.32 At the beginning of the 20th century, they were joined by Alexander Scriabin, who in his last orchestral work, Prometheus: A Poem of Fire (1909–1910), also included light among the means of expression. In his orchestration, a light piano appears alongside traditional instruments, allowing sounds to be converted into colours and to be projected along with the music.

The above projects were part of the concept of synesthesia. Composers were looking for lasting connections between sounds and colours. At the same time and in later years, in the context of the historical currents of the avant-gardes, the concepts linking light and sound became more abstract and the works created led towards multi-sensory, composed forms of experience. They developed a multi-media, multi-sensory aesthetic. Creators and inventors such as Vladimir Baranoff-Rossiné, Brainbridge Bishop, Bruno Corra, Arnaldo Ginna, Mary Hallock Greewalt, Josef Hartwig, Raul Hausmann, Ludwig Hirschfeld-Mack, A.B. Klein, Alexander László, Zdeněk Pešánek, Alexander Wallace Remington and Kurt Schwerdtfeger created instruments that combined light and sound or works that emerged from their connections or synthesis. Experimental filmmakers, on the other hand, such as Oskar Fischinger and Norman McLaren, programmed sounds on film with visual means, manually combining light with sonoristic forms

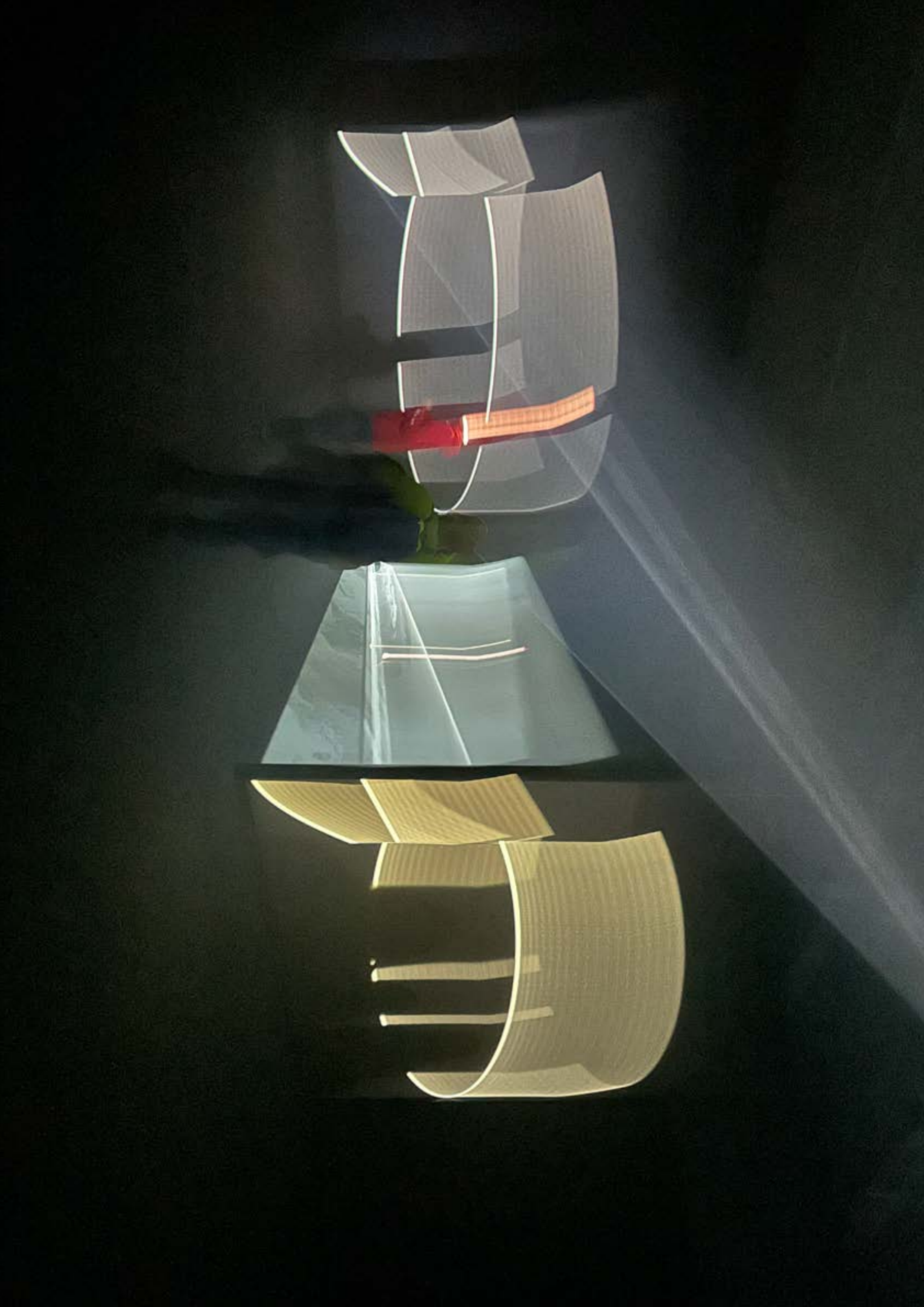
The Sons & Lumières exhibition, if you place it on a timeline, also begins with light and sound inventions and the first avant-garde achievements. The artists I mentioned in the previous paragraph and also earlier in this text as authors of films or installations, appear there. The curators of the exhibition, however, take a broader perspective, including paintings that are visualisations of musical forms, painted scores or in other ways refer to sound forms, without using sound itself. By penetrating the broad contexts in which painted light or simply visual forms are combined with visual representations of sound, the exhibition somewhat blurs the main field – the space where the light actually dialogues with sound and does not merely connect with it on a symbolic level.

Also present in the exhibition were works in which sonorous forms were present alongside the visual forms with which they are linked, and even works in which sonoristic structures – as in Nam June Paik's works – were generated using luminous visual forms treated as interfaces. However, they constituted a minority and did not impose their aesthetic on the exhibition. The catalogue, also dispersing interest into side areas, does not alter the overall tendencies.

32 See Wulf Herzogenrath, *Light-play and Kinetic Theatre as parallels to Absolute Film* [in] *Film as Film. Formal experiment in film 1910-1975*, ed. by David Curtis and Richard Francis, London 1979, pp. 22-23.

The exhibition, despite all the doubts presented, makes a very important statement on the art of light. Contrary to its title, which speaks only of sounds and light, it actually directs attention primarily towards the transmediality and transgenicity of light art. It shows that since the beginning of the history of artificial light as an environment for artistic practices, it has in fact played the role of a transmedia, combining the materiality of artefacts and the energeticity of light with spatial parameters, movement and sound.33 Light, once it became an active rather than a represented agent of art, proved to be a reconstructing force in its field.

33 Ryszard W. Kluszczyński, *Film - sztuka Wielkiej Awangardy*, Warszawa-Łódź 1990, pp. 133-148.



Instead of a conclusion: a transdisciplinary perspective

The exhibition Plugged In: Art and Electric Light, discussed earlier, has been placed among the communications posted on the Norton Simon Museum's website34; in addition to the subject matter on the exhibition itself, a second topic addressed in the posted information is the PST Art project Art & Science Collide, launched in Los Angeles at roughly the same time (September 2024).35 In reference to the nature of PST Art, we can read that it is 'exploring past and present connections of art and science in a series of exhibitions, public programs, and other resources.'36 This brings to light yet another context relevant to Artificial Light Art – transdisciplinarity, which in this case takes the form of interaction between art and science.

At this point I would like to bring back another exhibition from the last period, this time one curated by myself: Tsaibernetics: Transgenerational Cybernetic Art at the Laznia Centre for Contemporary Art in Gdańsk (July 2–December 10, 2023). I mention this exhibition because of the cybernetic works of Wen Ying Tsai shown there and the form of the presence of light in them, as well as the relationship of his work to science.

In the book accompanying this exhibition, I interpret this artist's work, noting, among other things, the way in which light is made present and its aesthetic consequences: in it mechanically induced vibration is paired with pulsating electric stroboscopic light controlled by the sonic activity of the audience. Such an interactive, embodied experience leads to the replacement of the physical work-object by an object produced in the process of participatory perception, or to the integration of both into a single real-phantasmagorical object.

In Wen-Ying Tsai's work, light – in the form of stroboscopic flickering – is not an object of perception, but a defining factor, as is vibration. The two sources of energy (mechanical and luminous), which remain outside the field of aesthetic perception, in fact define its character, creating together a phantasmagorical object of experience. Here we see yet another form of light's presence in art other than the ones described previously, one in which it becomes an indispensable catalyst for the work experienced and the experience itself, without, however, making itself directly visible in them.37

With the cybernetic work of Wen-Ying Tsai, which has its origins in the second half of the 1960s, transdisciplinary forms are emerging in the field of light art as a result of the interaction between art and science. These take a variety of forms. Sometimes they are projections onto public objects (monuments, buildings) or performances using drones, as in the work of Krzysztof Wodiczko. At other times they are interactive installations in which light can take on an infinite variety of forms, as in the work of Rafael Lozano-Hemmer. Still other forms of artistic use

34 https://www.nortonsimon.org/exhibitions/2020-2029/plugged-in-art-and-electric-light/

35 See also https://pst.art/en/about.

36 Ibid.

37 Ryszard W. Kluszczyński, *Tsaibernetics: art at the intersection of technology, science, philosophy and nature*, [in:] *Tsaibernetics: transgenerational cybernetic art*, ed. R.W. Kluszczyński, Łaźnia Centre for Contemporary Art, Gdańsk 2023, pp. 6-49.

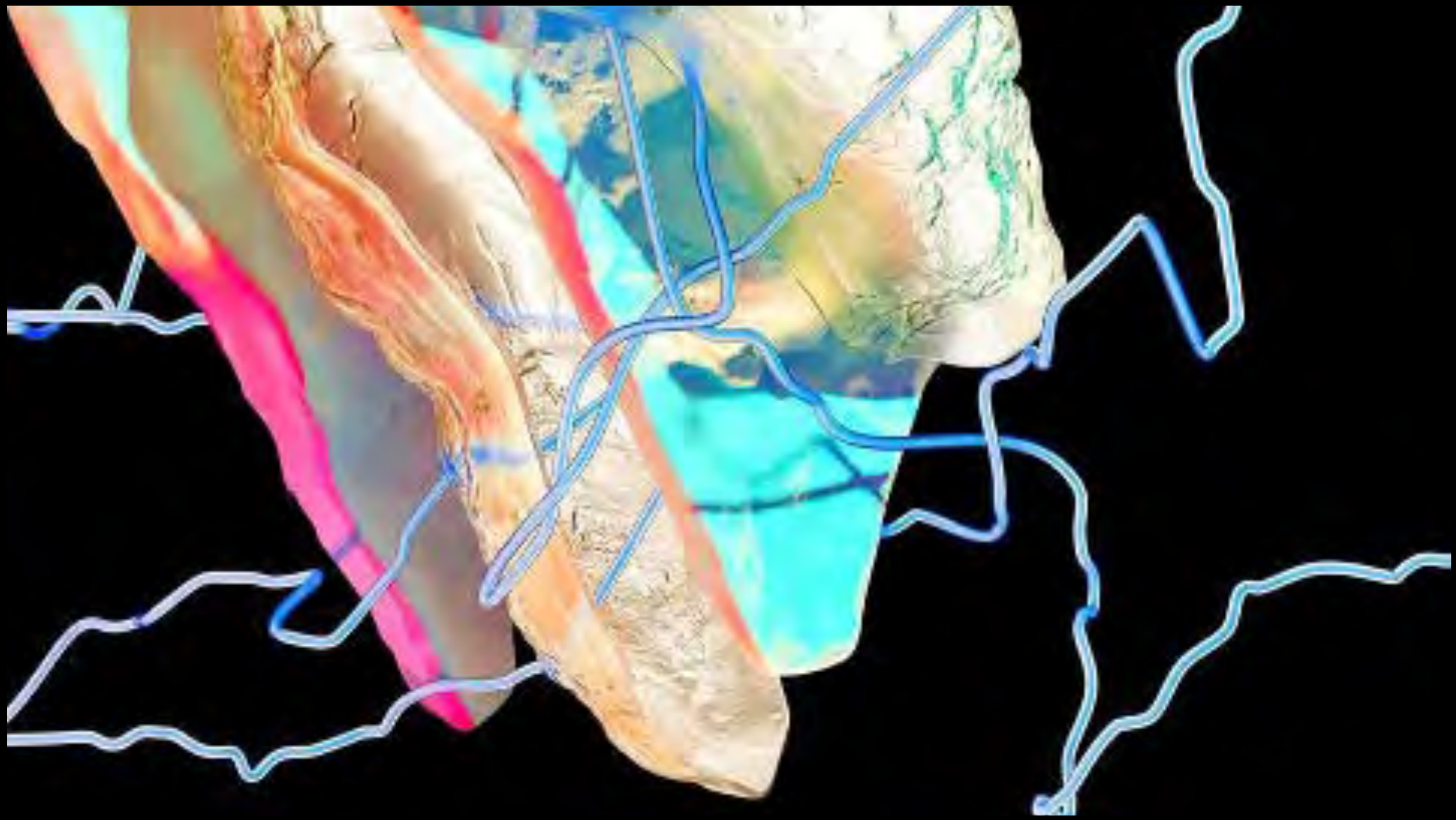
of light are demonstrated by the robotic works of Bill Vorn or the interactive AR installations of Luc Courchesne. Artistic research and transdisciplinary new media art have become a space in which new forms of integrating light into artistic activity are emerging, which promises further intensive development.

Ryszard W. Kluszczyński

Professor of Humanities. He works at the Department of New Media and Digital Culture at the University of Łódź. Director of the Transdisciplinary Centre for Artistic and Scientific Research at the University of Łódź. Professor at the Academy of Fine Arts in Łódź. He deals with issues of new media art and cyberculture matters, as well as art theory and its latest trends, with particular attention to the problems of relations between art, science, technology and politics. He is also an art critic.

Curator of many international exhibitions and art projects. Between 1990 and 2001, he was a Chief Curator of film, video and multimedia arts at the Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle in Warsaw. Curator of the International Biennale of Contemporary Art 'Mediations', Poznań 2010. Since 2011, Artistic Director of the international project Art & Science Meeting at the Centre for Contemporary Art, Gdańsk.

Among others, he is the author or co-author of books: Krzysztof Wodiczko: Art, Technology and Social Change (2024); Tsaibernetics: Transgenerational Cybernetic Art (2023); Towards a Non-Anthropocentric Ecology: Victoria Vesna and Art in the World of the Anthropocene (2020); Beyond Borders: Processed Body – Expanded Brain – Distributed Agency(2019); Video in the Visual Arts (2018); Augmenting the World. Masaki Fujihata and Hybrid Space-Time Art (2017); Human Traits. Patrick Tresset and the Art of Creative Machines (2016); Guy Ben-Ary: Nervoplastica. Bio-robotic Art and its Cultural Contexts (2016); Trajectories of Images. Visual Strategies in Contemporary Art (2015); Meat, Metal & Code / Contestable Chimeras STELARC (2014); Robotic Art and Culture. Bill Vorn and His Hysterical Machines (2014); Ken Feingold: Figures of Speech (2014); Wonderful Life: Laurent Mignonneau and Christa Sommerer (2012); Crude Life: The Tissue Culture and Art Project – Oron Catts and Ionat Zurr (2012); Towards the Third Culture. The Co-Existence of Art Science and Technology (2011); Interactive Art. From artwork-instrument to interactive performance (2010); Information Society. Cyberculture. Art of Multimedia (2001); Film Form Workshop 1970-1977 (2000); Film – Video – Multimedia. The Art of the Moving Image in the Electronic Age (1999); Images at Large. Studies in the history of media arts in Poland (1998); Avant-garde. Theoretical Considerations (1997); Film – Art of the Great Avant-Garde (1990).



Piotr Zawojski

Kineticism, or the synergy of artificial light and movement in the domain of electricity

Around the work and theoretical concepts of Zdeněk Pešánek

We have come a long way from the earliest studies on light: from trying to understand vision as light emanating from our eyes to describing light as rays, then particles, and then waves, to finally demonstrating that light has both particle and wave nature. We can only speculate how our current understanding of light will be perceived after decades or centuries. Will our image of light quanta, both as waves and particles, survive, or will something more intuitive replace this incomprehensible image? The irony is that the greatest progress in scientific reasoning has occurred in our times, yet we feel the least certain about our understanding of what light is and what a photon is. Despite the great success of mathematical theories describing light and their astonishing agreement with experiments, the question "What is light?" continues to provoke heated discussions. Quoting Albert Einstein (1954): "Fifty years of conscious pondering has not brought me closer to answering the question, what are light quanta? Of course, today every rascal thinks he knows the answer, but he is fooling himself.1"

When I traveled to Prague for the "Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art" exhibition in 2022, I must have been guided by some metaphysical, internally illuminated trajectory navigating the Prague space. I stayed near the magnificent train station, even though I arrived by car. In the evenings (actually, already at night), going out for a walk, I couldn't resist the pleasure of glancing at Praha Hlavní Nádraží — a magnificent building designed by Josef Fanta, referencing the Art Nouveau and Secessionist styles.

My Exe City Park Hotel was located on Opletalova Street, but at the corner with Jeruzalémská, along which I walked daily towards the old town, marveling, among other things, at the wonderful Jubilee Synagogue. I also passed by a building that didn't catch my attention at the time, which now seems incredible to me. Namely, in the place where Edison Filmhub is located today, in 1929, on the then-operating Edison transformer station, Zdeněk Pešánek placed his light-kinetic sculpture, which, due to its location, came to be known as "Edisonka." Inside the currently operating cinema, there is a photograph of it and an information plaque describing the past of this place. However, I only learned about all this after returning to Poland when, fascinated by the achievements of the Czech artist, I decided to take a closer look at his work as a pioneer in both reflection and practice related to the use of (artificial) light in art.

It's interesting that, in some random (?) way, I found myself in a key location for this recognition. When I was looking for a place to live in Prague, I didn't know that I would be in a place where modern thinking about light as an art medium manifested its presence. I'm not trying to comprehensively reconstruct the activities of the Czech artist, although it's impossible not to refer to both his theoretical concepts and specific realizations. Instead, my goal is to point to the numerous contexts of his activities and, more broadly, his influence on the development of thinking about light as a new medium of art. Highlighting the role Pešánek played

1 M.S. Zubairy, *A very brief history of light*, [in:] *Optics in Our Time*, ed. M.D. Al-Amri, M. El-Gomati, M.S. Zubairy, Cham 2016, P. 23; unless otherwise indicated, translated by P.Z.

in this area seems particularly important because I'm convinced that his figure—unlike, say, László Moholy-Nagy—has been forgotten for years but is now increasingly mentioned and appreciated, deserving even more attention.

I invoke the Hungarian creator for several reasons worth mentioning in the context of the activities of the Czech creator. The fundamental publication by Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*[2], was published in 1925, although it was edited a year earlier as the eighth volume of the 'Bauhausbücher' series. It marked completely new horizons of reflection on visibility in culture and art, specifically concerning the role of artificial light, sourced from various technical devices, but also the shaping of light using various instruments, more broadly speaking – dispositives, space, and kinetics. And although he was particularly interested in photography (macrophotography, cameraless photography, i.e., photogram, as well as X-ray photography), to some extent, he transcended the narrow understanding of the apparatus. One might even risk stating that he somewhat anticipated Flusser's later concept of the apparatus[3]. Perhaps, however, in the context of my considerations, the short text by Moholy-Nagy, *From Pigment to Light*, published in 1936 in the magazine 'Telehor', but dated 1923–1926[4], is even more significant, as it sets a kind of trajectory for the future visual artists. This title is somewhat a reduced, or a different version of the main textual part of *Painting*... which read: *From Pigment Painting to Reflexively Thrown Light Play.* Incidentally, the publisher of this magazine was none other than František Kalivoda, who would write the foreword to the only published book by Pešánek in the future. This may be a surprising coincidence, as the Czech artist began to work on the main theses contained in *Kinetismus*: *Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*[5] (a work published only in 1941, because he could not find a publisher for many years) in 1924 and developed his ideas in the following years. This was just a year after he completed his studies at the Academy of Fine Arts in Prague, where he studied sculpture; during

2 After nearly 100 years, we finally have a magnificent Polish editorial edition that preserves the formal shape of the original, which, according to the author's description, was a hybrid form of "typophoto." This makes it an incredibly interesting book-artifact both visually and in terms of design, seamlessly intertwining text/writing and image/visuality; L. Moholy-Nagy, *Painting Photography Film*, translated by M. Leyko, foreword by A. Gwóźdź, afterword by I. Kozina, Katowice 2022

3 Reference: P. Zawojski, *Man and Apparatus. Vilém Flusser's Philosophy of Photography,* [in:] *V. Flusser, Towards a Philosophy of Photography*, trans. J. Maniecki, Warsaw 2005, pp. 11–35.

4 *To isn't straightforward, as the French version published in the journal bears the note, "1925-1930." The texts included in this monographic issue were published in French, English, Czech, and German. See L. Moholy-Nagy, Du pigment à la lumière, "Telehor" 1933, no. 1-2, p. 12. I would add that in 2013, a reprint of this extremely interesting publication was released, containing many illustrations showcasing the works of the Hungarian artist. The reprint is discussed by P. Mahr, Televisionary Moholy-Nagy. A Review of the Reprint of "Telehor" from 1936, "Art and Philosophy" 2014, no. 45, pp. 120-128.*

5 Z. Pešánek, Kinetismus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba, Prague 1941. A reprint of this publication was released in 2013 by the Prague Academy of Performing Arts. Until then, only a short excerpt was known in English, published in the catalog of an exhibition that took place at Espace Electra in Paris between 2002 and 2003; see *Lanterna Magika: New Technologies in Czech Art of the 20th Century*. [exhibition catalog], Prague 2002, pp. 50–54. The first English edition of the book was published in 2021 in connection with the upcoming exhibition at Kunsthalle in Prague; see Z. Pešánek, *Kineticism:. Kinetics in Art – Music in Color*, Prague 2021.

this time, he also established contacts with a group of avant-garde artists forming the Devětsil group, which undoubtedly influenced the shaping of his views on art.

Two artists and theorists (Pešánek and Moholy-Nagy) independently ventured into areas previously unexplored in both artistic activities and the accompanying theoretical reflection. This reflection often took the form of a sort of program or programming for future creative, formal, and media activities. One of them, from the very beginning of his activity, achieved international recognition and left a lasting mark on the history of avant-garde art movements, while the other had to wait many decades for appreciation and recognition. This is how so-called artistic careers have unfolded (and today may still unfold or are already unfolding).

In the text "From Pigment to Light," Moholy-Nagy wrote that knowledge of light is still very limited, while simultaneously expressing the conviction that it is precisely the mechanical and machine means of optical shaping that will soon become not only auxiliary but the main tools supporting artists in creating a new visual reality – a new visibility.

Already it can be said that future optical shaping cannot simply be a direct translation of today's optical forms of expression because new tools and previously unused material (light) will bring new, appropriate results[6].

A bit further, the author added that the future will be defined by

All kinds of light works of any quality and in any number, without pigment, flashing directly once switched on, with their projection of colorful streams of light, with fluid immaterial floating, with transparent beams of fire [...]. Extinguishing and flashing, bright darkness, luminous distance and proximity, ultraviolet radiation with infrared penetrating darkness and their simple and visible translation. Other new extreme optical experiences[7].

Peter Weibel[8], undoubtedly with some exaggeration, compared Kinetismus to the great Renaissance treatises, such as *The Craftsman's Handbook* (circa 1390) by Cennino Cennini[9], or *Treatise on Painting* (circa 1490) by Leonardo da Vinci[10]. However, this publication is certainly closer to the Bauhaus series "Bauhausbücher," which included 14 titles by authors like Walter Gropius, Paul Klee, Wassily Kandinsky, and Kazimir Malevich, published between 1925 and 1930.

In the mid-1920s, the Czech artist intensively developed his theoretical concepts that accompanied his creative activity. During this time, he created reliefs for the Post and Telegraphy Office in Brno (1924–1925) and conceived the "Aviation Monument" project (1925–1926), which was never realized. Unfortunately, unlike the aforementioned artists who could publish their thoughts, Pešánek was unable

6 Moholy-Nagy, *From Pigment to Light*, trans. M. Ujma, [in:] *Bauhaus Members and Neoplasticists on Film and Cinema. Articles – Documents – Scenarios 1921–1936*, ed. A. Gwóźdź, Wrocław 2023, p. 80.

7 Ibid., p. 81.

8 P. Weibel, *Zdeněk Pešánek: The missing link*, [in:] Z. Pešánek, Kineticism..., op. cit., p. 12.

9 C. Cennini, *The Craftsman's Handbook*, trans. S. Tyszkiewicz, Florence 1933.

10 L. da Vinci, *Treatise on Painting*, trans. M. Rzepińska, Gdańsk 2006.

to find a publisher (despite his earnest efforts since 1929). This lack of publication opportunities both contributed to the continuous enrichment of the book's final form and delayed its release until 1941. By the time it was finally published, wartime circumstances significantly contributed to its lack of resonance and the absence of the discussion it undoubtedly deserved.

And so this utopian "apotheosis of light," as Tomáš Pospiszyl called it, had to pass through the purgatory of oblivion to return to the international circulation after many years, finding its rightful place among the key and pioneering texts heralding and proclaiming the dominance of light in twentieth-century art. The language (Czech) in which it was published also did not help its presence in the international realmIn short, for many years, both the author and the work remained in the memory of only the most initiated into the intricacies of reflection on art and theory dedicated to phenomena in the realm of lumino-kinetic practices. Pešánek's plans for further publications were never realized, although he intended to write a book after World War II that was to be titled *On the New Social Function of Light*—he even presented its outline, but unfortunately, this idea was never brought to fruition[11].

If I were to once again compare the fate of the Czech artist to the achievements of Moholy-Nagy, I could say that the difficult fate of the Hungarian émigré nevertheless resulted in the continuation of his pioneering book in the form of subsequent publications, already appearing in the United States, namely *Vision in Motion* and *The New Vision*[12]. Moholy-Nagy consistently functioned (and continues to function) as a classic of modernist and avant-garde thinking about various forms of new art, design, film, and photography. However, knowledge of Zdeněk Pešánek's activities still remains within the circle of a very small group of experts primarily interested in what happened in the first half of the 20th century outside the Western European centers of progressive art or avant-garde.

It is, of course, a problem that requires thorough consideration. How do the achievements of artists and theorists from outside the historically established axis mundi of the art world function to this day (or function on the margins)? The case of the Czech creator can be considered symptomatic; it is worth remembering that such a fate has (and continues to) befall many artists who, for various reasons, have either condemned themselves to marginalization or were condemned to it. Restoring memory of forgotten or insufficiently promoted facts from the history of contemporary art seems to be a task obligating us to re-evaluate historical findings that are mechanically reproduced in various "histories" and "narratives" about the dynamics of twentieth-century art development. The case of the Czech creator appears symptomatic – it offers hope that truly groundbreaking works and concepts will eventually (though rather later than sooner) find their place in the

11 See T. Pospiszyl, *A Messenger of Light in a Time of Darkness*, [in:] Z. Pešánek, Kineticism..., op. cit., p. 182.

12 See L. Moholy-Nagy, *The New Vision*, New York 1947, and L. Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, *Chicago 1947*.

public space and be recognized[13].

During the period in which the first sketches of Kinetismus were created, Pešánek was developing successive versions of the "Spectrophon" (1924–1930), joining the tradition of building color organs initiated by Louis Bernard Castel in the early 18th century. This instrument, a type of color projector visualizing music, was part of the intermedia practices known as visual music (color music) that explored issues of synesthesia, mutual correspondence, and the interpenetration of various media. The device, which enabled the creation of sound and colorful visualizations, was likely inspired by the theories of Vasily Kandinsky concerning the correspondence between these two art forms. However, this was just one of many inspirations rooted in the theories and experiments being developed at that time. Notable contributors to this field include Vladimir Baranov-Rossiné, Mary Hallock-Greenewalt, Arthur C. Vinageras, and Thomas Wilfred.

The scope of issues addressed in *Kinetismus* includes references to Pešánek's own artistic practice and attempts to design future solutions in the realm of kinetic-light experiments. Pešánek not only considered these the main focus of his interests, but he was also convinced that the issues of movement and light would become the primary concern of art utilizing new technologies and new creative media in the future.

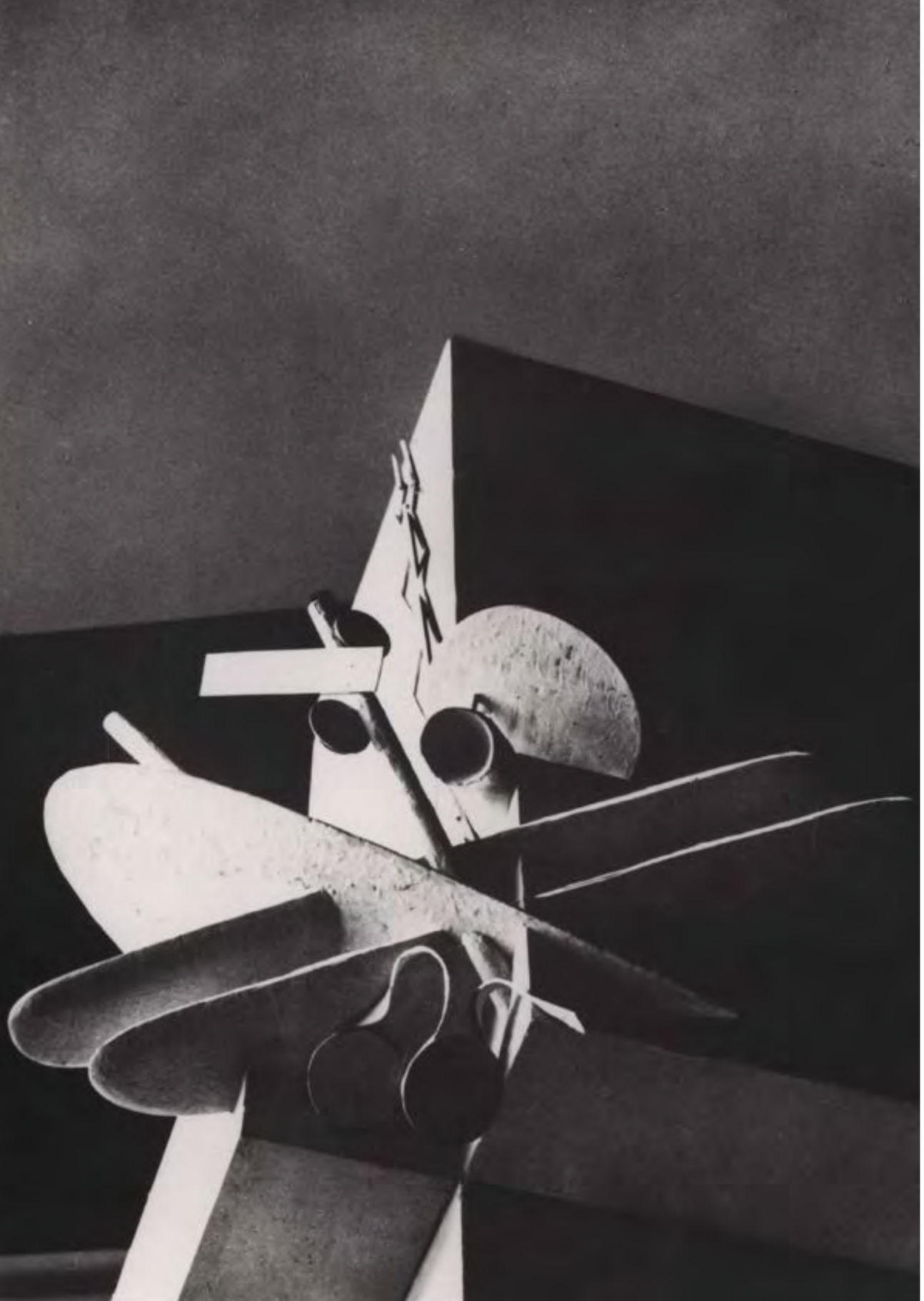
Simultaneously, feeling primarily as an artist, he was aware that his theoretical proposals related to various activities, for example in the area of kinetic light sculptures, are an example of theoretical speculations. As he wrote, "I am a practicing artist. As a theorist, I will undoubtedly make mistakes[14]," but even if such "mistakes" can be successfully sought in the book, it undoubtedly remains a testament to mature thinking about new forms of art that primarily use artificial light and movement in various forms, starting from experimental, primarily abstract films (absolute cinema), treated as a plastic "creative light-kinetic technique,"[15] through light frescoes projected onto building walls (kinetic light wall art, which should be regarded as a precursor to video mapping), to light advertisements. It is worth emphasizing here that Pešánek was one of the first, if not the first visual artist to create light advertisements using neon lights. One such project was an interactive light illumination for the Löbl store, whose colors were synchronized with the nearby street traffic lights[16]. Another example of light design was the elec-

13 An interesting attempt at such a revaluation was the publication dedicated to kinetic art and op-art as phenomena that were intensively developing in Eastern Europe and Latin America from the 1950s to the 1970s; see *The Other Trans-Atlantic: Kinetic and Op Art in Eastern Europe and Latin America*, ed. M. Dziewańska, D. Roelstraete, A. Winograd, Warsaw 2017.

14 Z. Pešánek, *Kineticism*..., op. cit., p. 23.

15 The chapter Film from the book Kinetismus was published in Polish; see Z. Pešánek, Film, trans. I. Mroczek, *in Czech Film Thought*, vol. 1: *Images, Small Images, Tiny Images*, ed. A. Gwóźdź, Gdańsk 2005, pp. 327–338.

16 R. Svácha, Pešánek's systematic artistic designs for light advertising, [in:] *Zdeněk Pešánek. 1896–-1965*, ed. J. Zemánek, Prague 1997, pp. 405–-408, cited in A.F. Beitin, *m&m+M=3M: Light-works heading for re(ad)y-mades*, [in:] *Light Art from Artificial Light*, ed. P. Weibel, G. Jensen, Ostfildern 2006, p. 104.



trically illuminated sign for the Koruna snack bar, located at Wenceslas Square in Prague. This project is described by the Czech collaborator, Jaromír Fiala:

A sign (1500 × 100 × 20 cm) mounted at a right angle to the building was made of translucent glass on both sides, with colored electric lamps installed between the glass panes. These lamps matched the colors of the externally mounted neon lights shaped like a royal crown. At the top of the sign, there was a neon in the form of a crown. [...] To give the illusion that the food is hot, images climbed the glass, projected by a simple kinetic device using electric light[17].

In *Kinetismus*, Pešánek also contemplates other forms of light, such as fireworks—spatial forms (what we would today call 3D), light fountains, urban space illuminations, and even three-dimensional light games that combine aspects of kinetics and light. These diverse ideas pertain to the future development of kineticism, while simultaneously recapitulating his own experiments in which he sought to incorporate theoretically developed concepts into practice. There is no doubt that a kind of opus magnum culminating his reflections and practice in the 1920s was the ”Edisonka”—designed ex ante in *Kinetismus* during the early theoretical notes, and later presented and described in detail ex post (in the late 1930s) when it ceased to function.

One of the few texts that Pešánek managed to publish in the 1930s was a short article accompanying the premiere presentation of ”Edisonka” and directly referencing this work; the author also synthetically presented the possibilities inherent in light technology. He wrote:

To the architecture of lighting techniques, I include:1. the lighting of urban and street areas, 2. interior lighting, 3. illumination, 4. light advertising, 5. fireworks (in their function of defining space). To light kinetics, I include: all light phenomena for which time is as important a creative element as color and form. These include: 1. kinetic film images, 2. light play of spotlights, 3. moving illumination, 4. colored light piano and its application to plastic forms, 5. moving light fountain, 6. alternating interior lighting, 7. fireworks[18].

Paradoxically speaking, the work of the Czech creator transcends these divisions—it is a hybrid object that allows, via a pneumatic piano functioning as a control system (today we would say: software), the composition of any light arrangement from a palette of 425 bulbs, creating a colorful kinetic display for viewers passing by the transformer station. The changing colors (yellow, red, and blue, thus a modified model of the future RGB—the basic set of colors enabling the creation of any number of hues) formed a visual composition that could take on a different shape each time. It was thoroughly a multimedia piece, though the term did not exist at that time. It is considered the first kinetic sculpture placed

17 J. Fiala, *On my work with the pioneer of kinetic electric light ar*t, Zdeněk Pešánek (1986–-1965): A memoire, ”Leonardo” 13, 1980, vol. 13, no. 3, p. 183.

18 Z. Pešánek, *light and plastic arts*, trans. P. Gierowski, [in:] *Czech film thought*..., op. cit., p. 325. The particular form of spelling (lack of capital letters) as a proposal for the future, as is known, did not catch on.

in a public space and is often compared to Moholy-Nagy's work "Light Prop for an Electric Stage (Light-Space Modulator)" (1930), which was completed around the same time but was not intended for presentation in an urban space. Here again, it is worth repeating that while the Hungarian's work is widely known, the work of the Czech experimenter has only recently gained recognition as a pioneering piece, particularly in the field of kinetic art. However, reducing it solely to this context seems like a significant oversimplification.

A certain idea of how the "Edisonka" worked is given by the four-minute film *The Light Penetrates the Dark* made in 1931 by Otokar Vávra and František Pilát. This was the first experimental film by the then twenty-year-old director, referring to the explorations in the field of avant-garde abstraction. Although the first shot shows the "Edisonka," later there are also close-ups of its individual structural elements and the light effects produced by the sculpture, as well as hands on the keys of the "piano" controlling the entire setup. The music, specially composed for this realization, was created by Joachim Bärenz. Incidentally, it was probably thanks to this film, which the creators showed to František Kalivoda in Brno, that *Kinetismus* could be published ten years later. This time Moholy-Nagy, undoubtedly without knowing it, played a certain role, since Kalivoda, who was friends with the Hungarian and well-acquainted with his work and theoretical concepts, must have found obvious associations between Pešánek's work and concepts and the reflections contained, for instance, in *Painting*.... As he wrote in the preface:

Pešánek's book on kinetic art provides insight into a new life. New cinema, two- and three-dimensional light games, light-based music, light fountains, light sculptures, and many other forms of kinetic art will enrich and intensify our lives[19].

The exhibition "Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art" spectacularly and on various levels referenced the achievements of the Czech artist. Firstly, its title directly refers to the book *Kinetismus*; secondly, the subtitle directly relates to the four works comprising the cycle "One Hundred Years of Electricity" (1932–1936); and thirdly, these sculptures were commissioned by the Prague Electric Company to be displayed on the facade of the newly opened Zenger Transformer Station, which ultimately did not happen. Today, this site has been repurposed by The Pudil Family Foundation.

The newly established exhibition institution—Kunsthalle Praha—began its activities in 2017 with the presentation "Transformace – Pešánek/Diaz." This video installation was created by the Argentine artist Federico Diaz, who settled in Prague in the early 1990s. This artist, who utilizes various (new) media in his work and is drawn to the idea of exploring connections between artistic and scientific practices—a concept that can be described as pro-science orientation—was invited by Kunsthalle to collaborate for a reason. In 1997, he initiated the creation of a replica of the "Edisonka" (on a smaller scale), which is now housed in the National Gallery in Prague (the original structure measured 3 × 4 × 4 meters) and was

19 F. Kalivoda, *Introduction*, [in:] Z. Pešánek, *Kineticism*..., op. cit., p. 22.

created in connection with the first retrospective exhibition of Pešánek organized on the 100th anniversary of his birth[20]. There was even an idea to install the "Edisonka" in its original location, where it operated between 1930 and 1937, activated daily between 7 PM and 8 PM, or at another transformer station in central Prague near Jindřišská Tower. Unfortunately, these plans have not been realized so far. This first kinetic sculpture in the world to be displayed in public space is still waiting for a better time for itself...

Diaz's installation draws on "One Hundred Years...," utilizing 3D scans created from models, animations, archival materials, and a specially composed sound layer for the project. Interestingly, the work was installed on September 30th, which was then Architecture Day. The result is an ephemeral audiovisual piece presented on the facade of the Kunsthalle, closely resembling video mapping in nature—leveraging the specific arrangement of the eight windows on the facade as well as video projection. On one hand, this is an extension and a sort of remix of Czech's work; on the other, it serves as a dialogue and continuation of ideas and concepts related to the presentation of light artworks in public spaces, while also being a homage to its predecessor, who in a visionary way predicted the art of our times. I should add that such multimedia and intermedia explorations have a long tradition in Prague—this city, as Michael Bielicky described it, is a metropolis of "illusionists" creating new forms of image art, projections, light displays, poly-screens, and poly-visions. This includes Laterna Magika—bringing other media (dance, music, film) into theater, a pioneering endeavor that was thoroughly multimedia; as well as Kinoautomat, which anticipated broadly understood interactive practices both in cinema and in later interactive art strategies[21].

The exhibition at Kunsthalle, showcasing approximately 100 works by artists from around the world, is a kind of return for Pešánek to a place where his light-kinetic sculptures were never presented. These works were displayed in 1936 at the Museum of Decorative Arts in Prague, and the following year they represented Czechoslovakia at the World's Fair in Paris under the theme "Technology in Modern Life." They garnered significant interest, resulting in the artist being awarded a gold medal at the exhibition[22]. The New York MoMA and the Dutch company Philips Lighting wanted to purchase them, but their owner, the Prague Electric Company, did not agree. Consequently, the works ended up in the basements of the Zenger station and were subsequently forgotten, along with their creator.

According to Peter Weibel[23], the first mention of Pešánek's activities, though

20 In the catalog published in connection with this exhibition, several texts dedicated to Pešánek's work were included, along with numerous photographs, drawings, and documents. See Zdeněk Pešánek. 1896–1965..., op. cit.

21 See M. Bielicky, *Prague – a place of illusionists*, in *The Cinematic Imaginary after Film*, edited by J. Shaw, P. Weibel, Karlsruhe–Cambridge, MA–London 2003, pp. 96–101 and V. Havránek, *Laterna Magika, Polyekran, Kinoautomat*, in *The Cinematic Imaginary...*, op. cit., pp. 102–107.

22 On the artist's participation in the Paris exhibition, see L. Linhová, *Zdeněk Pešánek and his participation in the International Exhibition in Paris in 1937*, bachelor's thesis, Prague 2012.

23 See P. Weibel, *Zdeněk Pešánek*..., op. cit., p. 6.

without referring to specific works, likely appeared outside Czechoslovakia in a publication prepared for the ”Lumière et Mouvement” exhibition at the Musée de la Ville de Paris in Paris in 1967, two years after the Czech artist’s death. This was undoubtedly also due to the fact that the organizer of this exhibition and the author of the book ”Origins and Development of Kinetic Art,[24]” Frank Popper—ahistorian of art and technology—was born in Czechoslovakia and began his activities there.

During the Prague exhibition, aside from ”One Hundred Years...”, other objects were also presented, including ”Reclining Torso” and ”Male and Female Torso” from the series ”The Spa Fountain” (1936–1937), as well as the titular ”Kinetismus.” The latter references the works and the title of a book by the Czech artist, which can be considered the central point of the exhibition’s concept. From this focal point, four principal areas radiated out, documenting the activities of several generations of artists who utilized movement (kinetic art) and artificial light (light art) in their work, essentially working in the domain of electricity—or, in other words, a domain made possible by electricity. The mutual penetration of these areas founded a new phenomenon in twentieth-century art, best described as lumino-kineticism.

The curatorial concept, overseen by Peter Weibel in collaboration with Christelle Havranek, referenced Pešánek’s term ”kinetismus,” which I opted to translate as ”kineticism.” Perhaps influenced by subsequent ”isms,” I believe it is worthwhile to use this neologism. It encompasses not only kinetic art or kineticism in art but also a broader phenomenon further defined by the light component, which aligns with the theoretical explorations of the Czech creator. This return to his research and reflections also involves a revisitation and revision through the practice of successive generations of artists. Kunsthalle’s chief curator, Christelle Havranek, highlights this by noting that the exhibition organizers aimed to draw attention to ”the prophetic nature of Pešánek’s artistic practice by placing his oeuvre at the center of a historical and collective international exhibition.[25]”

Curators referred to the ”4C” formula, grouping the works into four categories: 1- cinematography, 2 - kinetic art, 3 - cybernetic art, 4 - computer art[26]. The list of artists presented in each section was indeed impressive. It included creators active from the early 20th century and throughout the following decades (Naum Gabo, Man Ray, Hans Richter, Viking Eggeling, Otakar Vávra, Stefan and Franciszka Themerson, Mary Ellen Bute, László Moholy-Nagy, Andrzej Pawłowski, Len Lye, Jean Tinguely, Gordon Pask, Brion Gysin, Wen-Ying Tsai, Woody Vasulka, Tony Conrad, Nicolas Schöffer, Jeffrey Shaw) to works from recent years (Refik Anadol, Michael Bielický and Kamila B. Richter, Laurent Mignonneau and Christa Sommerer, Haroon Mirza, Anna Ridler, teamLab, Ryoji Ikeda, Christina Kubisch). This is only

24 F. Popper, *Origins and Development of Kinetic Art*, New York 1968, pp. 95, 164, 222.

25 Cf. C. Havranek, *Introduction*, in *Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art*, ed. P. Weibel, C. Havranek, Prague 2022, p. 11.

26 The indicated ”4C” naturally resonates only in English and with a small (French) adjustment: cinematography, cinétisme (kinetic art), cybernetic art, computer art.

a portion of the nearly 90 artists whose works were showcased in the exhibition. I must add that it was excellently organized, with a superb catalog and website where one can explore the featured works, their descriptions, and detailed information regarding their media and material specificity[27].

It is worth paying special attention to the introductory texts for individual sections, in which selected works presented at the exhibition are discussed – these were authored by Lívia Nolasco-Rózsás, who is primarily associated with Műcsarnok | Kunsthalle Budapest and Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) | Center for Art and Media in Karlsruhe, but also a curator of numerous exhibitions in China, Germany, India, Poland, Slovakia, Hungary, Lithuania, and Sweden. I mention this because the conceptual preparation of the exhibition, the value of presenting works that are extremely representative of lumino-kinetic art, and their excellent display in combination with the substantive and cognitive value of the collected historical and theoretical studies can be a model to follow for curators, gallerists, and museum professionals.

It should also be noted that the catalog includes an extremely valuable study by Weibel, dedicated not only to the titular issue of ”100 Years of Electricity in Art” but also outlining the fascinating history of reflections and inventions related to electricity and their adaptation and incorporation into the field of artistic activities. His conclusive statements seem to succinctly emphasize the main curatorial premise.

Her exhibitions aim to demonstrate that alongside centuries-old art devoid of electricity (unplugged art, much like unplugged music), the last 100 years have seen the emergence of art based on electricity—plugged-in art—the dominant achievement of the 20th century[28].

It is worth recalling here that the contributions of Weibel—an artist, curator, theorist, and historian of new media and a long-standing director of ZKM in promoting kinetic art and light art (who passed away in 2023)—are hard to overestimate. Undoubtedly, he was an exceptionally significant figure in recent decades when it came to initiating various endeavors aimed at introducing artists who use light as a primary medium of artistic expression. Indeed, as an artist himself, he had been using light in his own work since the 1960s, which he did not fail to omit in the exhibition at Kunsthalle, showcasing reconstructed works such as ”Savoir” (1966) and ”The Magic Eye” (1969). However, his most important contribution in this area was undoubtedly the organization of the largest presentation of light art, ”Light Art from Artificial Light,” at ZKM in Karlsruhe in 2005, where 380 works by artists from around the world were shown, including the reconstruction of ”Edisonka.” As its curators, Weibel and Gregor Jensen, wrote:

27 See Kunsthalle Praha, Kinetismus, https://guide.kunsthallepraha.org/kinetismus/en/list/ [accessed 14.05.2024].

28 P. Weibel, *100 Years of Electricity in Art, in Kinetismus:. 100 Years...*, op. cit., p. 36.

”Light Art from Artificial Light” is the first comprehensive, almost encyclopedic, exhibition since the ”Kunst Licht Kunst” (1966)[29] exhibition organized at The Van Abbemuseum in Eindhoven to showcase the works of artists engaged in the use of artificial light. We present numerous artistic expressions and remarkable works by many light art creators that have been unjustly forgotten. The exhibition creates new connections and sheds light on the relationships between predecessors and their successors. In a chronological and thematic approach, iteveals the entire spectrum of light art, from its beginnings to the present day[30].

At the referenced exhibition, Zdenek Pešánek was just one of a substantial and numerous group of artists presented in chronological order: from documents dedicated to ”Victory of the Sun” (1913) by Mikhail Matyushin (music), Kazimir Malevich (set design and costumes), and Alexei Kruchonykh (libretto), to ”La Fée Électricité” (1937) by Raoul Dufy, through pioneers of light art (Walter Ruttmann, Thomas Wilfred, Gyula Kosice, Lucio Fontana), to large light installations (Olafur Eliasson, Otto Piene, John M. Armleder, Peter Keene, Jenny Holzer, Carsten Höller), to name just a few works and artists.

In the Kunsthalle in Prague, the works of the Czech creator were placed at the center. This is an expression of an important change that has occurred recently - the largely forgotten achievements (both theoretical and practical) of the Prague visionary are finally occupying their rightful place in the pantheon of the most significant figures of twentieth-century art, that which operated with technical media and turned towards new technologies and new media.

The excellent publication accompanying the exhibition also includes a very extensive study by Weibel dedicated to the historical development of various forms of artificial light art as a new medium of artistic creation. This - in my opinion - is the most comprehensive study, maintained in the spirit of media archaeology, which the Austrian artist and theorist concludes as follows:

”One can thus assert that the art of light as a category or genre in itself encompasses the entire spectrum of artificial light. The art of light is the dominant innovation of the 20th century. The art of light is one of the most significant

29 I would like to add that the curator of this exhibition was Frank Popper. He wrote the following:Although this exhibition was not intended to be a historical review of light art, it established, based on historical examples, that a new art form had emerged, combining aesthetic and social interests with cutting-edge technology. [...] If kinetic and lumino-kinetic art can indeed be considered a significant starting point in the context of advanced technologies in art, then the specific area of neon art particularly sheds light on the continuity of aesthetic interests associated with technological progress.” – F. Popper, *The place of high-technology art in the contemporary scene*, ”Leonardo” 26, 1993, vol. 26, no. 1, p. 65.

30 P. Weibel, G. Jensen, *”Light as a Medium of Art,” Preface*, [in:] *Light Art from...*, op. cit., p. 27.Many years earlier, F.J. Malina, referencing his own experiences, wrote about electric light as a medium in the visual fine arts in ”Electric Light as a Medium in the Visual Fine Arts: A Memoire,” Leonardo 20, 1987, vol. 20, no. 4, pp. 407-416.

achievements of 20th-century art. László Moholy-Nagy rightly stated as early as 1927 that ”this century belongs to light.[31]”

The term ”art of light” has been attempted to be replaced by other terms in the past. During the ”Light Show” exhibition held at the Hayward Gallery in London in 2013, which showcased installations, sculptures, and various light objects by artists associated, for example, with the ”Light and Space” movement initiated in the 1950s and developing over the following decades, a catalog with several interesting texts was published. In one of them, Cliff Lauson[32], curator and critic, used the term ”light-based artworks,” which can be considered an alternative term to the commonly accepted ”art of light.”

However, I return to the exhibition at Kunsthalle, where the reconstructed opus magnum by Zdenek Pešánek, ”One Hundred Years of Electricity,” a cycle carried out between 1932 and 1936, was presented based on photographs, models, and notes. The circumstances of its creation are described by the artist in Kinetismus.

Inspired by the centenary of André-Marie Ampère’s death, I decided to focus on the four phases of the development of electricity, provided that the subject matter does not deviate too much from what can be found in school textbooks. The first sculpture was originally associated with ”static electricity” and the names of Benjamin Franklin and Prokop Diviš; the second illustrates Ampere’s law; the third, the principle of operation of the electric motor; and the fourth, the development and growth of electricity production, starting with the invention of the light bulb[33].

Each of the works had a distinct title: ”Ampère Right-Hand Grip Rule,” ”The Principle of a Transformer,” ”The Principle of an Electric Motor,” and ”Increase of Electricity Production in Prague from 1880 to 1936.” In his publication, the creator also presented very detailed descriptions concerning the technical aspects of both the execution and functioning of the sculptures. I must admit that their technical side seems far less interesting to me than the effect of their action, which I can only visualize in a more or less precise manner. Various materials were used for these monumental light assemblages taking abstract shapes: metal, synthetic resin, colored bulbs, and neon lights. These objects combined organic forms with technological elements (magnetic needle, insulators, induction coil), undoubtedly anticipating and foreshadowing the kinetic art of creators like Nicolas Schöffer

31 P. Weibel, *The development of light art*, [in:] *Light Art...*, op. cit., p. 223. In a decidedly more synthetic form on the subject of ”modern light art” writes Frank Popper in his work From Technological to Virtual Art, Cambridge MA–London 2007, pp. 13–29. Popper, commenting on his outline of technoaesthetics in a conversation with Joseph Nechvatal, recalls that he has always approached the issues of movement and light in art together from the beginning of his theoretical explorations, as expressed in one of his first publications on this subject; see also Popper, Movement & light in today’s art, “UNESCO Courier” 1963, no. 9, pp. 13–17. At the same time, he recognized these phenomena as a kind of precursor to future virtual art.

32 C. Lauson, *Light art: An immaterial material*, [in:] *Light Show*, ed. C. Lauson, London 2013, pp. 16–30; see also R. McDermott, B. Baxter, *A short history of light art: From Baroque to Bauhaus*, [in:] *Between Dark & Light. The Light Art of Ruth McDermott and Ben Baxter*, Sydney 2002, pp. 4–11.

33 Z. Pešánek, *Kineticism...*, op. cit., pp. 114-115.

or Jean Tinguely. They can be inscribed within various explorations in the field of mixed media but also unquestionably technoscience art and activities at the intersection of art and science. Reconstructed on a smaller scale and shown at Kunsthalle, these almost surrealist sculptures unfortunately do not currently operate with light and sound, so their original lumino-kinetic mode of action can only be imagined.

Although even in this form, these sculptures make an enormous impression—their structural and conceptual complexity moves one, even if the principles of their operation and the interaction of individual components may today seem enigmatic and not fully understood. Perhaps the most striking aspect, however, is the scope and complexity of this multi-faceted project, which appears pioneering in at least several fields: kinetic art, art based on light as a medium, references to specific scientific and technical achievements related to electricity, and the anticipation of general trends in art that would move towards collaboration between artists and scientists. This now seems obvious, but in the 1930s might have been considered an experimental stance without a future. Pešánek, as one of the few active artists at the time, was fully aware that the marriage of art, science, and technology was the future of art. By using scientific discoveries and new technological tools, it would create entirely new artistic forms. For him, issues of electricity and artificial light seemed particularly interesting and inspiring fields. He poetically referred to these activities as the ”song of technology,” seeing this area as one that artists were obliged to explore. He was not alone in this belief, but it seems that his artistic projects and theoretical concepts addressed these issues in a systematic and comprehensive way. His achievements in this field, overlooked and forgotten for years, are now gaining significance not only in the realm of media archaeology but can also serve as evidence that the genealogy of new media art can be traced back to sources previously poorly known and described.

The post-war fate of Zdenek Pešánek follows a pattern similar to that of many artists whose activity and creativity lasted only a few or several years, never again reaching the same level of intensity and significance for various reasons. ”One Hundred Years...” is the last work of the artist, who did not create anything else in post-war Czechoslovakia. During the period of socialist realism, it was evident that his avant-garde ideas about artificial light as an art medium could not find institutional approval. Although in 1955 he managed to establish the Society of Light and Light Art, which operated within the Museum of Decorative Arts in Prague, where he worked from 1956 to 1964, he never returned to artistic activity. During that time, he published several texts in specialist journals (”Acta Scaenographica”), but these were merely reprints of several chapters from *Kinetismus*; only one text, titled *Světelně kinetický objekt*, was written during that period, although it did not introduce new ideas to the earlier concepts of the Czech creator[34].

This intriguing life story of the artist and theorist has not yet been attempted as a comprehensive, monographic, and above all, biographical study. A kind of paradoxical culmination, but also a reference to his work, was the exhibition in 1965, the year of his death. It was then that the Synthéza group began its activity, referring to the tradition of kinetic art, but also to kineticism as a new form of art not only using light as a medium but also integrating it with other media. Kineticism was an idea that transcended the limitations of media functioning alongside each other.

A few months before his death, Pešánek had the opportunity to meet with Frank J. Malina when he was preparing his first exhibition in Czechoslovakia at The Gallery in Karl’s Square in Prague (1966), where one could see among other things his electropaintings and kinetic objects. These works fit into the current of ”kinetic electric light art[35]”, created using the Lumidyne system developed by this scientist and artist. In 1968, Malina founded the journal ”Leonardo” in Paris, which to this day is one of the most influential publications dedicated to presenting primarily the relationships occurring between contemporary scientific concepts and the application of new technologies in art.

While wandering through Prague, I couldn’t help but come across the enormous moving head of Franz Kafka designed by David Černý; a little earlier, I watched his famous sculpture/installation situated in front of the Kafka Museum, depicting two men urinating into a pool shaped like the Czech Republic. This ironic introduction invites you into the Kafkaesque universe, where—as is typical in such places—we can admire photos, paintings, manuscript reproductions, and drawings and read information about Kafka’s grave at the New Jewish Cemetery, which I visited back in 1986 to, as a young man, feel a physical (and metaphysical) connection with the writer—or rather the creator of texts that had—and still have—a significant impact on me.

Kafka’s head, made of 42 stainless steel panels, is a monumental kinetic structure; I don’t know if the artist, in realizing this work, was consciously referencing the idea of kineticism of his great predecessor Pešánek, but I am convinced that without his experiments and concepts contained in *Kinetismus*, it could not have come into existence. The reflections of light bouncing off this silver, gleaming kinetic sculpture utilize natural light—it constantly transforms it, shaping it anew time and again. Watching this spectacle controlled by complex computer procedures, using industrial automation and robotics, referencing old astronomical clocks but above all the best traditions of kinetic art, I thought about the continuity of artistic pursuits of several generations of Czech artists seeking new forms of expression for their theoretical concepts with the help of new technologies and new media. Černý as the heir of Pešánek? Or perhaps rather a conscious (or unconscious) continuator? The fates of artists and art theorists are intriguing—one never really knows when their ideas will be revived or their achievements recalled.

The art of light is increasingly being appropriated by various ”light festivals,”

34 *Z. Pešánek, Light-Kinetic Object*, ”Acta Scenographica” 5, 1964–1965, vol. 5, no. 5, pp. 81–82. This information is provided according to T. Pospiszyl, *A Messenger of Light...*, op. cit., p. 183.

35 See F.J. Malina, *Electric light...*, op. cit., p. 409 as well as F.J. Malina, *Kinetic painting: The lumidyne system*, ”Leonardo” 1, 1968, vol. 1, no. 1, pp. 25-33.

which have little to do with genuine artistic activity. On one hand, such events draw attention to the role of light in shaping public spaces, but on the other, they somewhat masquerade as aesthetic strategies. This reversed subversion devalues the accomplishments of creators and contributes to the depreciation of true art of light. It cannot be denied that the vast number of such undertakings occasionally offers viewers the opportunity to engage with projects of genuine light art. It is sufficient to say that the International Light Festivals Organisation (ILO) – an international network connecting organizers of public light events and experts in the field of light art – currently comprises nearly 50 institutions from around the world. According to its initiators, its goal is to raise the quality of such events that emerge at the intersection of art, design, technology, and entertainment, and to promote knowledge about what light art truly is[36].

This initiative can be seen as a response to the demands that emerged in the Light Art Manifesto, signed by several dozen light art creators and published on May 16, 2021, on the International Day of Light, celebrated annually. The selected date, or rather the day, is not accidental—it is a kind of tribute to Theodore Maiman, who on this day in 1960 presented the first working ruby laser. The signatories of the manifesto pointed out the increasing commercialization of light festivals and the instrumentalization of kinetic media used in such ventures—regarding most of them, talking about light art is a misunderstanding. Lumino-kinetic media and the effects of their use must refer to formal artistic and aesthetic values because it is an autonomous, ”eighth form of art” related to our existence. As they wrote:

Light is not only a medium of visual perception but also a fundamental substance of our existence; consequently, when light artists analyze the processes of visual perception, they are, in fact, conducting an analysis of fundamental issues of existence[37].

On the long list of great pioneers of the art of light, to whom the authors of the manifesto pay tribute, Zdenek Pešánek could not be omitted. This way, the Czech artist and theorist reclaims his rightful place in the pantheon of twentieth-century creators who paved the way for art utilizing new technologies and new media. Although his pre-war projects and realizations were often not considered art (only a kind of experiment, perhaps technological extravagance?) by conservative artists, critics, and audiences, time has decidedly verified these assessments. The misunderstanding of both the intentions and the way of shaping new artistic forms based on what was then a new medium, namely electric light combined with kinetics, was an expression of a conservative approach to art exploring new technological tools. Meanwhile, intermedial and multimedia practices, of which Pešánek became a true pioneer, undoubtedly set the directions that art seeking new forms of expression followed in the subsequent decades. The Czech creator, for years practically forgotten and omitted in reflections on pioneering endeavors in this field, gains new life thanks to exhibitions such as the one at the Kunsthalle in Prague.

36 See International Light Festivals Organisation, https://www.internationallightfestivals.org/about , [accessed on 21.04.2024].

37 Light Art Manifesto, http://lightartmanifesto.com/, [accessed on 21.04.2025].

Piotr Zawojski,PhD, DSc

Full Professor of humanities; works at the Institute of Culture Studies at the University of Silesia in Katowice and at Academy of Arts in Kraków in the Faculty of Intermedia. Member of the Committee of Cultural Studies of the Polish Academy of Sciences. His research work focuses on photography, film and cinema, new media art, cyberculture and technoculture. Selected publications:

Elektroniczne obrazoświaty. Między sztuką a technologią (2000) [Electronic worldimages. Between art and technology (2000),

Wielkie filmy przełomu wieków. Subiektywny przewodnik (2007) [Great films of the Turn of the Century. A Subjective Guide (2007)

Cyberkultura. Syntopia sztuki, nauki i technologii (2010, 2018), [Cyberculture. Intersections of art, science and technology (2010,2018)]

Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów (2012), [Image art and imaging in the age of new media (2012)]

Technokultura i jej manifestacje artystyczne. Medialny świat hybryd i hybrydyzacji (2016),[Technoculture and its artistic manifestations. Media world of hybrids and hybridization (2016)]

Ruchome obrazy zatrzymane w pamięci. Reminiscencje teoretyczne i krytyczne (2017) [Moving images captured in memory. Theoretical and critical reminiscences (2017)]

and Pisanie i czytanie (0) fotografii. Odkrywcy, klasycy, obrazoburcy (2023) [Writing and reading (about) photography. Finders, classics, rebels (2023)].

Scientific editor Ku filozofii fotografii Viléma Flussera (2004, 2015) [Towards the philosophy of photography of Vilem Flusser (2004,2015)] and Editor of volumes: Digitalne dotknięcia. Teoria w praktyce/pPraktyka w teorii (2010), Bio-techno-logiczny świat. Bio art oraz sztuka technonaukowa w czasach posthumanizmu i transhumanizmu (2015), Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów (2015) [Digital touch. Theory in Practice/Practise in theory (2010), Bio-techno-logical world. Bio art and technoscience in age of posthumanism and transhumanism (2015), New Media Classic Works of Arts (2015)] , also the author of the anthology Teoria i estetyka fotografii cyfrowej (2017) [Theory and Aesthetics of Digital Photography (2017)].

Tamura

Satoru

Spinning

Crocodile

私は1972年に日本に生まれ、1995年から作家として活動している。今回の依頼は、光の作品についての執筆ではあるが、なぜ光の要素を持つ作品を制作するに至ったか、まず作家としてのスタートから言及しないといけない。

私は、アートやデザインに関わる業界に興味があり、美術の大学を目指す。そのなかでも作家への漠然とした憧れはあったが、どうやったらなれるのか、まったく見当がつかなかった。1991年、筑波大学芸術専門学群に入学したが、その教授陣は教育者というよりは作家であった。彼らと接するうち、より明確に作家を志望するようになった。

1994年大学3年の冬に、「電気を使った芸術装置を制作しなさい」という課題が出された。それまで電気的な作品は全く作ったことがなく、私にとっては憂鬱な課題だった。あまりにやる気が起きず、作品プラン発表前日に、「翌日目が覚めて、まず第一声で口に出したことを作る」という不真面目なルールをつくり寝た。そして翌朝、なぜか「ワニがまわる」と言ってしまったのである。なにかしら、背景があったのかもしれないが覚えていない。おそらく、あったとしても大したことはないだろう。そのような事情で「まわるワニ」を作ることになる。

図鑑には、ワニ（イリエワニ）は4.5mとある。その大きさで造形してみる。それをモータ技術者に見せると、「この大きさなら最速で30rpm（2秒で1回転）で回せる」と言われ、そうしてみる。初めてのことなので、シンプルに図鑑のデータ通りの大きさで、モータの最大の能力で作ってみた。言ってみれば、他人任せで決めたのである。

初めてワニを回転させた日は、発表の日でもあった。ウレタンのハリボテの4.5mのワニが、30rpm（2秒で1回転、1994年当時の回転速度）で回転しているのを見て、それが自分で作ったものではなく、最初からそこにあったかのような不思議な感覚に陥った。“なんなんだこれは” という感じである。そのわけのわからなさに、何か得体の知れない物に出くわしたような、強烈な興奮を覚えた。学生らしい適当さで「まわるワニ」を制作したのだが、その意味不明さに自分自身が感激してしまったのである。そして、その作品を《スピンクロコダイル》と名付けた。

ただ、この作品の本質に気づくまで、数年を要した。ワニやそれが回転することに、なんらかの理由を探してしまったのである。その間、いくつか同じモチーフで制作してみたが、最初の感覚は得られなかった。

「まわるワニ」の本質は、なぜワニが回るのかという問いにはなく、「まわるワニ」という “よくわからないもの” を“よくわからないもの”として認識することにあった。それに気づいたのは、《スピンクロコダイルVI》を制作した1998年であった。それは、回転の方向やワニの造形にこだわることなく、作品として突き抜けていた。

私を含め人間には、本来存在する意味などは無く、個々がそれを探しながら生きていると言えるのではないだろうか。とすれば、もともとは何も無いのである。「まわるワニ」は、何にも拠らず、ただ “そこにある” だけのような作品にみえたのだ。その様相には、存在理由をアグレッシブに排除していくような攻撃的なものはなく、何も存在する意味をもたない元の状態へ戻っていくような感覚があった。それ以来、この考え方を作品のコンセプトにしている。「まわるワニ」は、そのコンセプトの指針のひとつとして、今日に至るまで制作を続けている。

今後どうしていくか悩んでいた時、膨大な量の情報に流されそうになっていた時、このものの見方は私を救ってくれた。様々なしがらみを取り払い、清々しさを感じた。ただ、その当時、私の作品といえるものは「まわるワニ」しかなく、この考え方を証明し、実践するためは、多くの作品を作らねばならないだろうと覚悟した。なぜなら、この考え方は、あまりにも広範であり抽象的だからだ。

前置きが長くなってしまったが、ここから光の要素を持つ作品《Point of Contact》について、述べることにする。

前述のとおり、作家を始めた頃はモータで動く作品を多く制作していた。その制作過程では、トライアンドエラーで動作チェックを何度も繰り返す。テストランをする時には、まだ作品の構造が完璧ではないため、スイッチの代わりにプラグをコンセントに抜き差しすることもあった。

たまたま、暗所でテストランをすることがあり、プラグをコンセントに入れた。安全性の面から徐々に減ってきているようではあるが、日本のコンセントの穴には蓋がないことが多い。その瞬間、穴から青白いスパークが見えた。通電が可視化され、「いま電気が流れた」と、はっと息を呑んだ。その美しいスパークは、単なる通電ではなく、なにか特別なものに見えた。またあのスパークが見たい。この感覚を作品化していこうと考えた。

このように、偶発的に新しい作品がうまれることもある。モータ駆動作品のテストランをした時、あの青白いスパークを見たことが、光の要素を持つ《Point of Contact》を、制作するきっかけになったのだ。

何気なく使っているコンセントだが、家中にそれらの配線が設置されている。日本では通常AC100V～200Vが流れ、あらゆる電化製品を動かしている。モータを使った作品をつくるようになり、電気について改めて考えるようになると、これは実はすごいことなのではないかとしみじみ思った。家中のあらゆるところに電気回路が張り巡らされている。見方によっては危険だが、それが安全にしっかり制御されていることに驚く。様々な形のスイッチでコントロールさ

れているのだ。本来、そのような電気回路をON/OFFするスイッチは、小さく閉鎖的で、耐久性があり安全性が保たれている。そのスイッチの構造を、あえて開放的で大袈裟な仕組みにしてみたらどうだろうか。

2005年に、《Point of Contact》の最初の作品、《10の白熱灯と7本の蛍光灯のための接点》を制作した。

鉄のパイプでフレームを作り、スタジオに偶然あった白熱灯と蛍光灯をレイアウトした。ON/OFFが明確にわかるように、照明器具を使用することにした。接点部分は、電車やトラムなどで使用される集電装置ビューゲルの形状を用いた。作品内のワイヤとビューゲルには、それぞれAC100Vが流れている。通常、ワイヤとビューゲルは接触・通電し、負荷である照明器具は点灯している。作品内に設置されたブロアの風が、ビューゲルに取り付けられたアクリル板を押す。ビューゲルは傾きワイヤから離れ、消灯する。風が止むとスプリングの力でビューゲルが元の位置に戻り、再びワイヤと接触し通電する。ビューゲルとワイヤが接触する瞬間、激しくスパークを散らし、照明器具が点灯する。

照明器具を点灯させるためのスイッチを、大袈裟で開放的なビューゲルにしたため、電気製品を安全にON/OFFするというスイッチ本来の機能が失われた。しかし、そのかわりに大きなスパークが発生し、通電を強烈に強調してみせた。

実験的な作品でもあったので、作品の重要な要素であるスパークをより大きくするために、様々な素材で試してみた。鉄のワイヤと接触する接点部分の素材をアルミにすると、スパークがかなり大きくなるが、熱に弱くすぐに摩滅してしまう。銅では電気抵抗が少なすぎて、大きなスパークが発生しない。真鍮は、その中間の性質を示した。それ以降、接点部分は鉄と真鍮の組み合わせを使うことが多くなった。

余談だが、電車のパンタグラフをよく観察してみると、接触の悪い箇所ではスパークが発生している。この作品の制作以後、電車の架線を注意深く見るようになったものだ。

また、当時は、それぞれの照明器具の特性がわかっておらず、白熱灯以外にも所有していた蛍光灯を使用した。後日、蛍光灯では反応が遅く、接触通電を証明するスパークがほとんど出ないことがわかったので、この作品以後は使用しなくなった。それ以降、光の要素を持つ《Point of Contact》は、形状を変えつつ、現在に至る。

《Point of Contact》の展示の成功例のひとつとして、2017年「INTERNATIONAL LIGHT ART AWARD 2017」CENTRE FOR INTERNATIONAL LIGHT ART UNNA（Unna,Germany）で、First Prize を受賞した《ウンナのための接点》について述べる。

天井から、数十個の白熱球が吊り下げられている。その手前に、幅20cmほどの細長い鉄板が机のように設置されている。鉄板の上には、壁から壁にワイヤが張られ、配線コードのついた滑車が取り付けられている。滑車はモータで牽引され、細長い鉄板の上を往復する。配線コードの先端には真鍮の棒が取り付けられており、鉄板の上を引きずられている。鉄板と真鍮の棒にはそれぞれ、AC220Vが流れている。それらが接触すると青白い火花を散らし、連動して天井から吊るされた白熱灯が点滅する。そこが電気的“接点”であることを物理的に証明している。真鍮の棒はモータで牽引され鉄板上を引きずられ、接触が不安定になるため、不定期にスパークが生じる。その様子は、電気溶接機を彷彿とさせる。装置の構造には無駄な要素がなく、まるで工場のようでもあった。

これらの装置は、電気が発電所からギャラリーにやってきて、白熱灯を光らせ、アースへ戻っていく様を想像させる。壮大な電気回路が見えたような気がした。そもそも、装置自体が回路になっており、電気の流れが可視化されているのも、《Point of Contact》の大きな特徴である。

この電気回路の作品制作の過程で、一見脈絡のないことが原因や結果となり関係しあう、フィッシュリ&ヴァイスの映像作品を思い出した。彼らの作品は、大学の講義で映像が上映されたことがあった。何かが関係して他の何かが起こっていく様に興味を覚えた。《Point of Contact》はシンプルに繰り返される電気回路であって、彼らの作品のように次々と展開するものではない。しかし、淡々と繰り返される事象とその雰囲気、見てはならないものを見たような不思議な感覚を、この電気回路の作品で表現したいと思った。

《Point of Contact》には、2種類の光がある。作品の大きな要素を占める白熱灯は、19世紀に発明された最も古い電気的な光である。ON/OFFの反応の良さもあり、他の照明ではなく、白熱灯を選択した。《10の白熱灯と7本の蛍光灯のための接点》制作当時は、この特性を把握できておらず、蛍光灯も使用したが。この原初的な光は、何かを照らすというよりも、発光現象そのものを感じる。もう1つは、通電時に接触が不安定になることで生じるスパークである。これもまた、現象としての光と言える。

本来、照明は、夜や暗闇を照らし人間の活動をより長くするために、何かを照らすものとして開発されたのだろう。その当初の目的を忘れて、光そのものとして認識されるような作品にしたかった。素材・現象としての光へ戻っていくようなイメージである。私は、テクノロジーとしての光ではなく、現象としての光に魅かれるのだ。

CENTRE FOR INTERNATIONAL LIGHT ART UNNAの空間は、ホワイトキューブではなく、元ビール工場の貯蔵施設であった。完璧な暗闇で、地下ならではの冷気と湿度でみたされ、私がいままでに経験したことがないような空間であった。補修されていない剥き出しの石壁や、美術館の黒く太い配線すらもアクセントとなり、インスタレーションの一部のように感じられた。空間の全ての要素が作品とその効果を際立たせ、白熱灯やスパークの発光を、より即物的に感じさせてくれたような気がする。

2005年より《Point of Contact》を制作しつつ、《スピンクロコダイル》のような動く彫刻や映像なども引き続き手がけている。「存在理由からの逃走あるいは無視」「無意味の意味」というような無機質なコンセプトを実践するには、「ワニ」という要素は一見邪魔に見えるかもしれない。しかし、その余計と思われる要素は、大きな謎となって、解釈を突き放す原動力になっているような気がする。そもそも、前述したように《スピンクロコダイル》の出発は、かなり不真面目で不明瞭で、作家本人にさえ大きな疑問なのである。

その点、光の要素を持つ《Point of Contact》は、シンプルだ。スイッチの構造を開放的に大袈裟にして、スパークを散らしながら、危険なONとOFFを繰り返すのみだ。《スピンクロコダイル》と《Point of Contact》は、全くテイストの異なる作品のようだが、私の中では同じ物の捉え方で制作している。

同じ考え方といっても、この2つの作品を同列に並べるには、あまりにも違うと当初は考えたが、そのギャップが、このコンセプトを表現する幅を広げているとも思った。ただ「まわるワニ」というコミカルな要素と「光」というストイックな要素は両極端にちかい。その後、制作している作品は、その間を埋めていく作業をしているのかもしれない。具体的には、「後退するクマ」「登山する山」「バタバタ音を立てる布」「端数がない重量の彫刻」「動き続ける図形もしくは文字」「10回たたく装置」「空間を最大限に使用しただけインスタレーション」「中学1年の英語の教科書の一文 Hi,Kumi. Hi,Mike.」などがある。脈絡がないようだが、私は、気になったものはひとまず作ってみるという制作スタイルのため、こういうことになる。気になるということは、「存在理由からの逃走あるいは無視」という考え方に、何かがひっかかっているのだ。

私は、ライトアートの作家ではない。ただ《Point of Contact》の制作を始めてからは、私の考え方がより強固になったのは間違いない。「存在理由からの逃走あるいは無視」を、より明確に表現できたからだろう。開放的な電気回路から放たれる、目の眩むような白熱球の光と危険なスパークの光は、何かを拠り所にするようなひ弱さは全くなく、存在理由からすらも自立した存在のように見えた。

《Point of Contact》が、いわゆるライトアートと異なるのは、光を極端に素材的に捉えていることではないだろうか。何かを照らす、何かを光らせるのではない。フィラメントの発光やスパークそのものを提示しているのである。

https://www.tamurasatoru.com/
https://www.instagram.com/satoru_tamura_official/

I was born in Japan in 1972 and have been working as an artist since 1995. I have been tasked with writing a few words about the art of light, but to explain why such a component as light appears in a work, I must start from my artistic beginnings.

I was interested in art and design, so I aimed for an art academy. I felt a vague attraction to the idea of being an artist, but I had no idea what to do to become one. In 1991, I got into the Tsukuba University of Art and Design, but most of the professors there were more artists than educators.

My desire to follow in their footsteps became increasingly clear through my interactions with them.

In the winter a 1994, when I was in my third year of studies, we were given the task of creating an electrically powered art installation. I had never created anything electric before, so the assignment was quite daunting. I had no ideas at all, so on the eve of the deadline to present the project concept, I decided that the first words I would say upon waking the next morning would be what I would create; and having set this half-serious rule, I fell asleep.

For some reason, the first words I uttered the next morning were “The crocodile spins”. I don’t know why, probably there were some circumstances at the time that I don’t remember now. It doesn’t matter much; in any case, I decided to create “The Spinning Crocodile”.

The saltwater crocodile in the pictures is 4.5 meters long.

I decided to try to make a model exactly that size. When I showed this to the technical specialist, he stated that at this size, the crocodile would rotate at a maximum speed of 30 rpm (1 rotation in 2 seconds).

For the first time, I undertook such a task, so I rely entirely on data from simple drawings and the maximum efficiency of the engine.

In other words, I decided to rely on others.

For the first time, I set the crocodile spinning on the day of the presentation. When I saw that 4.5-meter creation of urethane mass rotate (back in 1994, it was at a speed of 30rpm, meaning one rotation every 2 seconds), I could not resist the strange impression that it was not I who created it, but that it had always been there.

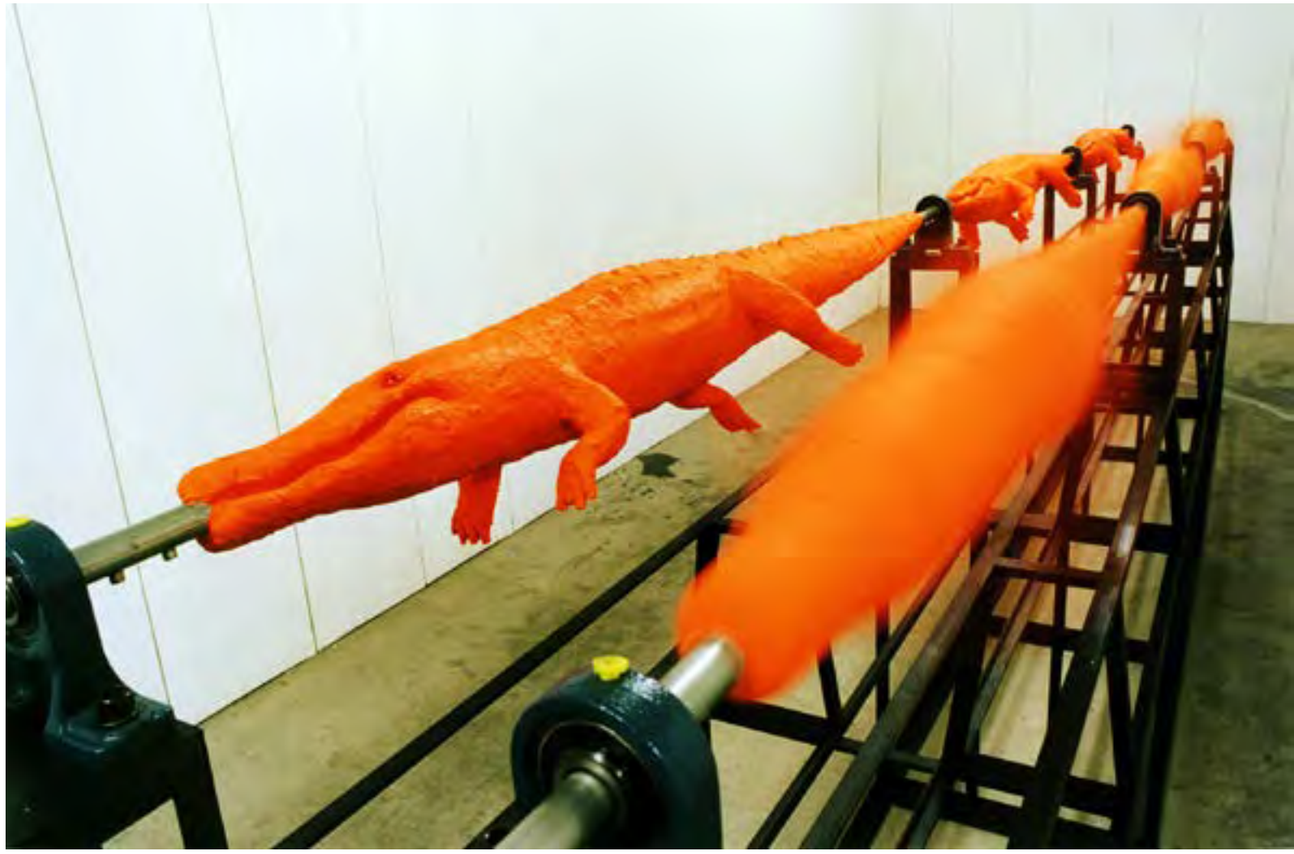
A feeling well expressed by the question “What is it?”

It made me feel as if I had stumbled upon something beyond understanding, and it thrilled me greatly.

I created the “Spinning Crocodile” with typical student diligence, but its incomprehensibility made a great impression on me.

I titled my work “Spinning Crocodile”.

To truly comprehend the nature of the “Spinning Crocodile”, it took me several years. I searched for various justifications for the crocodile and the fact that it spins; In the meantime, I created a few more of them with the same theme, but I was unable to recreate that original impression.



The essence of the “Spinning Crocodile” is not the question of why it spins; this incomprehensible thing, a crocodile spinning around its axis, should be viewed precisely as such: as something beyond understanding. It came to me in 1998 when I created “Spinning Crocodile VI”. It stands out as a work where neither the direction of rotation nor the form of the crocodile matters.

I think that people, myself included, do not have an innate sense of the meaning of existence. Everyone searches for it individually throughout their lives, which means that fundamentally, at its core, nothing exists. The “Spinning Crocodile” is a work independent of anything; it simply “is”. In its aspect, there is no attempt to aggressively eliminate the meaning of existence; its emergence was rather based on a feeling of returning to an original state where the meaning of existence does not occur.

Since then, I have treated this thought as a concept for my work.

This is one of the guidelines I follow to this day while creating “Spinning Crocodiles”.

This mindset saved me whenever I wondered what I should do or when I was overwhelmed by the volume of incoming information. I severed various ties of dependency and felt refreshed.

However, at that time, “Spinning Crocodile” was the only work I could call my creation, so to demonstrate the above idea and apply it in practice, I was ready to produce many more. Simply put, the concept was too extensive and abstract.

I’ve written a somewhat lengthy preamble, but now I would like to proceed to the work containing the light component, namely “Point of Contact”.

As I mentioned above, when I started working as an artist, I created many works powered by engines.

During the production process, operational controls are checked repeatedly through trial and error. There were times when, due to design imperfections, instead of a switch, it was necessary to insert and remove the plug from the socket. Sometimes, such a trial run involving inserting the plug into the socket was conducted in an unlit location.

In Japan, you can still find sockets without safety features, although they are gradually being phased out for safety reasons. Nonetheless, there were some, and then I saw bluish-white sparks of electrical discharge. The flow of electricity was visible. When I saw it, it took my breath away. “The current has just flowed”, I thought.

These beautiful sparks were not just an ordinary stream of electricity; they seemed something special and extraordinary. I wanted to see them again, and with this in mind, I decided to create my next work.

It happens that new works are created in an accidental manner. This was the case with the light component of “Point of Contact”: through the inspiration that

these bluish-white sparks during the trial runs of the engine-powered artistic installation became for me.

Although we use electrical sockets sporadically, they are installed throughout the house. In Japan, alternating current voltage normally flows from AC100V to AC200V, powering all electrical devices. When I began creating works using electric motors, I realised how truly amazing this is. Electrical circuits run throughout the house. It may be dangerous, depending on how you look at it, but it is astonishing how safely and strictly it is controlled. Control is operated by various types of switches. Essentially, these switches are small, enclosed, durable, and safe. But what if we deliberately tried to make them open and exaggerated...?

In 2005, the first work, Point of Contact, was created, featuring a connection for 10 incandescent lamps and 7 fluorescent lamps.

I constructed a frame from iron pipes and decided to use the lamps that happened to be in the studio. To make it easier to discern when it’s on or off, I decide to use lighting equipment. In the context of a contact point, I used a bow-type pantograph, which is employed in trains and trams. Through the wires and the bow, an AC100V current flows internally during operation. Typically, the wires and the bow make contact, allowing the current to pass through, and the connected lighting equipment is illuminated.

The air from the blower, installed inside the apparatus, propels an acrylic plate attached to an arm. The arm moves away from the contact wire and extinguishes. When the wind ceases, the arm, under the influence of the spring force, returns to its initial position, re-establishes contact with the wire, and is connected to the power. At the moment of contact, a sudden burst of sparks occurs, and the lighting equipment glows brightly. Since the switch, allowing the equipment to be illuminated, is designed in the form of an open and exaggerated arm, the safety function found in standard electrical equipment switches is lost.

However, instead, it managed to generate large sparks, emphasising the flow of current.

This was an experimental piece, so I tested various materials to achieve the largest possible sparks, which were ultimately an important element of the installation.

If the elements of the contact part touching the iron wires were made of aluminium, the sparks were large, but this material was not heat-resistant and wore out quickly. Copper, on the other hand, had too low an electrical resistance, and the resulting sparks were too small. Brass exhibited intermediate properties. Since then, I have mainly used a combination of iron and brass for the contact parts.

On a side note, if you observe closely, you can notice in trains that if a contact point is improperly positioned, it will generate sparks.

Since creating this work, I have started to pay closer attention to the overhead lines of trains.

At that time, I was also not very knowledgeable about lighting equipment, so in addition to incandescent lamps, I also used fluorescent lights that I found on site. However, it turned out that fluorescent lights have a delayed response time, and at the moment of power connection, they generated almost no sparks, which are the obvious evidence of electricity flow. When I realised this, I abandoned them. Since then, the work “Point of Contact” in a modified form continues to this day.

One example of a successful “Point of Contact” exhibition is winning the first prize at the International Centre for Light Art in Unna (Unna, Germany) in 2017, and I would like to present the work “Point of Contact for Unna”, which received this award.

Dozens of light bulbs are suspended from the ceiling. In front of them is a long iron plate about 20 cm wide, set up like a table. Wires are stretched from wall to wall above the iron plate, and a pulley with wires is also attached. The pulley is pulled by a motor and moves back and forth over the metal surface. A brass rod is attached to the end of the electric wire, which is drawn across the surface of the plate. Both the plate and the rod carry AC220V; when these two elements make contact, blue-white fireworks explode, and the bulbs hanging from the ceiling burst into light. This physically proves that it is an electrical “contact”. The brass rod is drawn by the motor and dragged across the surface of the iron plate, making the contact moment unstable and the spark bursts irregular. It all brings to mind a welding machine. There are no unnecessary elements in the installation, so one might think that it is indeed factory equipment.

Devices like these allow one to imagine how electricity travels from the power station to the gallery, illuminates the bulbs, and then returns to the ground. I had the impression that I was observing a vast electrical circuit. Generally, the main feature of “Point of Contact” is that it is one large electrical circuit and allows for the visualisation of the flow of electricity.

While working on this installation, I recalled the film work of Fischli & Weiss, where seemingly unrelated things operate as cause and effect. We were shown films depicting these works during our studies. I was intrigued by how something, through a dependent relationship, causes something else. “Point of Contact” is a simple, repetitive electrical layout. Unlike the works of Fischli & Weiss, it does not evolve through successive stages. I created this electrically-driven piece with the idea of conveying such a calm, repetitive event, its atmosphere, and the mysterious sense of seeing something that ought not to be seen.

In “Point of Contact”, are two types of light. The bulbs, which are the main light element, were invented in the 19th century and are the oldest source of electric light. I chose them over other forms of lighting because they have a very good response time for switching on and off. At the time of creating this work, I was unaware of this property, which is why I also used fluorescent lamps. This primitive, primordial light allows one primarily to feel the phenomenon of illumination rather than the fact of lighting something.

The second type is sparks, which occur when electricity is released, when the point of contact is unstable. This moment can also be said to be light as a phenomenon.

Lighting was created to illuminate objects at night and in darkness, to extend human activity. I wanted to create a piece where we abandon this primary purpose and perceive light in itself. It's an image, allowing one to return to light as a phenomenon and material. Light fascinates me not as technology, but as a phenomenon.

The space of the International Centre for Light Art in Unna is not a white cube, but rather the warehouses of former factory buildings. For the first time, I was in such a place, in perfect darkness, where underground the ideal temperature conditions prevail. The bare stone walls, never renovated, and even the thick black wires of the gallery formed an accent, seeming to be part of the installation. All these elements of the space further enhanced the effect of the work and allowed one to realistically feel the illumination from both the light bulbs and the flaring sparks.

Since 2005, I have been creating "Point of Contact"t, simultaneously crafting moving sculptures like the "Spinning Crocodile" and films.

At first glance, an element like the "crocodile" might seem to be an obstacle to realising such inorganic concepts as "ignoring or escaping the reason for existence" or "the meaning of the meaningless".

However, those elements of it that seem superfluous and excessive become a great enigma, a powerful driving force that allows all interpretations to be discarded. For, as I have previously mentioned, the "Spinning Crocodile" is an unclear work, not very serious, which raises questions in the artist himself.

In this regard, "Point of Contact" is a straightforward work. With a switch of an open, exaggerated design, it operates precariously, turning on and off while scattering sparks around. It might seem that "Spinning Crocodile" and "Point of Contact" are works of completely different tastes, but in my view, both were created based on the same way of looking at things.

Initially, I thought that these two works were too different to be compared with one another, despite being based on the same idea. However, I then concluded that this very discrepancy broadens the scope of expression of this concept. Simply the comedic element of the "Spinning Crocodile" and the stoic element of the "light" are almost at opposite poles. Perhaps the works I created later are meant to fill this gap.

Specifically, tasks such as "The Withdrawing Bear", "The Climbing Mountain", "The Fluttering Fabric", "Sculpture with an Even Number Weight", "Shapes or Letters that Move", "Device that Strikes 10 Times", "Installation Using Maximum Space", "Sentence from a First-Year Secondary School English Textbook Hi, Kumi,

Hi, Mike".

Seemingly, they have nothing in common, but for now, I have adopted a work style that involves creating things that capture my interest. The concept that interests me is the "Ignoring or Escaping the Reason for Existence", which absorbs me completely.

I am not a light artist.

However, I have no doubt that since I began working on "Point of Contact", my outlook on the world has only been strengthened. Perhaps because I have managed to express "Ignoring or Escaping the Reason for Existence" even more clearly. The blinding light of the bulbs and the light of dangerous sparks, bursting from an open electrical circuit, show no weakness resulting from dependency on anything; they seem to be rather independent entities, liberated from the reason for existence.

"Point of Contact" differs from so-called light art in that it treats light in an extremely material way. It's not about illuminating something or giving something a glow. It simply shows the flash of a filament and the spark.

https://www.tamurasatoru.com/
https://www.instagram.com/satoru_tamura_official/

László Zsolt Bordos

Thoughts on Art

The way we interfere with our world is very much defined by the way we experience it. We are what we see, hear, feel, and understand through all our senses; therefore, WE ARE WHAT WE PERCEIVE!1

Let's start from the premise: we experience that existence exists, we experience it as existing; existence, therefore, exists. Nature and natural phenomena, flora and fauna, people, objects, products, cities, countries, continents, celestial bodies all exist. We experience them as existing; in our experience, they exist. The stars are another account since their light may travel even if they no longer exist, but let's assume that if they no longer exist now, it means that they existed once upon a time. And if something exists (or existed), it means that it came into being, had to come into being, had to evolve. We also experience that this formation (existence) is an active process, an ongoing phenomenon, a process of constant birth, dying and rebirth of which we, humans, are not only passive participants, we are not only participants in a biological sense, because for some reason, we are creating, thus we are creators, and by creating, we become shapers of this process. We, humans, we all create, and by creating, we become active participants in the creation itself. In other reading, we are the creation because we create and live in a world (environment) that we created ourselves.

However, while in the animal world (e.g.: a bird building a nest), creation is motivated by survival reasoning, in the case of humans, we find that humans can create beyond survival and functional motivations. An architect will plan and build buildings, bridges, cities; a carpenter will create woodwork, chairs, tables, furniture; a cook prepares food; an artist creates artworks. We all create, but creation may be distinguished based on the motivations behind the creation. Until an architect designs and builds buildings with a well-described functional reasoning, or a cook preparing food fulfills survival needs, the motivation of the artist is not necessarily motivated by any survival or functional reasoning! A bridge engineer builds bridges, a cook prepares food, an artist creates art; we can observe that although everyone creates, the motivational system behind creation is different. A bridge-building engineer's creation is motivated by the mobility of people and its facilitation; a cook's creation has a survival function prior to culinary pleasures. There is a survival or functional motivational system behind most forms of self-expression. Visual arts also had a specifically defined function. In the past, the visual arts (paintings, drawings) were a concrete means of literacy, a visual means of communication for non-literate people. But when the arts became "inward-looking" and abstract, painting for example lost the function it had previously fulfilled. From a dry objective point of view, the function of a painting or a sculpture is to be exhibited, displayed, sold - bought, but there are many examples in history that show that artists create even when their work is not displayed or appreciated.

1 quoting from the Light Art Manifesto: **http://lightartmanifesto.com/**

It is hard to think of François Villon as having written poetry for success. It is difficult to think that Van Gogh painted to make a fortune. Franz Kafka's masterpieces were found in his drawer after his death. We know from many artists, and I can confirm this as a creative artist myself, that we create because it 'comes from within', and not because it is a compulsion or a consideration from outside. In this regard, it can be said that art is a form of self-expression that is not necessarily subordinate to either survival or functional motivations! And if it is not subordinate to these motivational systems, than it means that art is the most genuine, honest form of expression. And if art is the sincerest form of human manifestation, it also means that art reflects in the most sincere way the human nature!

We don't know the exact reasoning behind the 40.000 years old handprints, but we consider them as sincere acts of leaving a trail, an act of communication, a way of self expression, a self reflection.

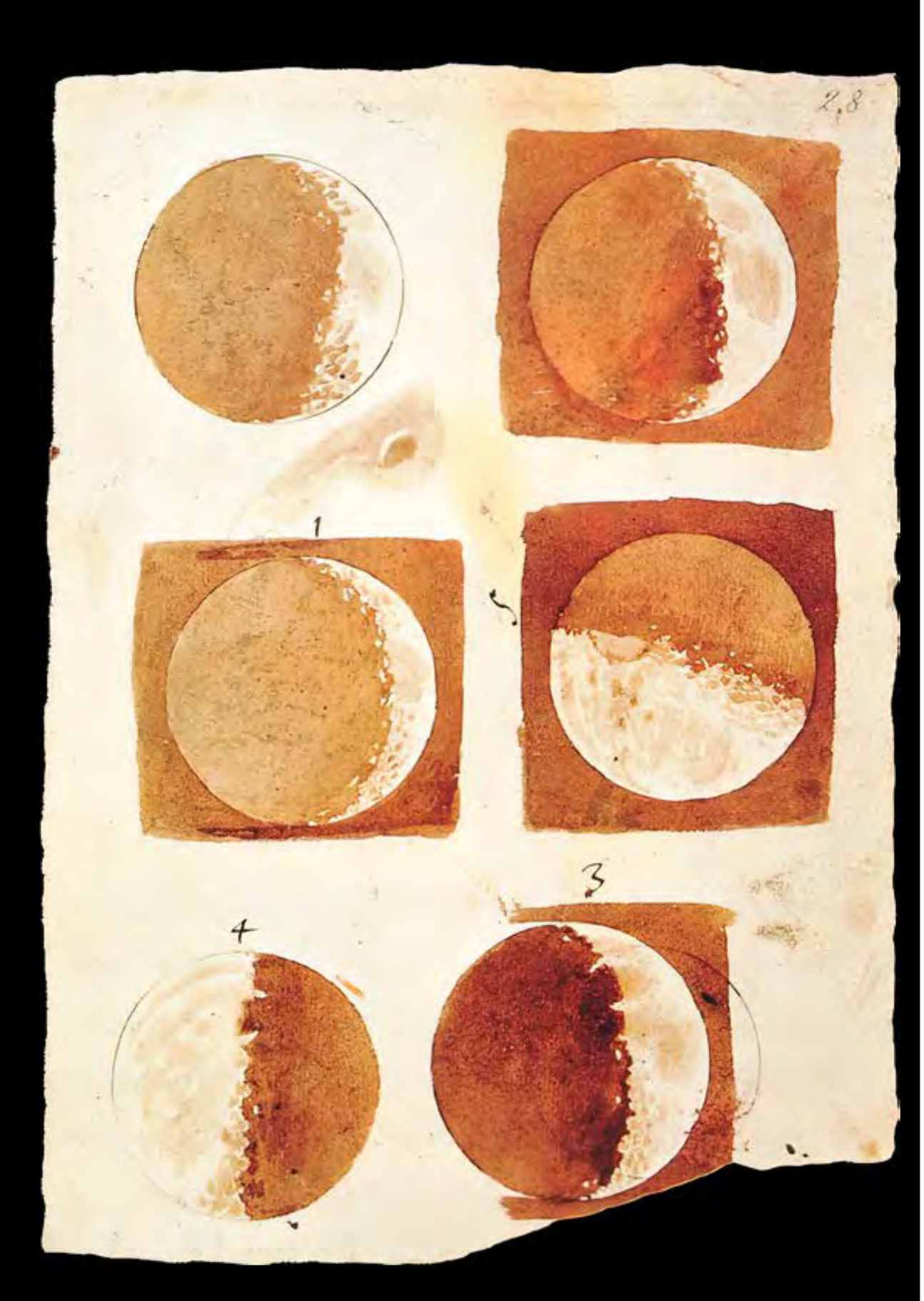
Hands, stenciled at the Cave of the Hands at Cueva de las Manos, Santa Cruz, Argentina

The earliest representations, the ”first” visual memories of our civilization we know, are from Stone Age cave paintings. In addition to animal depictions, many handprints have been found.

What may the representation of a hand mean? Is it an instinctive manifestation that allows us to see and observe? Our visual apparatus sees us in constant motion (vision in motion); there is not a moment when we can contemplate a still image unless it is a drawing, a painting, or a photograph. What happens when we finally see a still image, a frozen “frame” of the “moving” world? We can observe it better, i.e., analyze that single frame extracted from the motion of life. Until the advent of the photograph, paintings were all about extracting a still image from the moving world and showing it to us so we can take a better look. Through the paintings, society could look at the royal family and the characteristics of its members, people could look at and analyze female and male nudes, or experience the vibrant colors of nature reflected in water, in today’s terms: sampling. A side note: the principle of AI (Artificial Intelligence) reveals that the universal human culture we know from the history of art, museums, books, concert halls, is nothing but a database of our “Natural Intelligence”. After the advent of photography, however, creative objectives and processes changed, and artists turned inwards, towards meta-images “coming from within”, and thus the abstract visual languages of the early 20th century emerged. Abstract art brought abstract visual experiences to the audience; it brought nothing less than the possibility of abstract thinking to a wider range. Earlier abstraction existed in Mathematics, so mainly mathematicians could have notions about abstraction. Reductio ad absurdum or the random factor are abstractions. But as not many people encounter this knowledge through mathematics, supposedly, abstract thinking spread to a wider audience through abstract art. Without abstractions in math and without abstraction in art, we can hardly imagine ourselves thinking in an abstract way. Abstraction is a form of creativity because it is using a creative way of solving equations and it is creative because it involves methods and thinking which are out of the box. Why do we create?

Functional and survival-motivated creations we understand, since the meaning is functional and/or survival. Creation which is not subjected to any functional and/or survival motivations has to have functions as well, but those functions are beyond purely survival and functional functions. The creation process has a self-reflective aspect, which at the end of the day is about knowledge acquisition. But what kind of knowledge do we seek? What do we want to know? Are we seeking answers to the ultimate existential questions: What is Life? How is this complex miracle we are experiencing possible? What is existence, and why do we exist? What is or should be the role of humanity in

this process? Since we do create, one way to find answers is through creation itself, as the creation process leads us to analyze, to learn, to experience and to discover our world. We can say that the best way to understand creation is atmost by creating. Or to point it the other way around, how else to understand Creation if not by creating? Observation of nature, including the functioning of human nature, has so far yielded extraordinary knowledge and results. Just think that our knowledge of the universe has been gained specifically by observing the planets, galaxies, and stars. (Before the optical and radio telescopes, basically the light of the stars were the only information about the Cosmos. (Light = Information).



An indisputable example that visual observation is the key to reading the perceivable world was Galileo Galilei. Galileo began his career in astronomy by gazing at the Moon, where he discerned patterns of uneven and waning light. While not the first astronomer to do this, Galileo's artistic training and knowledge of chiaroscuro – the use of strong contrasts between light and dark – allowed him to correctly deduce that these light patterns were the result of changes in elevation. Hence, Galileo was the first astronomer to discover lunar mountains and craters[2]. Galileo's greatest contribution to astronomy came in the form of his advancement of the Copernican model of the universe, which he first published in 1610[3]. Galileo was able to show cyclicity by visual observation, by systematizing visual information, and he must have arrived to the heliocentric worldview by understanding the light and shadows relations of the celestial bodies. The written proof had to be preceded by an observation, more exactly by a visual observation, since something had to catch Galileo's attention in the night sky, in order to start his analytical train of thoughts. Galileo, beyond his contemporaries, must have been able to think and visualize in three dimensions; he inevitably had to have this knowledge in order to draw his conclusions.

The answers lie in reading the perceivable world. Observing nature brings us knowledge about nature. But what the term observing means is that by observing, we actually gain information and the conclusions may come from the logical analisys of all the information perceived. By observing, we are actually seeking to find correlations and logical relationships within all the information observed. Both art and science are based on observation, and in fact, as history clearly shows us, these are the two most efficient approaches to knowing, analyzing, and understanding our world. We should therefore be grateful that art and science are increasingly coming together to answer these questions, since reading the perceivable world is a complex process in which both methodologies are synoptically required. Art is developing our senses of reading reality, science brings logical understanding to what we perceive. Logical thinking works in our world, that means that logical thinking aligns well to the way nature is functioning. Science, as a repository of systematic knowledge, logically analyzes the components that provide and enable life, the basic elements of being. (The prove that logical thinking is well aligned to nature, to the universe is that we, human, wouldn't be able to reach other planets without being strictly aligned to the rules of physics, rules of the correlations observed within thousands of years).

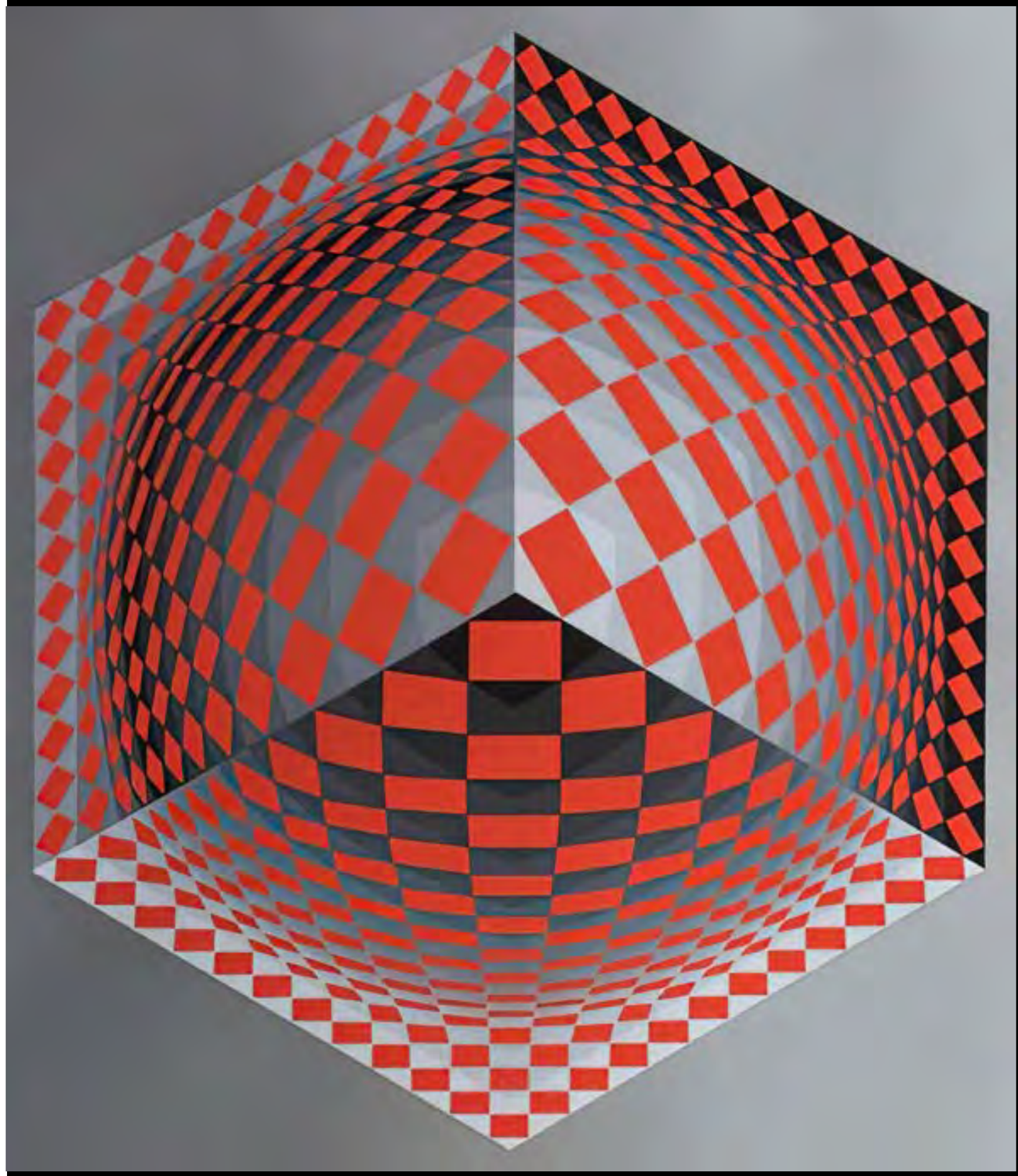
2 Achievements in Astronomy: https://www.universetoday.com/tag/galileo-galilei/ 9 https://bordos.eu/umbra-triplicata/

3 *Sidereus Nuncius – Cambridge Digital Library: https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-ADAMS-00005-00061-00001/1*

Art, on the other hand, maps the creativity of human nature through its manifestations. In the same way that we develop our tools of observation (eg. telescopes), we must develop our biological visual apparatus as well. While the tools of observation are developed by engineers and scientists, the development of perception is the task of the artists, since art is a unique human manifestation that develops our senses, our perceptive faculties. After all, what else could develop musical hearing if not music or the perception of the widest possible range of sound and noise? In the same way, what else develops our visual apparatus if not the widest possible spectrum of visual information we experience? Of course, everything what we see is visual information, but art is fine tuning our culture, simply because visual art adds to our visual database that visual world, that visual information (database) which we do not encounter in everyday life. Same applies to music. As Cubism, or OpArt, is not found at each corner, Stockhausen neither. Visual languages in art added layers to the counciousness of humanity which layers we wouldn't have without them!

The visual language of analytical cubism for example, went beyond realistic representation. It brought in to the human thinking, the thought of viewing an object, a portrait, a nude from multiple angles (3d) and to visualize the multiple angles in a single image. This way of representation encouraged the viewer to experience spatiality, to think in three dimensions.

As what we see in a cubist painting is not obvious at first sight, thus the brain tries to process the visual experience by searching through all the visual samples, visual memories, to build a scheme of interpretation. Visual thinking automatically starts in order to process the visual information. Continuing this line of thought, Op Art was the next movement that remarkably stimulated visual thinking, spatial learning, simply by engaging with the perception of space and form. I am not sure we would be making three-dimensional animations today without the tree dimensional visual language of Vasarely, for example.



Although we can see in three dimensions, it very much looks like humanity is thinking in two dimensions. But if our vision is three-dimensional, then it is only fitting that our thinking should be three-dimensional as well. Surely this is a long process of awareness, I am highlighting in this context Cubism and Op Art as milestones in the development of humanity's spatial visual thinking - in other words, three-dimensional thinking.

I also believe that today's spatial projections, building projections (3d mapping) and object mapping created in an artistic context have a similar potential. In the case of a 3d mapping projection of an object, beyond the actual object, there's always a virtual layer of the work. And the combination of the real and virtual can bring perplexing results. Apologies for bringing up my own work as an explanation to the artistic potential of 3d mapping, but my work called: Umbra Triplicata showcases exactly the spatial experience one may have when looking at an object mapping artwork dealing with the ways how light and shadows (and the logical relation between them) determine and may affect our perception. Umbra Triplicata is a basic 3d object mapping setup inspired by Moholy's theory about the capability of modulating space (the way we perceive space) by using lights and shadows.

Video link: UMBRA TRIPLICATA 2015 / part of the ZKM | Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe permanent collection on Vimeo
[https://bordos.eu/umbra-triplicata/]

We see two metal frames projected with one video projector. The projector, as a source of light, will make the metal frames cast their own shadows. As the brain functions in a way that it always tries to understand what the eyes can see, the viewer may get accustomed to the logical setup that there is a source of light, there are two metal frames, and we see some shadows according to the position of the source of the light. Just as we would see a tree casting shadows in the sunlight, we don't have to turn around to see where the position of the source of light is because the brain is automatically solving this equation without the need to turn around. This is the starting point: there is a real shadow and there is a virtual shadow matching each other perfectly. But after a while, the virtual shadows start to move (just as the shadow of a tree would start to move, overriding our logical understanding). As our eyes are following the moving shadows - because eyes start following the shadows which move - the real shadows, which are static, become overridden by the fixation of the eyes on the moving shadows. By changing the position of the virtual light and shadows, viewers can no longer interpret their visual impressions using their accustomed methods because the projected image modifies the surface and the space it is projected to, overriding our logical schemes of understanding. To interpret the visual experience, the human brain always uses the interpretive schemata of previous experiences. However, when the virtual layer overrides the properties of the real object, the logical thinking of spatial interpretation is upset. By projecting a three-dimensional animation onto a three-dimensional object, the viewer, who is displaced from his or her usual spatial interpretation schemata, is stimulated to experience a new interpretative process. Since the re-projection of the virtual 3d shadows onto the real three-dimensional objects and the interplay that results from the combination of the two components (real-virtual), results in a novel visual experience in which the experience of spatiality and the perception of space is heightened compared to any previous visual languages. It thus stimulates (visual) thinking in three dimensions, because understanding the visual experience needs spatial learning. As for the question of why spatial thinking is so important, the example of Galileo mentioned earlier, is meant to be an answer. One efficient way to develop spatial thinking is the Art dealing with space and spatiality, like: Cubism, OpArt, Light Art and within that: 3d mapping.

The role of an artist today would be to analyze the mechanisms of perception with a particular focus on the boundaries of perception. Art has the capability to keep people awake and aware of the processes of perception! The conclusions of the artistic research are extending the boundaries and expanding the scope of action of the entire humanity. The artists are the *seismographs of their times*[4]. The artists seek understanding of the perceivable world as in-

4 Quoting György Kepes, founder of CAVS at MIT: https://act.mit.edu/special-collections/cavs-special-collection/

tensely as scientists, art seeks understanding as intensely as science. Science has a measurable approach, art provokes our senses, all with the same motivation: understanding the ultimate questions of life, as we experience that understanding is a way to consciousness.

Why science is important we tend to know, but why art is important is still under debate, for many. The best and simplest way to measure the importance of anything is to extract it and imagine our lives without it. What would be our lives without science? And how about life without art? When we ask these questions, we realize the importance of both. If we look at the history of humankind and we extract science and art, what remains is: killing, war, pain, greed, hunger, ignorance, fighting for survival... Our history itself undeniably shows us how important art and science are. Without science we would definitely be less conscious about the world we are living in. Regarding art, we know from history that the changes that have most influenced humanity have been initiated by architecture, music, literature, fine arts, photography, film. We can say the same today about digital art and the art of light.

Digital technologies brought an explosion to the fields of art, but we also witness that technological developments occur due to the needs of artists. Digital art is a wonderful example of unifying art and technology, a wonderful example of art + engineering. Taking the idea that the artists create due to a motivation coming from within further, there is an interesting coincidence(?) that abstract art of today (generative art, abstract digital art) looks very similar to the results of cell visualizations of today. The abstract world imagined by artists through metaimages, often corresponds of what today's sophisticated cell visualization systems can show us about our very cells, about our very being[5]. In this regard, we can't neglect the thought that art might also be a way that our body tries to communicate with us, uncouncious beings.

Regarding the art of light, as we know, light – including artificial light - has a direct impact on the viewer at a biological level. The suprachiasmatic nucleus (SCN) in the hypothalamus, also called the brain's circadian clock reacts to light – including artificial light - and darkness[6]. Therefore, experiencing the art of light, is not affecting our perception only, but as our hypotalamus is triggered, we become responsive as biologic beings. Having this said, if light has such an important role in our physical existence, light art may be considered to have a similarly important role in our metaphysical condition. The Art of Light affects people on so many non-physical levels – emotional, psychological, intellectual –, hence light art is as important for our spiritual state, as light is for our biological state! Since light has become the "material" of creation of many

5 Lattice light microscopy: https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/25342811/ https://www.youtube.com/watch?v=9euW5iCjKDo

6 National Center for Biotechnology Information (USA) https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC8911243

artists, Light Art Installations, Light Environments, Video Sculptures, Spatial Projections, Architectural Projections, Projection Mapping, Object Mapping, Interactive and Immersive Experiences, Light Interventions, Light Paintings, Light Sculptures, AV Performances and the various other forms of Luminism – through all the light-based and lumino-kinetic experiences – enable artists to research, tweak, enhance, construct, deconstruct, dissect, trigger human perception at a level never seen before![7]

Art and science are human attempts to understand the world we live in. When done successfully and in tandem, they may cause us to see the world in a different light. Interesting enough that we live in an era where the core element of existence, the photons, are under persistent investigation and analysis, both pragmatic and empiric ways.

Budapest, September 2024
Proofreading by: Mihály Horváth

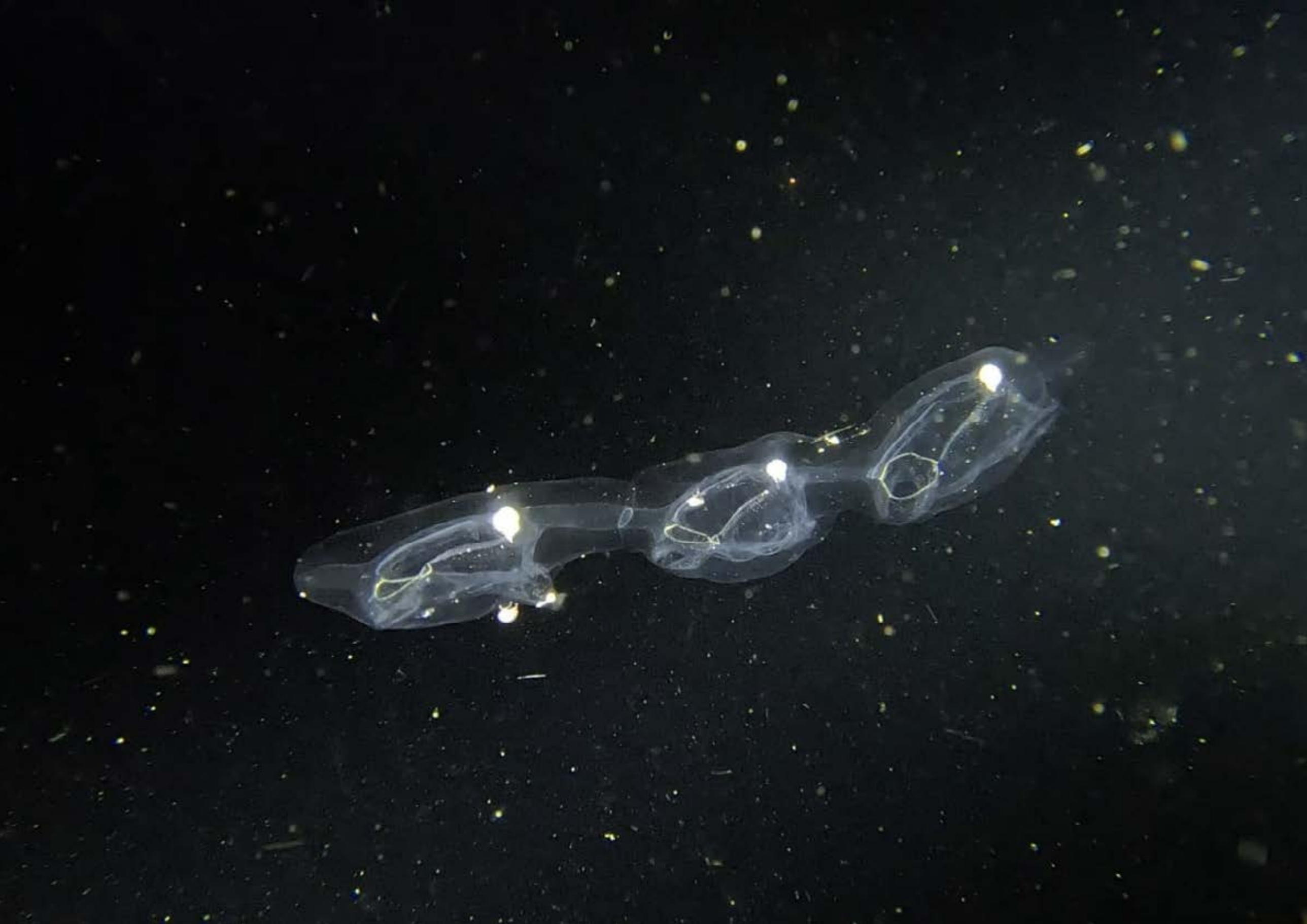
https://bordos.eu/
https://www.instagram.com/laszlozsoltbordos/

7 quoting from the Light Art Manifesto: http://lightartmanifesto.com/

Iwona Dorota

Bigos

ZERO point



A moonlit night in the middle of the Celebes Sea, far from the shore. I descend into the water, turn on my flashlight, and suddenly find myself in a world reminiscent of Otto Piene's "Light Ballet". Around me, in the seemingly black watery space, thousands of diverse, dancing creatures move, starting a little disco under the light; some even equipped with their own tiny light factories. I am part of the largest migration taking place every night in the oceans, and two experiences merge within me – the current one, known in English as Blackwater Diving, and the immersive light installation by the German-American artist, which was exhibited last year at the Four Domes Pavilion as part of the "Otto Piene. Stars" exhibition. Back then, the audience could "immerse" themselves in the installation made entirely of light, called "Prager Lichtraum", or "Prague Light Space". In a specially prepared, darkened room in the courtyard of the Pavilion, one could not only experience the encounter with the artwork but also become a part of it; just as I became part of the ocean, immersing myself in it in the middle of a tropical night.

Creating a space where the viewer becomes united with the work of art was a task that Otto Piene grappled with from the beginning of his career. "Prager Lichtraum" ("Prague Light Room") is part of a series of works called "Lichtbaletts" or "Light Ballets", which Piene began creating in the late 1950s. At his first individual exhibition at the Schmela Gallery in Düsseldorf in 1959, alongside his early raster paintings, Piene presented multi-part spatial installations of "Lichtballets".

The artist's raster images were created through a complex graphic process. First, Piene created perforated cardboard or metal stencils, which he used to cover the surface of the canvas. He then applied layers of paint over them, which passed through the perforations onto the canvas. He mostly used white, sunny yellow, and moonlit silver for this. The "Light Ballets" were created in a similar manner, except the perforated stencils were used to filter and reduce moving light. The use of dancing light was the result of Otto Piene's experiments with stencils, when during unsuccessful attempts to document raster images, he sought an alternative and began photographing the reflection of light passing through a stencil. The streams of light not only fell on the designated surface of the image but, pulsating, spread across the studio walls. This moment inspired the artist to create the "Light Ballets". Each ballet had several stages—some were more technological, others more refined, and some more simplified. A classic light ballet usually consisted of simple objects arranged in space and filled with circulating light, which were then set in motion—initially manually by the creator, and later mechanically. In some installations, Piene also used soundtracks, quotes from selected jazz pieces, and rarely from classical music. However, most often, they were devoid of sound.

Raster images as well as light ballets were the result of the artist's interest in rhythm. Very early on, Piene began using words such as "nuances", "sensitivity", and "vibration" to describe them, clearly distinguishing himself from the dominant language of informel in the 1950s and 1960s. Ante Glibota writes fascinatingly about the essence of these works in his comprehensive monograph on Otto Piene's work.

In these light ballets there were also rotating spheres transposing the rotation of the earth on itself. Piene aspired to bring forth an emotion with sources of light that provided the absorption and

the reverberation of light in the work's environment through the movement of a kinetic pendulum, irradiating all the angles of a

light ballet and providing an unexpected emotion. The oscillation suggested by the sphere symbolically recalled the concept of the concentric circle, thereby opening the pathway toward the Cosmos[1].

1 A. Glibota, Otto Piene, Paris 2011, s. 40: "In den Lichtballetten mit rotierenden Sphären, durch die der Künstler die Rotation der Erde auf diese selbst zurückzuwerfen suchte, wollte Piene Emotionen auslösen durch Lichtquellen, die Absorption und Widerschein des Lichts im Umfeld des Kunstobjekts mittels der Bewegung eines kinetischen Pendulums erzielten, welche die ganzen Betrachtungswinkel eines Lichtballetts ausleuchteten und dadurch ganz unerwartete Effekte hervorbrachten. Die Oszillationen, hervorgerufen durch die Sphäre, erinnern symbolisch an das Konzept des konzentrischen Kreises und damit an den Kosmos".

In his text, Glibota meticulously describes the fluid and almost parallel process of creating various series of works by the artist. Just as the use of dancing light was the result of Piene's experiments with stencils, a similar group of works emerged—smoke drawings—when, instead of using a lamp to illuminate the stencils, the artist used a candle. By pressing the stencil against paper, drawings made of soot appeared on it. He then switched from paper to canvas and created paintings made with smoke. He quickly abandoned the use of stencils and began drawing or painting directly on the canvas with soot. The resulting image was then sprayed with a fixative.

On one of such works, a round lump of fixative formed. Piene, knowing that this substance was fireproof, lit the lump with a match, which immediately gelled. A few days later, he consciously repeated this action. Soon, he developed a process that led him to compose paintings painted with fire, which became an important part of his artistic work[2]. Always, despite using various tools, the main medium remained light. In 1961, the artist himself wrote about this phenomenon in the third issue of the magazine "ZERO" as follows:

I have arrived at the Light Ballet through painting and many other things, through my own processes and instruments. I only heard later that I was the son of half a dozen fathers, whom I did not know as such. Creative work always follows a different course to that which one finds in most books. The first steps were like those of a child learning to walk, they appeared with complete realisation of this circumstance, it was a controlled archaic; as light reacts on holes through which it is shone is such a complicated business that all those who are working on it at the moment, and those who will occupy themselves with it in the future, will have their work cut out. I experience with the Light Ballet similar degrees of sensation as while painting or looking at finished pictures. By this I do not wish to say the treatment with projections and similar methods is like that in painting, but that it is not so important whether one paints or projects, the subject is not allocated so very much — — the difference is rather objective: I reach large spaces with articulated lights as media.[3]

The kinetic nature of the works from the "Lichtbalett" series and the use of a new medium in art – light – align with the activities of the famous ZERO group, which in reality was neither a group with a fixed membership nor a school with

2 In the same place, p. 37.

3 O. Piene, *Wege zum Paradise*, "ZERO" 3, 1961, [b.s.]: "Ich bin durch das Malen und allerhand andere Dinge, durch meine verschiedenen Verfahren und Instrumente, auf das Lichtballett gekommen. Ich hörte erst später, ich sei der Sohn von einem halben Dutzend Väter, die ich als solche nicht kannte. Die schöpferische Arbeit geht andere Wege, als in den meisten Büchern steht. Die ersten Schritte waren die eines Kindes, das Gehen lernt, sie geschahen mit vollem Bewusstsein dieses Umstandes, es war eine kontrollierte Archaik; wie Licht auf Löcher reagiert, durch die es geschickt wird, das ist eine so komplizierte Sache, dass sie sicher alle die, die jetzt schon daran arbeiten, und die zukünftig damit Beschäftigten noch lange in Atem halten wird. – Ich kenne beim Lichtballett ähnliche Grade von Empfindungen wie beim Malen oder vor fertigen Bildern. Ich will damit nicht sagen, dass der Umgang mit Projektionen und Ähnlichem wie Malen sei, sondern dass es nicht so wichtig ist, ob man malt oder projiziert; das Subjekt ist davon gar nicht so sehr betroffen – der Unterschied ist vielmehr objektiv: ich umgreife große Räume mit den Mitteln des gelenkten Lichts".

uniform stylistic features. ZERO was an expression of the creative activities of artists from various countries who were friends and who formed exhibition communities in varying compositions. The loosely conceived collective was founded in 1958 by Otto Piene and Heinz Mack, soon joined by Günther Uecker.

As early as 1958, the first of three catalog magazines "ZERO" published by Mack and Piene was created, in which artists published their artistic manifestos. Other artists also collaborated with ZERO, including Jean Tinguely, Arman, Yves Klein, Bernard Aubertin, Lucio Fontana, and Piero Manzoni. All of the aforementioned artists broke away from traditional concepts of art – they utilized new design techniques, developed new methods of creating images, and reduced means of expression to the basic language of forms. The avant-garde activities of this movement declared "zero hour" and gave a new beginning to contemporary art after World War II[4].

In the third issue of the magazine "ZERO," titled DYNAMO and dated 1961, which is dedicated to the European ZERO network, artists included their texts regarding the new media they used. This now historically significant artistic publication was created on the occasion of the "ZERO Edition Exposition Demonstration" event at the Schmela Gallery in Düsseldorf. It was a unique spectacle by Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker, combining a street festival, performance, and exhibition.

It was in this edition that Piene described the light ballets, and Heinz Mack – one of the ZERO artists, who would turn out to be the most consistent in using light as an artistic medium – published his text on what at the time seemed to be the utopian "Sahara Project" for the first time. The published version of this "manifesto" had been revised multiple times by the author, and its various versions are stored in the Zero Foundation archive in Düsseldorf[5].

Mack's contribution to the development of art, which chooses light as its primary medium, is immense. In his work, two groups of pieces can be observed, in which he uses light as the subject[6]. In the first group, he thematizes this medium as the luminous value of color, but not the physical light, rather the color abstracted from its spectrum. On the other hand, the works in the second group are objects that allow the viewer to directly experience light—both sunlight in natural spaces (and undeniably included here "Sahara Project") and specially adapted artificial light in enclosed spaces. Light—both natural and artificial—becomes experiential here through the artist's use of materials that diffuse, refract, or reflect light streams in his creations.

4 I.D. Bigos, *Deep Breath*, [in:] *Otto Piene. Stars* (January 22 – June 25, 2023), National Museum in Wrocław [exhibition catalog], Wrocław 2023, pp. 15–19.

5 S. Sotke, *Das Sahara-Projekt von Heinz Mack im internationalen Kontext von ZERO und Land* Art, 1959–1976, 2020, p. 91, https://kups.ub.uni-koeln.de/25049/1/Sotke_Sahara_Mack.pdf [dostęp: 17.05.2024].

6 T. Beck, *Licht als Thema im Werk von Heinz Mack. Eine Analyse der* ästhetischen *Grundlagen*, [in:] *Aufsätze zur Düsseldorfer Gruppe Zero und ihrem Umkreis*, red. K.G. Beuckers, "Karlsruher Schriften zur Kunstgeschichte", t. 2, Münster 1997, p. 12.

Similar to Piene in the 1950s, Mack moved away from traditional painting, seeking new means of artistic expression, and abandoned the use of composition in favor of structure. What he experimented with in the series of paintings titled "Dynamic Structures," and later in plaster reliefs playing with light and shadow or later made of metal, led to the creation of three-dimensional objects that reflected light in various ways – cubes or steles – often further set in motion by the artist.

Starting in 1958, Mack began producing his "Light Reliefs" – a series of sculptures consisting of metal surfaces that the artist manually or mechanically processed, creating mesh-like structures with varying arrangements, depths, and heights, in which streams of light would reflect at different angles depending on the time of day or light source. Integrating these reliefs into mechanical movement with changing rhythms imbued these objects with a sense of kinetics, generating a perception of dynamism caused by the fundamental element of optical phenomena, which is light.

In the same year, in the second issue of the magazine "ZERO," Mack, in the text "The Calm of Anxiety," describes the process of creating the first light reliefs as follows:

An unexpected opportunity to visualize aesthetic movement arose when I accidentally stepped on a thin metal foil lying on a sisal carpet. When I lifted the foil, the light began to vibrate.

However, since the carpet was machine-made, its imprint remained mechanical and decorative; the movement of the reflected light was completely uniform. My metal reliefs, which I prefer to call light reliefs and which are hand-formed by the pressure of fingers, need light instead of color to come to live[7].

Mack experimented with such light-filled objects both in enclosed spaces and in nature. He often covered the surfaces of his vertical, often very tall, installations with pieces of plain as well as concave and convex mirrors, in which both the viewer and their newly composed world were reflected. In this way, through the correlation of light and movement, Mack managed to capture the phenomenon of shapeless, experimental light through art. Mack's first "Light Steles" were created in the early 1960s[8], when he decided to bring his works into the open space—first the desert, and later also Antarctica.

For the first time, the artist traveled to North Africa in 1955, initially to Morocco and then to Tunisia. The experience of endless empty spaces filled with sunlight left a huge impression on him, which resulted in the idea for the "Sahara Project". In 1958, Mack revisited the world's largest desert to see if his idea had a chance of

7 H. Mack, *Die Ruhe der Unruhe*, "ZERO" 2, 1958, [b.s.]: "An unexpected opportunity to visualise aesthetic movement arose when I accidentally stepped on a thin metal foil lying on a sisal carpet. When I picked up the foil, the light had the opportunity to vibrate. However, as the carpet was mechanically produced, the imprint remained merely mechanical and decorative; the movement of the reflecting light was completely uniform. My metal reliefs, which I would prefer to call light reliefs, and which are formed solely by the pressure of the fingers, need light instead of colours in order to 'live'"

8 Some of them, such as the 'Plexiglas stela with Fresnel lens' from 1965, were presented in the exhibition 'Heinz Mack. Light in the Gaze' at the National Museum in Wrocław from 11 April to 10 May 1997; see exhibition catalogue edited by Ute Mack and Marion Aghte, Essen 1996, p. 37.

being realized. A year later, he had already written down the ready concept, but its final version only appeared in 1961 in the aforementioned art magazine "ZERO". Here are selected excerpts from this extensive text:

Sahara Project

...you ask: can the project be completed?

...I answer: yes!

Fortunately, nature does not allow the entire repertoire of our world to have the same shapes; under the same sky, we still find reserves so vast that it seems even atomic explosions would go unnoticed in them.

I admit that such territories fill my imagination, and I admire even more the tranquility of their boundless expansion. This open, deep space that does not want to end at the horizon, creates for my eyes a free realm where my gaze wanders through what is near and far, without direction, without intention, and without burden, until it returns. Leaving me with the experience of immensity.

In such spaces, the brightness of light and the fullness of peace constantly spread. The light imparts sensuality, mood, and clarity to them. It adds a sense of lightness.

[...]

The idea of an artificial "garden" in the Sahara is a continuation of the project to place a vibrating stele in the desert. One concept especially fascinates me: to bring a light object to such a vibration that its intensity will compel the creation of a new kind of environment, the scope of which will not conform to the classical principles of measurement, volume, or proportion.

Light is to become visible in light and visible in space.

In the uniform light produced by the sun, an open form of a light fountain now appears, radiating with blinding intensity.

When I tried to give this artificial light a general spatial meaning, it became clear to me that space freed from objects, the space of the desert, is particularly suitable for evoking this vibrating light phenomenon.

Additionally, the extraordinary height of the light stele also required special spatial conditions.

[...]

STATION 10

LIGHT RELIEFS

Light reliefs present themselves as freestanding panels in the sky. Through reflections on their outermost surface, vibrating light pulses are created. The embossed relief structures made from highly polished metal evoke real articulation of light, so it is not the metal that is visible, but the light relief that overshadows the materiality of the metal with its radiance.

These "light reliefs," as I call them, have the characteristic that their structures

transform as soon as the light changes its angle or intensity of incidence. If the sun moves, the reliefs also change. This cancels out any constant identity of the image.

The change in relief structure can also be enhanced using transparent mediums that stand in front of metal panels, filtering and optically distorting light reflection due to their composition. Mediums made of polished glass or electrically charged layers of air also exhibit a refraction structure, allowing the light reflection structure caused by the metal to integrate with the structure of the light filters.

When the observer stands at an unusual distance from them, the light reliefs gain an intensity of vibration that can be particularly suggestive. Such an effect corresponds to new spatial conditions and determines the sensations that fill the viewer.

Finally, the spatial distance at which we are confronted with phenomena is appropriate for overcoming materiality. The impenetrable reflection of all colors and movements in light reliefs corresponds to this principle. The color of the sky gives light phenomena their temperature, and the particularly bright light vibrations have an immaterial tonality[9].

9 H. Mack, *Das Sahara-Projekt*, "ZERO" 3, 1961, [b.s.].

Several years later, after the dissolution of ZERO[10], in November 1968, Heinz Mack ventured into the Tunisian desert with a film crew from Saarländischer Rundfunk to conduct significant experiments as part of the "Sahara Project." This resulted in a film aptly titled Tele-Mack, which vividly illustrates the artist's concept of working with light in the desert space. The film documentation of this ephemeral event reached a wide audience thanks to the new medium that television became in the 1960s. Excerpts of this performance, where the artist runs in an iconically futuristic golden jumpsuit among luminous objects, can be seen on YouTube[11].

The presentation of the "Sahara Project" was broadcast almost live not only on West German public television but also as a photo report by Thomas Höpker in the high-circulation weekly magazine "Stern". In 1977, it was published in an extended form as a photographic album.

In the artist's monograph written by Robert Fleck and Antonia Lehmann-Tolkmitt, published in 2019, the authors describe the significance of this event in a contemporary context:

Not wanting to destroy the Saharan landscapes, the steles and reflectors were set up on the sandy desert only for the duration of the photographic and film recordings. The artist appears only when trying to exit the recorded image or when embodying the role of the light steles. The ecology and economy of this work, its ephemeral nature, the radical deterritorialization of art, the elegance of the steles, fans, and cubes made of plexiglass, glass, and aluminum, as well as the vibration of light in the scaleless space, give the "Sahara Project" untapped potential, even for contemporary art.

The fact that various types of steles were set up on the Tunisian sandy desert only for the duration of the recordings points to another aspect of the "Sahara Project." It is one of the first media-conceived artistic activities in European avant-garde art of the 1960s and 1970s[12].

10 The end of ZERO's activity is considered to be the year 1966, when after the conclusion of the last joint exhibition "ZERO in Bonn" at the Städtische Kunstsammlungen in Bonn, Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker organized the demonstration "ZERO is good for you" on the night of November 25-26, 1966.

11 H.Mack, *Telemack Ausschnitt, 1969*, https://www.youtube.com/watch?v=tgPfnNmX590 [access: 17.05.2024].

12 R. Fleck, A. Lehmann-Tolkmitt, *Heinz Mack. Ein Künstler des 21. Jahrhunderts. Monografie*, München 2019, p. 61: "Weit entfernt davon, Landschaften der Sahara dauerhaft besetzen zu wollen, waren die Stelen und Reflektoren lediglich für die Dauer der fotografischen und filmischen Aufnahmen in der Sandwüste aufgestellt. Der Künstler ist nur zu sehen, wenn er aus dem Bild zu gehen versucht oder selbst die Rolle der Lichtstelen übernimmt. Diese Ökologie und Ökonomie der Arbeit, ihre ephemerer Charakter, ihre radikale Deterritorialisierung der Kunst, die Eleganz der Stelen, Fächer und Kuben aus Plexiglas, Glas und Aluminium sowie die Vibration des Lichts im maßstabslosen Raum verleihen dem *Sahara-Projekt* ein auch für die Kunst unserer Zeit unverbrauchtes Potenzial. Der Umstand, dass die Stelen unterschiedlicher Art nur für die Dauer der Aufnahmen in der tunesischen Sandwüste aufgestellt waren, verweist auf eine weiteren Aspekt des *Sahara-Projekts*. Es handelt sich um eines der ersten medial gedachten Kunstwert in der europäischen Avantgardekunst der 1960erß und 1970er Jahre"

https://www.youtube.com/watch?v=sCOyEGoge30
https://www.youtube.com/watch?v=5zuwNK031Fc&t=1s

We have listed aspects such as respect for the existing space and nature, sustainability, as well as the ephemerality and performativity of the project, which gains "new life" through the use of mass media.

Sophia Sotke, in her doctoral dissertation dedicated to this exceptional work, draws attention to what is neither visible in photographs nor on film. She is particularly interested in the cooperation with artists associated (today we would say networked) with the ZERO group, and primarily in the direct discussion and exchange of ideas with Otto Piene and Yves Klein[13].

When examining the activities of the ZERO artists in the context of using the medium of light, one cannot overlook the well-known and highly significant piece for their work, "Lichtraum (Hommage à Fontana)", created in 1964 by Heinz Mack, Otto Piene, and Günther Uecker as part of "documenta III" in Kassel. The artists were invited to present their works at an exhibition of kinetic art curated by Arnold Bode himself, titled "Light and Movement" ("Licht Bewegung"), where alongside the aforementioned artists, works by Nicolas Schöffer, Jesús Rafael Soto, Jean Tinguely, and the Parisian Groupe de Recherche d'Art Visuel were also displayed. Although the exhibition was omitted in Werner Haftmann's introductory text to "documenta", it was considered one of the most innovative and experimental events of that edition[14]. Indeed, the kinetic and light objects presented at this exhibition stood out significantly from the rest of the otherwise traditional show.

Mack, Piene, and Uecker received their invitation to "documenta" very late, and they were given the attic of the Fridericianum to realize their work. It was a small, dark, windowless, long room with a low, sloping ceiling, whose concrete walls the artists painted white. "Lichtraum" was their joint installation, consisting of seven objects created between 1960 and 1964. It included both individual and collective works, such as "Silbermühle" ("Silver Mill") and "Weiße Lichtmühle" ("White Light Mill"), as well as a slide projection of one of Lucio Fontana's spatial paintings – "Manifesto Blanco" ("White Manifesto"). This renowned and very revolutionary artist was not invited to participate in "documenta" due to Haftmann's protest. Disagreeing with this decision, the ZERO group dedicated their light space to their friend and "spiritual father". Within it, time-programmed and moving objects created a shared kinetic composition, which visitors entering the room became a part of, directly experiencing time in this collectively arranged space.

For artists seeking new means of expression—a sort of "zero point"—light, with its immateriality, has emerged as one of the most important media, becoming an essential part of the work of all group members. The best example of this is the current activities of Heinz Mack, including the famous Venetian project "The Sky Over Nine Columns" from 2014.

13 S. Sotke, *Das Sahara-Projekt*..., quote journal.,p. 38.
14 *Dokumenta III*, https://www.documenta.de/de/retrospective/documenta_iii [access: 10.06.2024].

Although the ZERO artists were not the first revolutionary artists to notice the innovation of light – we must not forget the "Light-Space Modulator" installation by Hungarian artist László Moholy-Nagy, created 30 years earlier, which already combined light and movement – it was they, working in a post-war destroyed Europe, who initiated a new way of thinking about art that has remained relevant to this day due to its performativity, ephemerality, collectivity, and immersivity. This is why Otto Piene's "Light Ballet" in the courtyard of the Four Domes Pavilion, despite its entirely analog construction, can still be perceived as a contemporary work.

https://artpulsemagazine.com/from-zero-to-now-an-interview-with-heinz-mack

https://zerofoundation.de/en/

https://www.youtube.com/watch?v=2TIvrF9GFK8

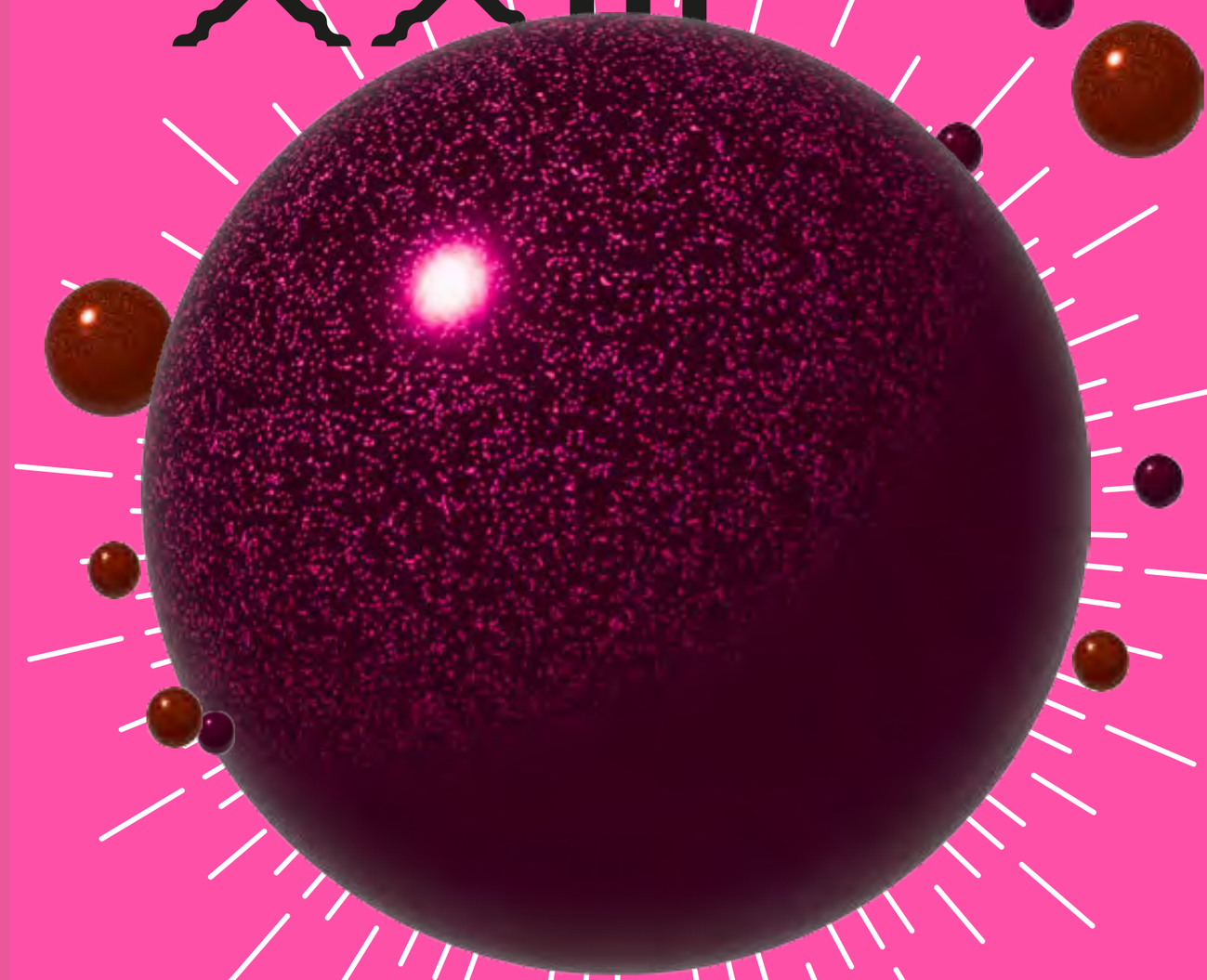
Iwona Dorota Bigos
Museum of Contemporary Art affiliate of the National Museum in Wrocław - Pavilion of the Four Domes

Art historian and curator. She studied art history, cultural studies and history at the University of Wrocław and in Bremen (Germany).
From 2009 to 2015 she was the founding director of the Gdansk City Gallery, and in 2017 she was the director of Stadtgalerie Kiel (Germany). Since February 2018, she has been the director of the Museum of Contemporary Art, a branch of the National Museum in Wrocław, the Pavilion of the Four Domes.
She is the author of more than 20 solo and group exhibitions in Poland and abroad. As director of the Gdansk City Gallery, she was the initiator and organiser of the two annual international festivals Grassomania and Narrations, and the originator of the Gdansk Art Biennale.
She is co-author of international art events in public space: Kozanów - in search of wonder in Wrocław (2016) and the first edition of the interdisciplinary project Polenbegeisterungswelle. Polish topography of Berlin in the German capital (2017).
Bigos has worked and collaborated with renowned international and Polish artists, including Magdalena Abakanowicz, Günther Uecker, Norbert Schwontkowski, Abraham Cruzvillegas, Jörg Herold, Katarzyna Kozyra, Julita Wójcik, Artur Żmijewski, Jiří Kovanda, Ales Puszkin, Niklas Goldbach, Dorota Nieznalska, Magdalena Jetelova, Günter Grass and Hubert Czerepok.
In 2023, she curated the exhibition ‘Otto Piene. Stars’, presented at the Pavilion of the Four Domes.

Iwona Dorota Bigos is also the author of texts on curatorial practice and contemporary art, including extensive essays on the work of the ZERO group.

LAACT XXIII

Light as a Creative Tool



SPOTKANIE Z ARTYSTAMI LIGHT ART:
ŚWIAT OPOWIEDZIANY ŚWIATŁEM

WYKŁADY

WYSTAWA MULTIMEDIALNA

10–11.03.2023

15:00–22:00

Pawilon Czterech Kopuł
Muzeum Sztuki Współczesnej
Oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu
ul. Wystawowa 1ul. Wystawowa 1 we Wrocławiu

ORGANIZATORZY
Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu
Muzeum Narodowe we Wrocławiu
NOKS collective

Projekt LAACT XXIII został objęty patronatem honorowym Prezydenta Wrocławia

PARTNERZY WYDARZENIA
Konsulat Generalny Republiki Federalnej Niemiec
Austriackie Forum Kultury w Warszawie
Hochschule der Bildenden Künste Saar / program Erasmus +
Wydział Sztuki Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie
Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych w Warszawie

Laura Adel

In the light of modernity

Light makes the visible visible. Evenly, diffused or spotlighted, it illuminates objects, allowing them to become visible and thus familiar. Falling from a distance, it reveals the truth. It also casts a shadow. It hides in nooks and crannies, encloses in a blackness all that is supposed to be silent, all that is not supposed to exist. It wanders. It pokes sharply into corners and builds impressions - saturated contrast, furrows deepened by darkness. It is sharp and direct.

Modern reality is not just the real materialism of the environment. Technology expands our world, creating a space where the new meets the old, the familiar, and the natural. This shifting ground forces us to redefine established meanings, the essence and essence of things, our personality, or the nature of the objects around us. In such a jittery field, filled with ecological catastrophe and environmental degradation on the one hand, and draped in the warm embrace of technological flourishing, access to goods, knowledge, and tools on the other - how do artists find themselves in this light? How is responsibility arranged - does art still have the power to change reality, or does it already exist only as a beautiful ornament, a decoration of the present?

LAACT XXIII - the exhibition Light as a Tool for Creation, together with a discussion panel and the One Night Public Galery show (Joacelio Batista and Tomasz Wiktor) on the façade of the building of the National Museum in Wrocław, a branch of the Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art, poses the question of the role of light art in contemporary times. The collected works paint a broad spectrum of problems addressed by artists belonging to this trend.

The courtyard of the Four Domes Pavilion is punctuated by Annika Hippler's work depicting the colour spectrum of light. The works of the group Not a Number (NaN) - a duo of Alicja and Adam Panasiewicz - focus on the phenomenon of seeing. Sarah Rechberger's minimalist objects explore the relationship between light, movement, and matter. A tribute to the beauty of luminous mirages is the work of Ingo Wendt, who combines analogue-created abstraction with childlike carefreeness and safety depicted in the form of a wooden house. Subsequent works turn to the wider social context. Exploring the shaky ground of intercultural understanding, Anna Klimczak shows Woliera, an installation whose tulle walls hinder the reception of the depicted image. Focusing on the complexities of everyone's inner world, Emilia Ishizaka presents 'Tsunagaru', an object whose structure fades and creaks in the light of the projector. Mateusz Król's work 'Potato' and Tilena Sepič's 'Cosmic Rain' combine technology with artistic creation. The installation 'Potato' invites to an interactive game, the tool of which is the mentioned potato bulb imbued with sensors. Stretched between the columns of the courtyard, the 'Cosmic Rain' network also produces sound, accompanied by a bright flash of light. The installation reacts to muons - cosmic particles falling on detectors placed on metal cables. As curator and artist of the

LACT XXIII project, Robert Sochacki presents the installation composition ‘Forest Border’, created in collaboration with migration researcher Bogna Hall. As he says, it is an attempt to give direction to the interpretation of all the works presented in the exhibition.

Can art truly change reality, or does it merely comment on it? The LAACT XXIII exhibition shows that artistic practices both represent the world around us and encourage critical dialogue and the search for new ways of interpreting phenomena and events. Light, the main protagonist of this exhibition, illuminates reality, restoring its magical aura. At the same time, it reveals the complex and contradictory nature of contemporary life. The presented works are not only a source of aesthetic pleasure, but also tools that open the door to deeper reflections on our place in the world.

Clearly shown

Robert Sochacki’s installation composition consists of an object - a checkered plastic economy bag on which a microphone has been placed. It plays recordings collected on the Polish-Belarusian border. The contrast to the jittery, incomprehensible, and frightening sounds is a projection of the forest, its calmly trembling leaves and mirages of light playing with the bright, vivid green.

A conversation with Robert Sochacki

Laura Adel: Robert, you are the originator, funder, and organiser of the Light as a Creative Tool project, which in 2023 took the form of an exhibition at the National Museum in Wrocław - the Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art. The project has evolved since its inception and I feel that your relationship with light has too.

> Robert Sochacki: Light as a Creative Tool is a project born out of an interest in the medium of light. The initial idea was to bring together practitioners and theorists in the subject field to define what light is and what exactly defines the phrase ‘light art’. To do this, we needed practitioners - artists, lecturers who teach light-making, and theorists who explain events in the field. This was a start. Involving student people was a natural next step. After that, things evolved differently, depending on the production possibilities available, and the social, political, and economic situation. I am glad that, in the face of the various evolutions, the Light as a Creative Tool project has remained a wide-ranging research study on the ‘art of light’ and the themes it can address.

LA: My impression is that the first editions of LAACT (Light as a Creative Tool) were concerned with spatial-light treatments.

> RS: There was a need to define what ‘light art’ was. Of course, there were artists using light, such as Robakowski’s ‘TEST’, but the experiments undertaken by the Film Form Workshop focused on film. Nobody was focusing on light. My idea was to find terms and to write them down, to concretise the trend of light in art. LAACT, on the other hand, has now entered a different stage. It is not a gesture of aesthetic experience, it touches on the everyday in its economic, social, and political layers.

LA: I reflect on the process of embedding the medium of light in the art world. One of the first editions of LAACT was an exhibition at the Gdansk Shipyard, whose illuminated industrial space became entirely a work of art, and its transformation was astonishing. Today, the illusionistic effect of light is widely known and festivals focusing on it are increasingly popular. Thanks to the proliferation of this medium, light art productions can deal with increasingly complex themes.

This is also illustrated by the compilation of works by the artists invited to LAACT XXIII.

RS: Yes, previous editions of LAACT have defined the field of light art. Now, I wonder what this art movement can and should discuss, and what themes are important and present.

LA: And you, would you define yourself as a light artist?

RS: Given all these project editions focused on concretising the movement if I had to say honestly - no - I don't consider myself a light artist. Now there has been a certain loosening of the term, there is talk of 'light artists and media-based light artists'. I'm more in the media and have always been there.

LA: I don't know if I would even look for terms through the medium when referring to your works. It seems to me that your realisations were about creating certain situations, events, and references. With this type of work, light has a wide range of uses—on the one hand, it can create atmosphere, and on the other, it can carry information.

RS: True, for me, the tool is less important - it always has been. Maybe that's why I moved away from painting with ease. In its case, the definition is simple - 'you either paint a picture or you don't'. For me, however, it wasn't enough. Some of my last paintings, I rolled them up into columns and set them up. I composed them in space and only then, for me, you could talk about painting. I also went to the theatre, where I saw the actors' arrangements. When I turned on the lights - that's when, for me, the real theatre came into being. That's when light first appeared in my work.

LA: Initially, you were interested in space, and the gravitation toward light came later.

RS: Exactly yes, even when creating stained glass, I was creating spatial forms. Later came media, the moment when I became completely enthralled with what could be done. I changed the way I perceived the events I was creating. It occurred to me that everything could be done, for example with a camera, filmed, and further processed. Computers, creation software, and large-format projections appeared. I was drawn into this recorded and processed reality. For me, it was a different painting of images. I explored the new digital tools and looked at how they determined the work. Perhaps in these reflections lies the source of the questions behind LAACT XXIII - is it possible to talk about important things through the art of light?

LA: You have always been very close to reality - whether as a creator of new events or as a person processing what is happening. Art has never been a form of escapism or self-exploration for you.

RS: Yes, even when I was creating music-visual collectives, it was never about pure abstraction. Our focus was on capturing the viewer. We wanted to evoke situations that affect the emotions.

This stimulation of consciousness opens up the sensitivity we always needed to present our vision. The shared experience, the relationship with the viewer, and the social context formed the basis of our work.

LA: And the visual layer?

RS: I was creating noise. I processed recordings of reality to create afterimages of memory. Also, the sounds that made up our events were of an 'unusual' nature - they came from everyday life. We didn't care about generating electronic sounds and in the same way we didn't care about imaging, we wanted to process reality.

LA: I understand it's a very close relationship with reality.... and where does the need to create come from?

RS: Disagreement with the injustice of my surroundings drives my creativity.

LA: A form of rebellion?

RS: No, an expression of loud defiance, a clear articulation of 'NO, this is not allowed'. This is also what I try to teach my students - a disagreement with the status quo. This critical attitude motivates me to act and to create. For example, I don't marvel at a beautiful bridge like the Impressionists, even though I understand what prompted them to paint it for the first, second, third, and nth time. For me, however, this is not a reason to create art. On the one hand, it's strange - I'm constantly in conflict with reality. On the other, I don't really see another way - to document it, to observe it.

LA: It seems to me that a critical attitude creates a distance from what surrounds us. It poses the question of whether the foundations on which our reality is built are really what we should agree to.

RS: This is what distinguishes us (artists) from politicians who clearly and explicitly say ,This is the way it is...' and 'it' stays - even if everyone around knows it is a lie. We are constantly questioning the 'it'. We search for the essence, checking that our creation is indeed in line with reality. If we want to reach someone, we have to make them enter the situation we have created. We have to construct it clearly and translate it into the language of art in an authentic way. It is good when this coded message touches on socially important topics. What is socially important is also generational. Each generation is characterised by its way of seeing and articulating. This is worth talking about.

LA: Through your work, you create a micro-community that experiences a certain event and gives rise to uncertainty or doubt - the seeds of critical thinking.

RS: It's a bit like that - I certainly create my video images in this way. On the one hand, they are animations, but on the other hand, it is not a film in the strict sense of the word. It doesn't have a regular timeline, linearly arranged, with a beginning, development, and end. It represents a spatially distributed open form that you, as the viewer, can explore. When you begin to read the images, you are drawn in, searching. As a result, you deploy yourself into the contexts in two ways. You discover the ones I have placed, but also, through interpretation, you create your own. If the plot draws you in, you read things your way. You will always construct the story differently, pay attention to something else. Unlike a film, to which you submit yourself, these video images are dependent on you. The whole situation of reception turns into an interactive narrative in which you decide for yourself how the situation or the course of events unfolds.

LA: I immediately think of your video realisation in the Immersion Hall of the National Museum in Wrocław - the Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art - during the Rokoko exhibition. The walls were illuminated by a projection of colourful representations from the period expanded with movement. At first glance, the work appeared to be a static image, only to reveal moving elements with a looped character after a while. Eclectic forms of expression were also interwoven - archival footage woven into digital video shots. You combined multiple, seemingly opposing values to create an entirely new whole.

RS: Exactly right, you could say it was a complete work that I was lucky enough to work on, and many factors contributed to this completeness. The conditions of production, the amount of time for completion, the research values of this project, and the availability of archival material are all important ingredients. I don't define myself by the narrow prism of one subject. Rococo suits me equally well. I usually base my work on broad archival material and from that I construct a starting point for the rest of the story. Basically, I dig into memory.

LA: I would also look for the answer to why the subject matter is not a stumbling block for you in the dialogue you establish with the viewer through your work. You're looking for what is socially accessible about the subject matter, what we can resonate with, in a very intimate way, and finding similar situations in our memories. For me, Immersion Room was a garden of diversity, which I delved into most deeply when looking at the representation of a swaying woman.

RS: As I began to create the video installations, I watched my older son stay inside. He derived joy from the fact that he was truly inside, surrounded by the projection. The projector light can simply be projected onto a screen, but it can also form an installation - in which case it gives a sense of immersion in the space. The space becomes an emotional content, shared by the work and the viewer. My current realisations are an extension of this thought - how to create a work you can enter into, synchronise with, and begin to feel.

In my artistic explorations, I don't run away from researching tools. If you are an artist using technology, you have to research it. However, this research is not a finite form for me, it is part of a larger process of evoking creation that engages. I look for solutions that activate the viewers and stimulate their sensibility. Their openness to sensation makes them embrace my vision, bury it within themselves, and take it home. Analysing the path of social resonance of Wodiczko's works, his works reflect the voice of society, they literally speak through the mouths of individuals. Mine, on the other hand, works the other way around: I create my voice so that the viewer accepts it and looks through that prism. Then the work has the power and influence to change the image of reality. It can make a difference.

LA: You talk a lot about the viewers.

RS: The viewers are very important to me, I take them into account all the time. I want them to be a conscious participant in the artistic events I create. I've been thinking a bit about the temporality of making a video. Initially, I was under the assumption that we don't have much time these days - so everything has to be short. However, time is a value and I now leave it up to the viewers to decide how to allocate it. If they come to the gallery and see an animation of a snail, thinking 'Oh no, I don't have time', they will never let the snail get to the end. If, however, they stay and let it go, in that moment they will ask themselves about the value of their own time. He decides to experience.

LA: What is experiencing art for you?

RS: It is everything we are talking about - a deep and conscious reception in which reality is suspended. The viewers enter into the presented creation and accept it as their own.

LA: Your fascination with form and its effect on the viewers is evident in your early realisations, as well as in the early editions of LAACT. However, the installation presented at the exhibition Light as a Tool of Creation at the Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art touches on a completely different area, and the means of artistic expression used are characterised by synthesis and very intuitive, symbolic overtones. The work Forest Border touches on the subject of refugees, the migration situation, and events in border areas.

RS: The current situation of multifaceted crisis hurts me to the extent that I would like to shout. I cannot pass by indifferently. Filling the world with beauty is no longer enough for me. I don't want to say that my actions are fixing the world. It's possible that when I was younger, I had this need and the feeling that I was fulfilling it. By spinning on the wheel like a golden calf during the 'Hurt Reality' happening, I was fixing the world. Now I want to shout louder along with it. I also see the manipulation of the surrounding reality to hide what is difficult, unpleasant, or uncomfortable. That's why it's so important for me to have a dissenting voice, a voice that builds a clear, lucid, and factual picture.

When I was making ‘Domestication’ in Russia, it occurred to me that if we wanted to fix the world, we would have to kill ourselves. Only without humans would the world have a chance to return to balance. On the other hand, whatever part of the world we touch, the actions are defined as ‘for the good of all’. I feel that the meaning of ‘good’ and ‘all’ has become diluted, these terms do not mean what they describe. This began to bother me, which is why the themes of my artistic productions began to steer towards social problems. On the one hand, this is due to my artistic maturity, on the other simply because of my age. I have children, I want the world to be a good place for them to live in.

The pandemic was also a turning point when I started to ask myself what freedom was. It was also a time when it was patently clear where the personal space was and where the social space was. Reflecting on this, I began to define these spaces in my own way. I saw the relationship between the private and the public. On this plane of social contexts, I began to search for the subjects of my realisations. This consumed me. Being an artist, I have the tools to visualise these issues and provoke discussion.

On the other hand, as you suggest, the world has also changed a bit, although I see many recurring situations for which there is still no solution. In the second half of the 2000s, many topics have been freed up and integrated into public discourse. We say ‘he’, and ‘she’, but also more broadly ‘they’, and ‘it’. We have allowed others to inhabit our space - I am different too, I mean this otherness - unconventionality, the freedom to decide for ourselves and to concretise our feelings. A lot of contemporary discussions are about identity. I see it where the work is - in you. You have it, and what form this defined identity manifests in reality depends on you and the context of your surroundings. You don’t have to feel German to live in Berlin, you can change your place of residence if you want - that kind of freedom would be great.

LA: There’s still a lot to talk about.

RS: There always will be, I’m already planning the next editions of LAACT. The next one will be structured around the issue of homelessness, both literally and figuratively.

Robert Sochacki
is a visual artist and academic with a PhD in art. In his artistic practice, Sochacki focuses on the collective process in art and the interaction between artwork and the audience. He most often works with large-scale video installations and various light art concepts. He teaches at the Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław.
www.robertsochacki.pl, www.instagram.com/sochacki.

Interference flares

A conversation with Anna Klimczak

Anna Klimczak's installation 'The Aviary' consists of a transparent cuboid, inside of which a screen is enclosed. Tulle planes gently wrap around the object, but their interference weakens the visibility of the projected image. The inaccessibility of vision is at the heart of the artist's work, which indicates that our cultural background, our baggage of experiences, and doings are the filter through which we pass reality.

Laura Ade: Anna, do you consider yourself an artist of light?

Anna Klimczak: When I think of light, I understand it symbolically. In a more literal sense, I use digital technologies, reaching for screens, monitors, or projections. This is not a traditional understanding of 'light art' - where the main medium is a beam of light. In my work, it comes from digital media. It makes the image real. This is also how I used light during the exhibition 'Light as a tool of creation XXIII' in the Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art in Wrocław. I enclosed the monitor emitting the film in a tulle aviary. The huge cage used in the installation needed light itself. The light changed both the form and the meaning of this work. At night the aviary was like a treasure trove hiding something alive and precious, while during the day it became a fortress protecting a core teeming with movement and colour.

Light is close to me in a philosophical sense. I associate it with exploration and discovering what is unknown or not yet fully known. For me, new technologies are just that - they reveal to me new creative possibilities in constant dialogue. They allow me to explore light as creation and image as the world evoked by it.

LA: When I work with the camera, I notice many elements in the recorded image that are close to my sensibility and the aesthetics I develop. It seems that this characteristic often escapes people who are hostile to digital creations. They think such images are borrowed, produced by an external mechanism, and lack the creative and authorial element. For me, it is an agreement with a tool whose way of working I must understand to create. Sometimes I feel that the camera or camera becomes an extension of me. The difference between the vision of my eye and the objective registration also reaches me. I gain distance from my senses. I notice how much more accurately the lens of a camera sees compared to my organ of vision. I also noticed all the mental additions I had projected onto the image based on my experience and knowledge. Technology challenges the infallibility of my senses.

AK: Registration is always image processing. For me, the computer is like a brush in painting. New technology is the language of creation. To use it freely, you have to really know the tool in depth. I look at artistic experiments in the field of new media art. Artists are becoming

more provocative, and more eccentric, and this is due to their level of technological skill. The audience also has to constantly evolve. However, when the viewer perceives the shallowness of the work resulting from in-depth research, then the viewer becomes critical of new media productions. It seems to me that this is where the social reluctance we sometimes encounter concerning this area of art comes from. It is not only artists who process the image of reality, every viewer does it too - superimposing their own experiences, emotions, and interpretations, building their version.

LA: You mentioned the viewer very quickly - is the reception of the work an important element in your work?

AK: Before the work meets the viewer, I don't focus on the viewer. I don't create for him, it goes in a completely different direction. On the other hand, the moment of exposure to the work is very important to me. The moment the work starts to function in the viewer's consciousness it evolves. Interpretations emerge, and sometimes viewers shed new light on how the work functions. The artistic product becomes a contribution to a conversation. Sometimes during such intellectual flashes, hearing the reflections of the viewers makes me reacquaint myself with my realisations.

LA: Let's return to the installation 'Aviary' presented at the XXIII LAACT. Your realisation depicts the relationship between exterior and interior. It also speaks to what we are talking about - the filter we put on reality through perception and interpretation itself.

AK: The project originates from an aviary - a large cage for birds. A television inside displays a film depicting nature. A mirage of free shots of nature becomes a colourful bird in captivity. The cage alludes to the restricted accessibility people build for themselves by fencing off natural places. The space defined by the aviary alludes to the Japanese philosophy of MA, which speaks of an indefinite emptiness, limited but unlimited, not subject to anyone's authority. Hence the subtlety of the walls bounding the aviary. They are more like a mist between one space and another, blurring the boundary between outside and inside. The planes, despite their delicacy, also create a sense of distance that speaks of the inaccessibility of the vision.

LA: You devote a lot of space in your work to communication. You point to the plane of understanding as being negotiated between the information in question and the viewer, who imposes his or her filter - personality, emotion, culture. This relationship also applies to understanding between people, and environmental differences only reinforce this property. You talk about cognition.

AK: Yes, these are very important and inspiring themes for me. In the case of 'Aviary', the elements of the realisation create successive layers - the walls of the object, the illusory play

of tulle with the optics of the human eye, the TV screen, and the representation of nature. This overlapping of elements alludes to the multi-layering of information. The delicate, sometimes even invisible parts of the installation make it difficult to get to the core. The layering speaks of hindered communication.

LA: The conceptual beginnings of 'Aviary' were created during your residency in Japan.

AK: Yes, the cultural differences had a huge impact on me. I created a performance where I showed cards with words whilst delving into the forest. The audience was facing me, behind the transparent glass of a large window. The words, however, did not create any concrete content, and the audience felt frustrated and disappointed, waiting for a message. I, on the other hand, walked steadily deeper into the forest, following my logic, unknown to anyone. This action stemmed from the sense of alienation and incomprehension I had felt, being in a culture so different from my own.

LA: **So you transformed the situation you found into an artistic action, seeking the source of individual feelings in universal symbols, gestures, and events. Are external events always a source of inspiration?**

AK: Yes, undoubtedly. I analyse what is happening around me - I often use myself as a prism through which I look at events. I also think with space - it is in relation to space that I find formal solutions. I create concepts in dialogue with the place. I check whether it can support my ideas and hypothetical means of expression - and vice versa. Sometimes the space helps me find solutions, but sometimes it pushes me to change the formal part through its properties. Most of my work is 'site-specific'.

However, the situation, which is the starting point for the work on 'Aviary', belongs to the past. What is important to me at the moment is the construction of a further history. I encapsulate it in the aforementioned multi-layeredness, which is further shrouded by subsequent events, our memory of them, or recollections. I am creating history undercover. This aspect is further emphasised by the shape of the aviary itself. The object encloses the space, marking out a certain area in an already existing, designated place - in the case of the exhibition 'LAACT XXIII' - in the Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art in Wrocław. In it, inside the object, there is a screen referring to another space. The aviary becomes a casket that protects and hides the luminous interior.

In an installation organised in this way, the viewers become the final element. It is them who build the work to completion. All their thoughts, feelings, and conclusions form an epilogue that binds together the whole situation I have created.

LA: For me, ‘The Aviary’ builds a narrative, but in a new-media approach. When I look at the object itself, I see how the tulle plays with my perception, creating illusory patterns - mora. The material is very malleable to the human visual organ. I move around, changing the angle as I look at the object - the pattern also evolves and moves behind me. Then I try to decipher the message on the television - then the translucent walls cease to be a partner in my aesthetic experience, turning into an obstacle. Mora changes its identity. I, as the viewer, become a source of modification of the relationships between the elements of the installation. From the transforming web of interactions, a narrative develops over time.

AK: You interpret this very well. I tempt the viewer with the elements of the installation, I deceive him, I promise him, only to ultimately leave him lost, without answers. Like in Baudrillard’s ‘Seduction’[1], where although much is promised, none of it is fulfilled.

LA: Is The Aviary still undergoing a metamorphosis?

AK: At the moment, I am fascinated by the natural world that I have enclosed in this casket. I would like it to speak. I am looking at and analysing people’s relationship with their original, peaceful environment, which in today’s intense times is a coveted enclave. However, nature in the social view is being schematised and romanticised, thus losing its true face. Man’s way of thinking about nature is also very instrumental.

LA: Anna, I hear in your statements a great sensitivity to world affairs and the condition of our environment. Do you think that today’s artist has any responsibility, including to themselves? Should there be any demands and references to external situations behind creation?

AK: My current turn to nature stems from a need to be poetic - in such spaces, I feel calm and rooted in myself. The immediacy of modernity heightens my sense of tension and nervousness and forces me to be more active. It is the return to nature that turns me against this nature of modernity. Furthermore, I am disturbed by the way we think about nature, the way we chart paths of entry into it, and the way we value its condition - the imposition of civilisational baggage on what is natural.

In terms of producing more objects - of course, I realise that each installation generates a significant amount of disposable materials. I cannot reuse them due to the nature of my work, which I always adapt to the site. I also do not know if the next realisation will have parts in common with the dismantled elements. Furthermore, I don’t have a warehouse that would allow me to store these things. That is why I let them out into the world. I give them away to people - that’s why it’s so important for me to have a conversation to get to such details. For example, the bookcases were created from the beams that make up the ‘Aviary’. Elements of my works get a new life after exhibitions.

1 J. Baudrillard, „Le Séduire”, publisher Grasset, Paris 1990.

Here, too, the uniqueness of meetings and conversations comes into play. Only in relationships does it come to a point where we share thoughts, plans, and ideas. Then we can support each other, inspire each other, and exchange experiences and even materials (laughs). Thanks to a conversation with you, the idea of documenting the continued life of dismantled structures that end up in garages, houses, and basements came up. They are dealt with by other people, new creators. This is the light, these are glimpses of co-creation. Then it occurs to us that together we can do so much more.

Anna Klimczak

Visual artist, professor at the Polish-Japanese Academy of Information Technology in Warsaw. Creates site-specific works and performative actions. She explores themes of disturbed communication. She is a graduate of the Academy of Fine Arts in Poznań and a winner of the Artistic Award of the City of Poznań. She participated, among others, in the first edition of the Polish Fish Eye Festival and the Biennale ‘Issy in France. Since 1999, she has been involved in art education. She is a curator of exhibitions and cultural events.
https://annaklimczak.pl/, https://www.instagram.com/an_kli/.

Dark Places

A conversation with Emilia Ischizaka

Emilia Ishizaki's work, the installation tsunagaru|doubt, speaks of the dark side of man. Its main part - a sculptural object, in form reminiscent of a quilt or scroll - is composed of fine black threads. The material is the aftermath of the artist's graduation work, being, as she says, a delight that has remained.

Laura Adel: In the tsunagaru object, the artist reveals the nooks and crannies of the human interior. The scroll is illuminated by a sheaf of light, once representing abstract shapes, once uniform colours. A shadow appears in this relationship. Watching its faint movement on the wall, surrounded by the projection, one becomes aware of what was previously invisible. It is the shadow that reveals the complexity of the object's construction, invisible through the projections covering it and the deceptive flickering of light. The shadow reveals the micro-movement of a form that, in its monumentality, appears static and motionless.

Emilia Ischizaka: This material stirred up strange places in me, uncomfortable places that I wanted to make real,' she says, wading through the words like heavy slime, 'I had a lot of this dark, sticky mass inside me that people like me don't fully understand or are afraid of. I wanted to get rid of it. I started creating these forms, weaving connections and I couldn't stop. It started to grow, to the size of a half-self, until it finally outgrew me. It fascinated me to watch this process. I wondered when I would say enough to myself, when this proliferation would reach its limit, where the moment of stopping would come

LA: Was there such a moment?

EI: No, no, not at all. On the contrary, a dream came to me during the creation of this work. I wanted to wrap these vines around the whole room, to become part of the tangle myself.

LA: I listen as she talks about the vines - as an external, autonomous being whose form illustrates what is inside. She spins plans about the expansion of form, its unbridled, uncontrolled growth. Seeing the compact, closed object of tsunagaru|doubt brings me to a contradiction.

EI: Yes, on the one hand I want it to expand all over the space, and on the other hand I tend to enclose shapes, to frame them. The form of tsunagaru|doubt also carries a contradiction - on the one hand we see its definite elliptical shape, on the other we imagine it expanding further. When I illuminate it, I see another world. The form is alive, gently moving with the movement of the air. I hope that viewers experiencing this installation will notice the little things: the slight movement, the change of shadows created by the continuous, almost imperceptible rotation of the sculpture and the angle of the light, the illusion of form and the superimposed animations. Many worlds are created on a single object.

LA: I wonder where these worlds are positioned, whether they form another reference to the interior, or whether they are an intermedial property of the installation illustrating the intimacy between the chosen media.

EI: It certainly has a reference to my inner world. I feel a lot of contradictions within myself, I get a bit lost in them, I'm a bit confused about what is true and what isn't, what should be and what shouldn't be, which is a mistake of thought, a constant battle of arguing worlds.

LA: It's interesting that you put it that way. For me, although I see a lot of opposing matter, the installation is not contradictory - it doesn't build up a sense of incompatibility of elements, it doesn't force rejection through its internal incoherence. An ephemeral, luminous, virtual projection is juxtaposed with an object - a concrete, real, material one. From this relationship is hatched a shadow, which is blackness, emptiness. It is the shadow that visualises the sculpture, hidden behind the projection.

EI: When light falls on the material of the threads, the sculpture shimmers, it becomes jewellery - artificially beautiful, even false. Behind it is just this shadow, another layer, perhaps real, although it is a shadow - and again this contradiction.

LA: I can clearly see your relationship to the work, where the process of conceptualisation itself is very important, and materialisation is a dialogue with matter. You find shapes in the process of making the work, you arrive at them. But how do you approach the very moment of making your work available to the public?

EI: Creating involves more emotion than showing. Presenting the work is the moment when the work has come out of me and exists in itself. I hope that by looking at it, viewers will discover a part of themselves from which the form grows or which it illustrates. As the object comes out of me, a thread of understanding is established between me and the viewers. It is an attempt to illuminate dark places.

Emilia Ishizaka

Graduate of the Multimedia Workshop at the Polish-Japanese Academy of Information Technology. She experiments in the field of intermedia activities. She combines her love of traditional animation with various means of expression, such as videomapping or augmented reality. She is inspired by the unspeakable and by what is not necessarily welcome.
instagram.com/e.ishizaka, www.emiliaishizaka.myportfolio.com.

Visualised coexistence

A conversation with Sarah Rechberger

‘Vortices’, a light installation by Sarah Rechberger2, consists of five kinetic objects with transparent walls covered in white tulle. The elements are illuminated by geometric beams of light. The movement of a mechanism placed inside the objects bends the planes of their sides. As a result of the surface change, the light splits, creating coloured waves surrounding the objects.

Laura Adel: When I am going through your works I am seeing a very consistent direction or path you follow. Some ideas from the early stage of your career are being developed or transformed after rather a significant time. Although you work as a light artist, the way you interpret light is very brough. The light in your artistic perspective is the phenomena of beauty but also the foundation of seeing and the visible proof of principles of the world- like in the work Sonnenbecken.

Sarah Rechberger: Yes, this work is a cylindrical hole with a black surface. When it rains, it gets filled with water so it becomes a mirror. It works like a pupil in your eye – it is also black with the liquid in it. Experiencing this work, you can see yourself similarly to being seen in the eyes of others. Due to its size, you as an observer feel small - like a pupil, like a small creature in front of the eyes of something way bigger than you.

LA: You also explored similar phenomena with the work Surveying Sun Points

SR: Exactly, you can also use a mirror as a way to focus. You take a light, you reflect it and you bring it down. Then, what you see is the exemplification of basic rules – the everyday turning of the globe, the journey of the sun on the sky. I projected the curve of the sun movement into the ground. Making it visible and feelable is a physical proof of time, of passing. What is also interesting, in ancient cultures like Aztecs (to whom I have some relevance) the time was perceived in cycles while now we tend to see it as linear.

LA: The curve seems to be a core element of your creation.

SR: Not exclusively – but it is among major forms. Saying verbally about its meaning seems complex. Among other factors, it may also be a feminine thing (laugh). When you look at the planet Earth, it is not flat, it’s a curve. This fascination is hard to explain (laugh). The curve just came. Also, when you look at natural surfaces for example the ocean – it is a curve, the wave of electricity is curve. Consequently, curve seems like the foundation of things. Additionally, it symbolizes continuity - this is how things are – without beginning and end, just never ending permanent transformation. I am searching for formulas to capture the essence, the foundation of being. In my works, I combine curved with straight lines. It is not fixed – it is a dynamic fluctuation exploring intersection between straight and curved.

LA: **In your artistic statement you refer to Bruno Latour philosophy which focuses on relation. It states that whatever exists, it's connected creating a part of the net – the fabric of reality.**

SR: Yes, here also lies the explanation of the circular forms in my artistic creation – where the sphere represents the surface and the net illustrates the edges as well as the movement.

LA: This idea is beautifully captured by your work Vortices (Magnetosphere) showcased during LAACT XXI at the National Museum – Pavilion Four Domes Museum of Contemporary Art in Wroclaw. It is a collection of objects with a dark metallic skeleton, a frame for a semitransparent surface of tulle. Inside, there is a turning mechanism which points the delicate fabric. Due to this deformation of the object's form, the light gets distorted turning from straight, white geometry to a colourful curve of dispersed ray.

SR: The mechanism is only straight lines but they go in the circles – in the repetitive, circular intervals which interfere with the white, geometric projection. If you take a look at our bodies, they are also similar construction of straight lines and curves. The cooperation between contradictions makes us able to move. My artistic creation is a search for understanding, the interpretation of outside processes. I am trying to encourage my viewers to follow the path of my way of thinking - which leads to broadening your perspective or reconstructing the principles of common knowledge or just intuitive thoughts. Some of the remarks we have as newborns are highly valuable however they got cover with the dust of adultness. They have a wisdom of free perception which I want to bring back. With my works, I am trying to recall this intense and curious attention of seeing. I integrate social, ecological and aesthetic perspectives together. As adults we have a tendency of putting things in order and seeing via the lens of social or cultural structures.

LA: For me, the work Vortices (Magnetosphere) creates a structure of its own. All of the objects refer to one another. What is more, within each of them, there is a very tight net of interference between the media. My favorite feature was the audiosphere. This repetitive, metallic sound of cooperating elements seems to me an inner sound of this artificial object. I would associate it with the audible features of the human body – the beat of the heart, the sound of digestion, the rhythmic flow of breathing. This music helps the viewer align with the world of those artificial forms. I, as an observer I immerse myself in this rhythmic coexistence. Besides that, that is another world of intersubjectivity within the objects itself.

SR: This is what I like about kinetic works. Ones you plug them in, they start their own living. They show the inside. They start to exist in a more multidimensional way where not only you can hear them or see them but you can feel the intersection of their being. This mutual influence shows their insides. You experience the inherence of the attributes constructing the over whole form.

There is also another feature which really speaks to me. When I am creating those forms, I need to be extremely precise. The forms and their mechanisms are very mathematical and logically structured. Once they are finished and plugged-in, they get emotional. This is also what strikes me, this connection of contrary aspects, the duality of those artificial forms.

LA: I would like to ask how you came up with this idea but I have a feeling that it's an outcome of a long process started with the work Frameroom. There you pull the fabric of the cube with geometric projections on it. You build a foundation of your creation – the tulle fabric, geometric forms, distortions and light. Then, using your own body you examine how they cooperate. You experiment with the components. Later you withdraw yourself from the space of the art piece. You replace yourself with a mechanism.

SR: I am also a performer and a singer – when you sing, in a way you extend your body. You take something from your inside and give it outside. Others hear it but the sound goes deeper and they feel the performance also inside of themselves. What is also feelable, is the dynamic of direction and the distance which influence the experience. There is always this connection of coming and going, changing - this transition is really important for me. This wave of transformation is also captured in Vortices (Magnetosphere) but instead of being dependent on my body, it is led by a mechanism.

LA: Within your artistic creation, you capture the idea of decentralization of human being. You focus the attention of the viewer towards the world as a space of mutual cooperation between independent forms. There, all the beings: flora, fauna, the universe, stars or the sun exist creating a tight net of intersections.

SR: It is also about freedom - I like to show the fluidity of the light. I am not such a fan of neon art where you write statements in fluorescent form. I thought I don't want to put light in the glass tubes - it is too conserved. Glass and tubes remind me of a cage. I want the photons to connect to the textures. It is soft, not so rigid. Firstly, I started with the fog which also shows photons and space. The textile was a way to materialize the fog.

LA: How much do you think about the observer when you create?

SR: I think about the observer but not in a conscious way, not directly. What I find deeply beautiful, is seeing that my works resonate with others. They are a foundation of some kind unspeakable dialogue. Via creation I express something what can not be verbalized making it also possible to leave the structures of common thinking, to communicate on an unspeakable level. Also there is a beauty in simple things, which you can conscious about. There are different ways of experiencing spirituality and I would like the art gallery to be one of them.

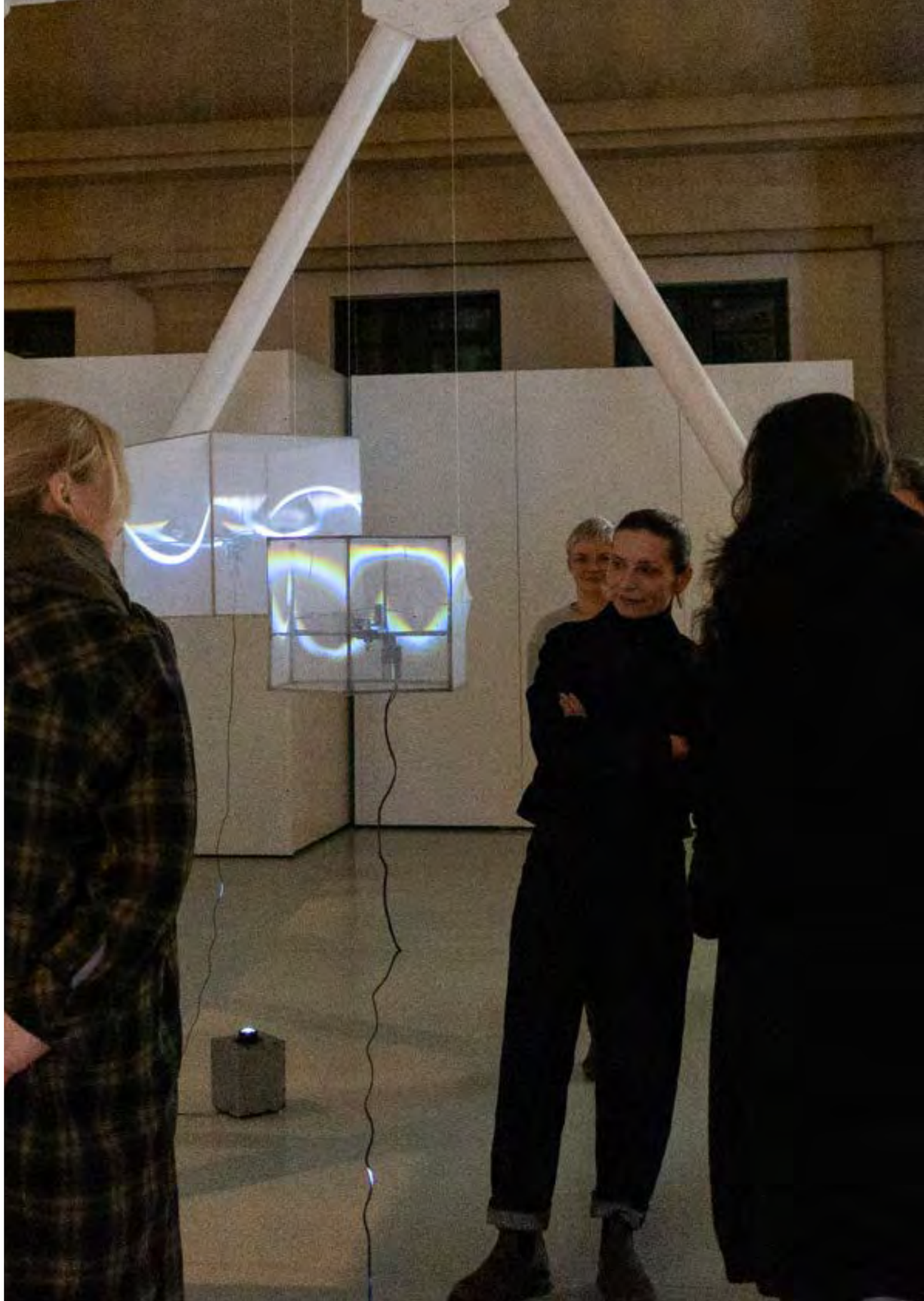
LA: **In the world filled with objects and overwhelmed with rubbish, artists still produce things. Are we responsible for this action of production?**

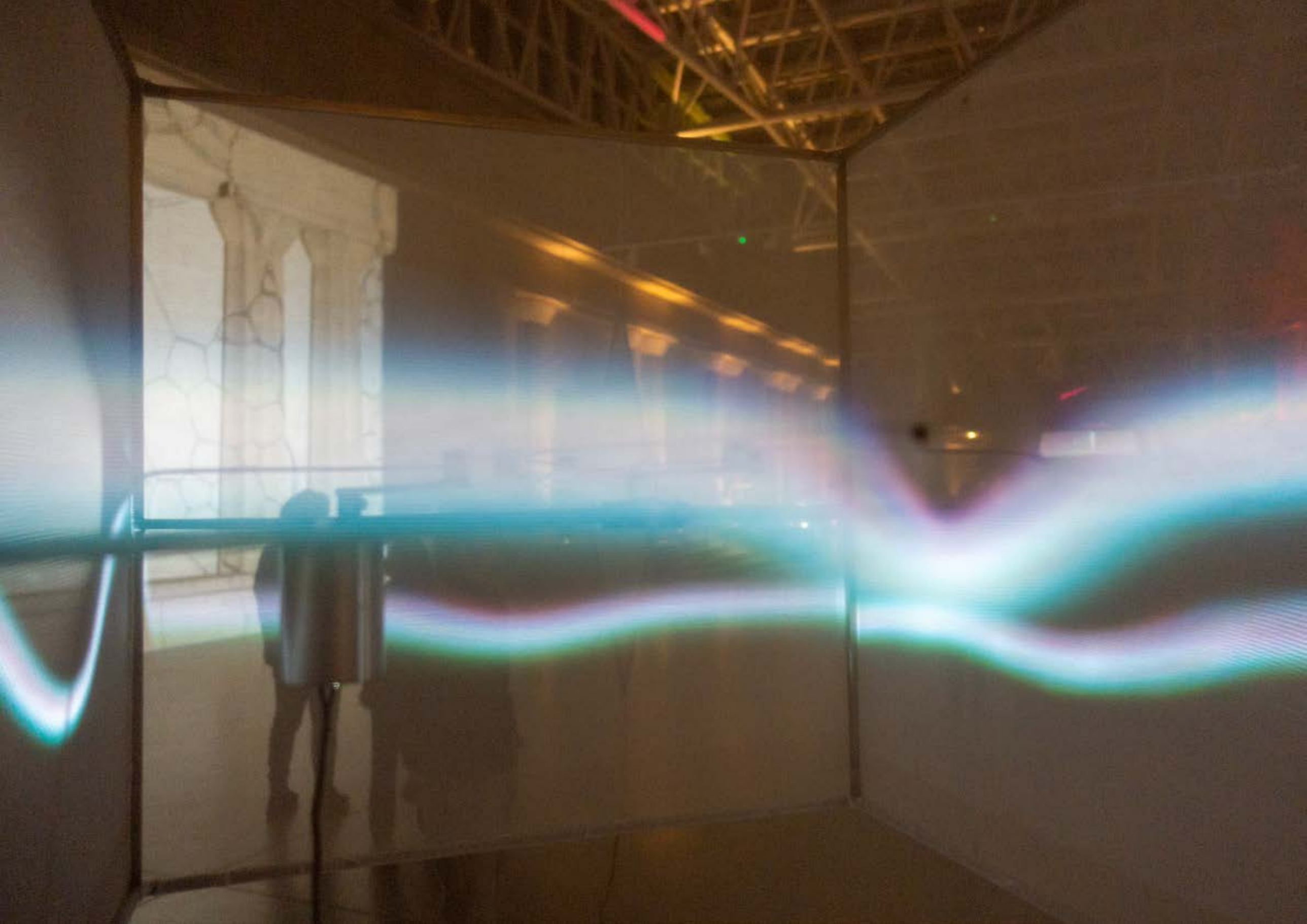
SR: Every idea has an impact. The dreams are not just dreamy miracles. They lead to Inventions which open the gate to new structures of thinking. This is where I am seeing the intercession for producing items. What is more, as you notice I recycle my works. I also use old machines from medical system which were already in trash. I have this reconstructive flow of production.

Sarah Rechberger

Born in 1983, works with a variety of media. Light and organic processes are among the stylistic means of her work. To convey her ideas, she works with installations, sculptures, photographs and drawings, combining her works into mechanisms of multiple systemic synergies. The dynamic becomes an experiential process that, in interaction with the observer, becomes a whole from which a moment of new connection with the work itself and the artist emerges. She studied at Transmedial Arts with Brigitte Kowanz and at the Institut für Raumexperimente with Olafur Eliasson.

http://www.sarahrechberger.net, https://www.instagram.com/sarahmariarechberger/.





In a narrow field of light

A conversation with Annika Hippler

Annika Hippler investigates the properties of light - breaking down the medium itself, looking at it from a physical, optical or chemical angle. Using the beams of a given wave - lasers - she creates colourful objects or interventions. In the space of the Pavilion of the Four Domes, she has shown the entire colour spectrum of light in the form of pigmented lines. The Rainbow Intervention at the National Museum in Wrocław takes on a wider meaning in the context of the situation of the LGBTQIA+ community in Poland. During the opening of the exhibition, the artist defended the rainbow with great resistance, which was trampled and trampled by visitors.

Laura Adel: Annika, your works are very strong as a visual statement while at the same time being extremely minimalistic in form. Some of your creations also combine space and aesthetic objects as an artistic intervention.

Annika Hippler: I work with light as a medium, but I also make photograms and kinetic installations. I look at light from different perspectives. I am interested in light itself - its structure, its qualities and characteristics. I explore its influence on the surroundings. Light can completely change the space and create a whole new atmosphere.

LA: Do you remember the starting point of this fascination?

AH: In my last year at art school I made spatial drawings with straight lines that corresponded to the architecture and infrastructure of the space. Then I was invited to an exhibition in a church where it was not possible to draw directly on the walls. I came up with the idea of using an analogue overhead projector to project a complex line drawing onto the organ as a site-specific spatial drawing. For the next exhibition in the same year, I developed the idea of using multiple line lasers to create a line drawing on the walls of the exhibition space - each laser module projecting a single straight line in a very intense red colour. So the idea of working with light clearly came from the drawing. I am fascinated by the inner structure of light and this research gives me a lot of inspiration. You can look at light through human eyes, but you can also analyse it from another perspective. The spectrum of light as an electromagnetic wave is wider and broader than visible light.

LA: Your work ”Spectral Colours“ exhibit during ”Light as a Creative Tool“ also is rooted in such a way of thinking.

AH: The work ”Spectral Colours“ is a floor piece in the form of a long straight line of fluorescent pigments that are activated from above by an ultraviolet laser to make them glow. The glowing line of colour represents the small part of the electromagnetic spectrum that is visible to us as

light and colour. It crosses the central part of the courtyard of the National Museum – Pavilion Four Domes Museum of Contemporary Art in Wroclaw. I was also delighted to have my light installation exhibited alongside the work of Otto Piene, an artist whose work I find deeply inspiring. Otto Piene, a co-founder of the ZERO artist group, also began his artistic career as a painter and developed his oeuvre into light art, kinetic art and sky art. His universal works are characterised by an intense exploration of light and movement. His highly experimental approach seeks to transcend boundaries and leave a lasting impression on the viewer.

LA: Can I then assume, the viewer is an important part for you?

AH: Yes, definitely. I want my works to be seen, perceived and experienced. The viewer can have a spatial and aesthetic experience with the artwork and really immerse themselves in the work, especially in the light spaces. The perception of the artwork also changes as the viewer moves and changes their position in space.

LA: Among your works there are laser works, space design, photograms but – surprisingly – the plants.

AH: Shortly before the LAACT exhibition, I was in Kolkata, India, for an artist residency. While there, I researched the Indian scientist Jagadish Chandra Bose, who studied microwaves in the electromagnetic spectrum at the end of the 19th century. He is also considered the grandfather of Wi-Fi. At the J.C. Bose Science Heritage Museum, I learned a lot about his work and his early experiments with plants, especially mimosa. For example, he built various devices to record the frequencies emitted by plants. In the exhibition in Kolkata, I showed light drawings and neon objects related to this research.

For the UM Festival in Uckermark, Germany, I made another work, also about the frequencies emitted by plants. In a boathouse by the lake I did a kinetic installation with a vibrating reed. This work refers to recent scientific research which shows that plants emit acoustic signals in the ultrasonic range, which can be sensed by many animals. When plants get stressed, these sounds become more intense. So the installation ”The Sound of Plants” translated natural alarm signals into artificial movement patterns.

LA: When I am seeing your works they are beautiful aesthetic situations. The closer look reveals the complexity of the phenomena you explore.

AH: It is important to me that my art has an aesthetic quality as well as a conceptual background. I am particularly interested in working with invisible phenomena and translating them in a visually perceptible way. A good example of this is my installation ”Spectral Colours”, shown at the LAACT exhibition, which is related to the electromagnetic spectrum.

LA: Some of your works also explore the relation between light and its environment.

AH: Adding light to an existing situation, such as a natural landscape at night, creates a new context. Light behaves differently in air than in water. Last year, I created an underwater light installation in which a green laser projected a line from the bottom of a lake to the surface of the water. In Hampi, India, I also investigated this light transition caused by the different carrier. The laser was directed from a stand to the river. The straight light is distorted and the angle changes when it meets the surface. The darkness of the water reflects the line, creating a mirror effect.

LLA: aser line in your installation “See Mi Yah” in India extended with its relation to what is around. Did the ”Spectral Colours“ also get contextual?

AH: Yes, of course, the elements interact with each other. The work in the LAACT exhibition represents just a scientific phenomenon, the spectrum of colours. But the context of being displayed in a national institution in Poland adds another layer, because the rainbow has become a controversial symbol in public discourse.

LA: In the complexity of nowadays reality, do you think artists hold a responsibility for their social impact or for the items they create?

AH: Art has the power to contribute to positive change, to raise questions, to stimulate reflection. Art can also point out contradictions and be critical. At the same time, the artistic freedom and independence of artists must be preserved, not be censored or restricted.
It is important that artists can express their visions and messages freely, even if they are controversial. Art can open up new perspectives to encourage viewers to engage with relevant issues. Some artists integrate political or social messages into their work, while others focus on purely aesthetic or personal themes. Art should have the freedom to exist in all its forms and expressions.

Annika Hippler

Is a visual artist born in 1978 in Berlin. She works with lasers to create hypnotic spatial and visual compositions, exploring the painterly properties of light - its frequency and wavelength. Hippler’s work deals with scientific phenomena and astrophysics, the all-encompassing perception of space and the transfer of scientific knowledge into the artistic language of light. She studied at the University of Fine Arts Berlin and the University of Fine Arts Brunswick, among others with John M. Armleder. Her work has been exhibited in many institutions, galleries and museums. She has received scholarships and participated in residency programmes in Germany, Austria, the Czech Republic, Russia, India and Tunisia.
www.annika-hippler.net, www.instagram.com/annika.hippler
https://www.facebook.com/annika.hippler.9.

The complexity of perception

A conversation with not a Number (naN) group Alicja Panasiewicz and Adam Panasiewicz

The group's installation not a Number (Alicja and Adam Panasiewicz) creates a multidimensional portrait of light. It depicts the path of the image from the external world, through the lens of the human eye, to the visual cortex of the occipital lobes of the brain, where the visual stimulus is decoded. The artists balance scientific and sensory approaches to light, creating an installation that both explores the complexity of perception and reveals the mystery of this process.

Laura Adel: Alicia, Adam, you both create individually, but also together - as a duo Not a Number. What are the dynamics of your collaboration?

Alicia: Until 2015 we each created separately, when we decided to create together. As a duo, we discuss a concept, an idea, a problem for a long time. We then transfer these shared thoughts to our individual means of expression, which we develop during our solo creative endeavors. I focus on spatiality, the properties of the environment, and the specificity of light, while Adam uses more graphic forms.

If each of us were to create a response on our own, it would be something completely different - whereas as a collective, it has to be a consensus. It is generally arrived at not without a struggle.

Adam: While we have areas in common, we also have completely different areas. I prefer the narrative forms, and Alicia prefers the sensual ones. (Alicia: the multi-sensory ones!). I am attracted to media that have at least a trace of narrative - for example, sequences: photographs, or even text.

Adam, narrative was a clear and unambiguous term for me until generative media, digital transformations such as replication, looping, and algorithmic actions. How do you interpret narrative, what does it mean to you?

Adam: With data, the narrative is created by the narrowing, the selectivity through which a story emerges. It is knowledge, a collection of information that creates a profile of an event.

Alicia, is sensuality a core value for you in art?

Alicia: Adam says I'm about sensuality - well, I'm not about sensuality. I'm looking for an element of surprise. I care about a certain mystery when you look at an artistic realisation and you don't quite know how it came about. If there is not a certain magic in the art, I feel it is a flaw. On the other hand, when I pick up a story, a tale, it doesn't attract me, it even tires me out. I like it when an artistic message works on different senses, not just sight, but all the other senses, of which we have up to thirty per couple...

LA: **Thirty senses?**

Alicia: Yes, it's a new division. The one about the five senses - touch, taste, smell, sight, and hearing - goes back to antiquity. Modern divisions put the number of senses in different ways, but they certainly imply categories such as the sense of the external world, the social sense - e.g. play, and the bodily senses - e.g. balance, warmth. They are interrelated, they work together. Moreover, they are shared and common to all, but they also connect us humans to animals. They are also present in animals but at different stages of development. This makes us whole. It is this idea that I want to encapsulate in the art. Focusing only on the visual is a certain limitation that, for me, like the five-element set of senses, belongs to the past.

LA: For me, the narrative in your work, Alicia, is that the longer I look, the more I see. Also, when I read the title, I look for some interpretive clues, for example, your work 'St. Thomas' puddle', through the very act of concentrated viewing, begins to unfold over time, expanding to include layers of meaning, but also visual layers.

I wonder what is the source of your inspiration. I know you draw a lot from scientific discovery, but also from the sheer visuality of your surroundings.

Alicia: The main place we draw inspiration from is concepts - we draw from both scientific ones and those that are no longer valid. This is also extremely interesting, even if we now know that the theories in question do not represent the truth, they were valid for a certain period. Humanity was fascinated by something and believed it to be true, and then it turned out not to be. It seems that it would be possible to erase this dead end of science - disproved hypotheses are not true, however - there was a time that considered such approaches valid. Especially since some approaches are being revisited.

Adam: This kind of rehashing of old ideas, such as Goethe's or others we've dealt with, transferring them to the contemporary creative laboratory, offers completely new possibilities. These are great themes to see in this multi-element, cross-media artistic approach.

Alicia: When you think about something, you explore a theme, and you arrive at the vastness of its connections. For example, in the case of the 'alter' work, we were inspired by the fact that everything alive vibrates - the phenomenon of resonance simply. When considering this aspect, we came to various approaches: historical theories, contemporary research, completely subjective empirical impressions of this phenomenon - multi-sensory sensations of resonance, or artistic references by looking at how artists interpret this phenomenon. During the research, we learn many, often unconnected things. During the aforementioned turbulent deliberations,

we shred this information in our heads and it begins to form a coherent whole that can be translated into the language of art. This is where the need to create multi-object or multi-part installations comes from. There are too many ideas, and too many ways of representation, which cannot be reduced without being multidimensional.

LA: The concept is therefore the focal point. Each element becomes a lens that focuses on a certain way of capturing the chosen subject.

Adam: Sometimes there are also - colloquially speaking - creative variations on a theme. We create a digression that, although distant, fits into the core you mentioned. Sometimes there is a divergence, caused by the very means of artistic expression. Elements framed in different forms take on the identity of a particular medium, which can distance them from the core of the whole installation. Sometimes, when I create - a moving image, for example - the qualities of the video itself become so interesting that they begin to guide me. Then I leave them as a formal digression.

Alicia: And sometimes they also fail - and then they don't stay.

Adam: Yes.

Alicia: Also, with elements like that, more connections are made. They are things that connect to the main idea in a non-obvious way. They create a new context. But it's important to remember that we look at the works with our eyes - Alicia and Adam - and the viewer sees something different. He or she may have a completely different view and thus map out this web of relationships for themselves completely differently.

LA: And you, Alicia, does the medium sometimes lead you to other places too?

Alicia: Oh yes, it deceives, it seduces. I love making things by hand, new techniques always draw me in, and I can't break away. The visuality, the matter seduces. Sometimes I also start with the form. I collect such camouflaged inspirations in my head, waiting for a subject to reveal itself. When I look at books, exhibitions, or catalogues, the things that speak to me hide in my mind. They settle in, only to return when the subject of an upcoming realisation creates the right conditions. Such an impression locked in my mental sketchbook is a sense of space, of spatiality. I would very much like to convey this in art, but it is extremely difficult. I'm talking about the feeling I get when I'm, for example, on top of mountains, I see their vastness, and I'm attracted to a certain sublimity of that moment. It's non-visual, or maybe not just visual - it's certainly a different feeling.

LA: You mention light and space a lot - do you remember where this fascination came from, why did you build your visual language on these foundations?

Alicia: We came to these common foundations from other places. Adam was more interested in artificial light, projected from a projector or emitted by a monitor, and I was drawn to natural light. I had also previously created light objects in a designer, utilitarian spirit. Eventually, after travelling the individual path of concretising this medium, we met in a common place. Space is a consequence, it is inevitably linked to light - it constructs the area of light. However, when I think of the light of a monitor or projection, such light does not construct space for me. Simulated space has nothing to do with feeling space.

Adam: because it has been created in the process of registration.

Alice: because it is only a representation.

Adam: the tools of registration flatten the image.

Alice: that's not even the point. The point is that it's a representation - a metaphor, believe it or not - it doesn't affect the senses the way real space does. It's two completely different forms: the intellectual, rational processes and those associated with sensory perception. For example, when we look at a linear perspective, we think of it as space. In reality, however, it is only a representation, and space is something else. It is this veracity of space that interests me. I want to build situations that allow us to feel the real space, rather than building the equivalent through an intellectual procedure. Looking at the development of art, I also feel a spillover from two-dimensional drawings to sculptural realisations, up to the present day, where art is, as it were, spilling over, enclosing space in its field.

LA: My impression is that modernity brings with it transdisciplinarity, a certain permeability, a connectivity. I am seeing more and more artistic realisations where, for example, elements shown in the video are also transferred into material space in the form of sculptures or objects.

Alicja: This is where another adventure begins - virtual space, which again: is not space, it is its representation. Very tempting, because it makes it possible to construct a three-dimensional space, but on a completely different basis, without reference to what we are used to.

LA: Light and space are certainly present in your productions, but I wonder if this clarification of you as artists - artists of light - is an accurate term?

Alicia: For me it is, and for you, Adam, I don't know.

Adam: A light artist should only deal with one medium, light without all these additional forms...

Alicia: I don't know, maybe in such a narrowed view only Olafur Eliasson or James Turrell could predispose as light artists.

Adam: Looking at their realization of, for example, Turrell's Gard Blue - a sheaf of light thrown into an angle forming a triangle, it's incredibly simple and yet incredibly impressive.

Alicia: But that's not the point, the point is that the artist is showing ordinary things in a way that no one has seen them before.

Adam: He has seen them, but he hasn't predestined these phenomena to be an art form. It seems to me that there is a certain ease in the aesthetic handling of light, but nowadays it is very difficult to find new subjects, and new contexts in the art of light.

Alicja: At this point, it is also worth mentioning screens or projection realisations, which will not be included in the art of light if they are not used precisely as a source of light and not as a carrier of film content. At this point, it is also worth returning to the previously mentioned thread of narrative. In light art, rather than narrative, I see a sense of duration and a focus on the moment. This treatment returns the viewer to the phenomenon and intensifies perception. For us as a duo, the process of the psychophysiology of vision - the process responsible for us seeing in a certain way - is very important. Most human vision arises in the brain, stimulated only by visual stimulus - it's fascinating.

Adam: Hence the prototype of the eye, or camera obscura, which is part of our realisation for LAACT XXII 'What the sun didn't see' at the National Museum in Wrocław - Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art. The cones represent a fragment of the sphere seen by the eye - reality. Our mind straightens and calibrates these forms to the image of the world we know. However, the input is a slice, an example of which we presented as installation elements at LAACT XXIII.

Alicia: This concept of the image of reality emerging in our brain is relatively new. There used to be this belief that it is from the eye that a luminous cone emerges, illuminating everything we see. The old beliefs are extremely poetic, and beautiful.

LA: I see a web of mutual references that you weave into the form of your installations - where is the viewer's place in this thicket?

Alicia: We would certainly like to draw him in. I want these forms, shapes, and objects to be intriguing and engaging enough for the viewer to look for threads of interpretation, to look for meanings, and references. This also starts a process of very interesting interaction - when others see aspects in our realisations that we were not aware of, we start to notice them. The work then works both ways.

LA: Do you feel a responsibility to let out into the world certain ideas, messages, and attitudes that have been instilled in your realisations?

Alicia: Certainly, our work is a message that needs an audience to fully resonate - the works need to have someone to speak to. However, what I am most attracted to in art is freedom. It's a known fact that I don't want to cross certain boundaries - it's my professional ethic, but also purely individual. However, this idea: I can do anything/whoever I want/when I want/how I want, it seduces me. I see it as the basis of art. I don't impose on myself any task I want to do. From this independence of art comes its critical potential. It can touch on many problems, it has an extremely broad field - as long as it is made in the spirit of freedom.

Adam: I encounter this many times - when we create realisations in a particular place, viewers come and look around. They explore this web of mutual references - they are simply impressed. That's enough for me. That's what I'm looking for - to awaken in others a global sense of space, aesthetics, and light. That's what's important to me, it's the impact, the awakening of strong experiences, on the one hand, personal and on the other, precisely affective and reactive.

The naN group - not a Number group1 - was formed in 2015 based on the experience of Alicja and Adam Panasiewicz's collaboration and artistic activities.
Alicja and Adam Panasiewicz. The artistic duo mainly deals with artistic realisations
artistic realisations using the language of new media, which offers great creative and interpretative possibilities for intermedia projects. Not a Number is a numeric data type denoting undefined data.
In computer science, a numeric data type denoting an undefined or unrepresentable quantity; appears on programmable devices in the absence of digital data. Non-numeric - a void or space for analogue action? At the intersection of science and art is an area that inspires the work of the not a Number group.
The work of the not a Number group. Their works to date, which deal with phenomena related to the perception of light and space are works that make use of an intermedial, and in particular multimedia, language of expression.
The structure of the visual message is very carefully matched to the content, and its extension with interactive forms designed specifically for the project engages the viewer in the perception of light and space.
The project engages the viewer in the perception of the message. For some projects, the group invites programmers, electronic engineers, and interdisciplinary scientists to enrich the nature of the message of the artistic expressions created.
http://alicjapanasiewicz.net/nan/.

Alicja Panasiewicz

Visual artist, a graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow, deals with multimedia installations. Currently a lecturer at the Faculty of Art of the University of the National Education Commission in Krakow. In her work, she focuses on the phenomena of light and space and their and space and their sensory aesthetic value. She organises a nationwide fair of artists and designers 'Nówka Sztuka'. She is also a Juror of the Creative Scholarship of the City of Cracow.
ttps://alicjapanasiewicz.net/, www.instagram.com/alicjapanasiewicz_art/.

Adam Panasiewicz

A graduate of the Academy of Fine Arts in Krakow at the Faculty of Graphic Arts. Works at the Faculty of Art of the University of the National Education Commission in Krakow. In his work, he deals with digital graphics, drawing, and digital video. Investigates the limits of reception of the moving image, focusing mainly on the properties of its reception in the context of the physiology of vision.
https://issuu.com/adpan/docs/input_output1, https://www.instagram.com/panasiewiczadam/.

Abstractions from light

A conversation with Ingo Wendt

Ingo has built a wooden house in the Museum space. One that everyone knows from playgrounds or childhood films. The object is part of the installation “Soap Bubble Projector”. Inside it, beautiful kaleidoscopic images are created, which, guided by the light, exit through the window and are arranged on the walls of the Children’s Corner of the Four Domes Pavilion. They draw abstract patterns of analogue projections on them. The work reminds us of the beauty enchanted in everything around us - and of the sheer joy of creating and noticing.

Laura Adel: ngo, you mention you are an artistic researcher.

Ingo Wendt: My background is handcraft where I worked as a carpenter. It differs from my current, professional field. I was already 35 when I begun my artistic studies at the HBK, University of Fine Arts in Saabrücken in Germany. What lead me to this decision was a foot disease I discovered. It changed my life. I can’t blame the illness, I am happy about this breaking point. I decided to connect my professional career with creativity hidden in me. I begun with studying Industrial Design, where I started working with light. This course was compatible with art studies which I wanted to take up after graduating from design. Light was my bridge between two chapters of my high education. I am also closely connected with Professor Daniel Hausig, lecturer of the course about light who was not only my supervisor but also my mentor. He opened a lot of doors for me. I studied art after design to really work with him. That’s way I rather quickly did based studies and later diploma in arts. Then, I started my master’s degree under his mentorship and I was already involved in his lectures. I was running a course “basics of creating with light” and I am still doing it every year. This is an overview of where I came from as an artist. This time, I also came across curator Bettina Pelz who opened for me doors to light festivals. In recent years I was also quite often invited there for example to Luna Festival in the Netherlands. Besides teaching, I do art in architecture. In Germany, when official houses are built, between 1% and 2,5% of the overall costs should be used only for art in architecture. There is the option of an open call or invitation to join a competition. The winner creates an art piece for this architecture.

LA: Light plays a very important role in your creation. Would you name yourself “light artist”?

IW: I would say that yes, I am. That is what I do. I love it. I love working with light. I love combining kinetic with light. The thing I like the most is creating picture generators.
Of course you could use different labels to define me as an artist. I am not slavenly working just with light so there are different things I can do. One of them is sculpting which includes light in a wider frame of defining this medium – as lighting the sculptures or exhibitions.

LA: Yes, you mention you also work with different materials where light still plays an important role. How do you interpret light in your creation? Where is this place for light in what you do?

IW: I can only copy the words of my Professor Daniel Hausig. He uses to talk about painting with extended tools. This illustrated the way I work quite well. When the painter is using the pencil and some pigments he only has a subtractive way of mixing colors on the surface of painting. On the contrary, I have a wider range of connecting colors. When I use color filters, I also have substrative colour mixing but when the light meets on the surface I can benefit from additive colour mixing . I like combining and arranging those two different phonemes. There are a lot of them in the toolbox of nature.

LA: Okay, to show this light phenomena you create some kind of objects, would you like to tell a little about them?

IW: A good example is the Soup Bubble Projector I exhibited at Four Domes Pavilion Museum of Contemporary Art in Wroclaw during LAACT XXIII. It is coming up to be a sculptural object which truly combines various, unexpected items: wine box, old table, fish box from Italy, old school overhead projector, the glass object organizing projection... All those things together create a rather raw and dirty arrangement which never was meant to be a sculpture. I built it to have a picture. I always work for the final pictures. In the end all those constructing items jump on one side crying “but I want to be a sculpture!”. I leave it open, maybe in the end the whole installation turns into sculpture but it is not my purpose. For me, of course, it is also beautiful as I have this admiration for things that have been created for a special reason. Everything that the ”Soup Bubble Projector” consists of is there not for showing off but for analog-generated pictures.

The Soup Bubble Projector was not working outside perfectly, when it was too cold. That’s why I created a projection house from a garden house to keep the machine inside and warm it up. It makes the whole process curious and mysterious, the viewers wonder what is happening inside, most of them expecting the beamer to project those abstractions. But it’s not – it’s the machine. This realisation makes them astonished.

LA: Don’t you think that this garden house adds another layer of meaning to your work? I would say it creates the context for the pastures we are seeing.

IW: Sure, it is opening another world. It brings up the theme of having a shelter, having a comfortable place, living somewhere, having light inside the house. It is a special thing. I always emphasize it while teaching the young people: there is a great difference between putting light on something and having light coming out of something. Giving an example: When you notice salt lamps, candles or warm light inside the house shining through the window, you know it’s home – they have it warm there, it’s comfortable and they live there.

This is the context I win with garden house, the machine by itself doesn’t have it. It’s funny, it fits so well. The origin of this piece was generating pictures but finally it’s a whole system to be seen – how the combination of the machine, its abstractions and an object: garden house play together. I have a need – it is always a need – I didn’t make it to have this cozy and warm feeling of home. It is necessary to have a garden house because if the temperature drops below 6 degrees, the machine stops working in a brilliant way. That’s the reason for this object. Then, something else happens and this is what I experience often. I don’t do it on purpose but it’s happening due to the exigency. Honestly, the interpretation comes later. I think most of the artists have it like this, but nobody would admit it. They prefer to present another way of creating. They claim that they firstly draw the conceptual scope and then, coming from there, they construct an art piece. I admit that sometimes, especially when you work with light, you are making experiments. When my wife schedules our calendar, she writes “Ingo plays” – it means that when I work it seems not to be real work but playing with materials. I think I can only feel creative then I am free. Then there is pressure and deadlines, it’s really hard. In such cases, I take a step back and recall something that I already know. The creation has to have freedom. To make this doubtless there is always the background of an idea that makes me working and also i judge the results very hard. Finally its a process that expects also some levels for the mind but decisions of quality are done by lets say heart or stomach. The art pieces come out of a multi sensual process and there is some interpretation to be found in and around.

LA: I see you create in a dialogue with the materials, observing and experimenting with light. I wonder what your thoughts are about viewers.

IW: They are deeply important, I really love my audience. I remember small children playing with lamps I created. I’m also happy to see them making experiments with the toolbox I offer. They develop some interest and then, with the tools I give them, they turn into light artists themselves.

I don’t like heavy interpretation stuff but, of course, you can reach a deeper level of meaning in most of my works only when you search for it. However, I believe the first step to get into the work should be easy. Children or people who have nothing to do with art should be able to find a door leading to enter the art piece. It is quite easy when you work with light. This medium attracts the audience very easily. People got caught by the light like a moth in the night. Besides this, the quality should be kept in mind to avoid relying on quasi easy attraction. I expect from a light piece something more than showy attention-catching. There is some metalevel where the interpretation is running. The themes touch the topic of anachronism, the former times, or those jokey things about digital art which are meant to joke about current state of art words and create value for ancient things. Those areas stay in my zone of interest. When the ”Soap Bubble Projector” is running, something is happening in the body. It attracts the audience physically. On

the other hand the “scientists” start thinking about these phenomenons that are involved among which are interference or tension of surface.. . So my decision whether the work holds potential or experiment is worth further actions is not happening in mind but within body. In Germany, it’s called “stomach decision”. It’s the physical evidence of the work’s value. I strongly wish that if I experience this physical “wow ”perceiving an art piece, the audience also reacts that way asking themselves “what’s happening there, how does it work”. When you create it, it’s only one moment of this delight. Later, when you develop the idea, mostly it is not happening again. I am working so I am not in the state of emotional perception where creation moves and touches me. I know I can reproduce this feeling for my audience when I do a good art piece. I don’t do it just for me.

LA: Summarizing you want to bring back this children’s pure joy of perceiving some phenomena from the outside world. Additionally, there is another layer of intellectual interpretation which adds to the overall experience of your work.

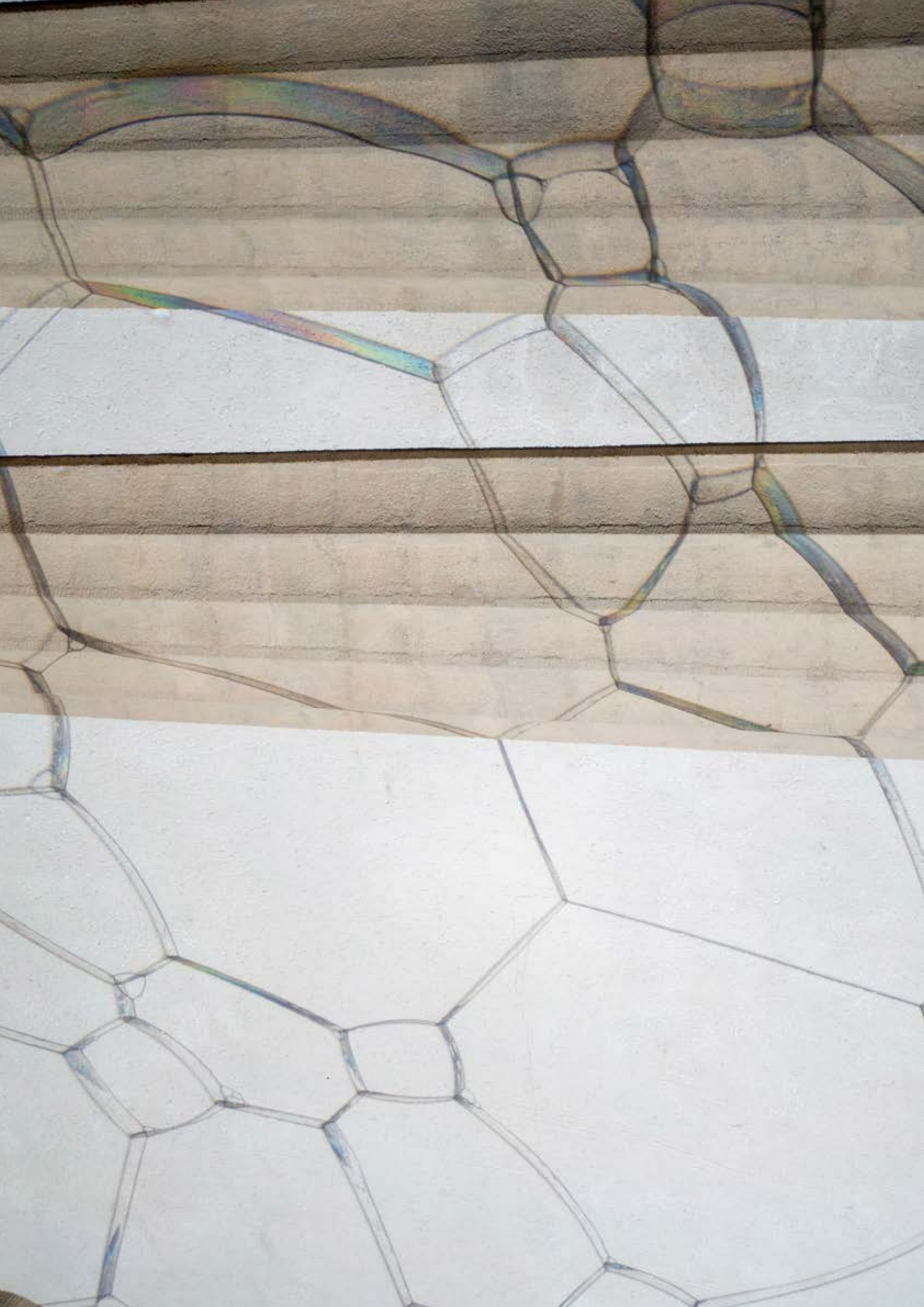
IW: There should be something to find if you stay with the piece long enough. When there is nothing behind the art work, in Germany we say “it’s flat”. There is a lot of light artists stepping into decorative traps. When a festival is not perfectly curated, the viewers are really treated with bad quality works. In my experience, the audience really does not care. However, I demand more from myself. I don’t want to attract cheap solutions so there must be something more behind the aesthetic value. It’s yes and no at the same time – having an easy entrance but also depth at the same time.

LA: What was the idea behind ”Soap Bubble Projector”? I was so sure that the work draws the picture of my childhood while also hypnotizing me with the beauty of generative projection. Now, I’m feeling I missed the point.

IW: That is correct. Somehow, these experiences from childhood cause me to create an idea. The inspiration for ”Soup Bubble Projector” is this toy - tube with bubble fluid (water with soup). The rainbow colors of a soap bubble are created by the phenomenon of iridescence. This feature comes as a decoration but is also a widely-discussed scientific theme.

LA: Ingo, I think we are living in a really complex reality mixing virtual and real world, facing multiple catastrophes. Climate changes are forcing us to rearrange our common behavior. As your works gather people and bring attention, I would like to ask if in such demanding times you feel any kind of responsibility as an artist?

IW: Sure. What I really don’t like and I give it a lot of thoughts, is this green washing tendency. When artists claim that all their electricity comes from photovoltaic I answer “I don’t blame you for use some watts for some time to have a beautiful picture”. Consumption for an artpiece



mostly is no waste of energy. I think this will not destroy the planet. Art may have some consumption because it's limited and temporary. If I want to point on the theme of ecology with my artistic creation, then I would have different approach as a starting point – I would use different lamps, reduce the power consumption to produce a eco-friendly work. For now, I think it's a trend on which the artists jump creating works about sustainability and nature. Those topics seems a guideline to be successful and up-to-date. When I saw some of those works, I took a step back and reflect upon it. I recalled '80 realizing that at those time we had begun it. Back then, in '80 we had already addressed those issues widely connected with renaturing the nature. Having it started then, I thought "Ok, I have it, it's in me".
Modern life offers so much technological improvements that you wonder whether you talk with person or artificial intelligence. The positive effect of this it the increasing value of a direct physical contact. For example we organize the entrance examn in presence again. Having this in mind, in my view analogue techniques of creation are getting more and more valuable. I'm working at the Media and Design Department and a while ago I got a feeling that my way of creating art would get outdated, like a dinosaur. But today on the contrary – students love it, they want to use it enjoying the experience. Analogue methods are often used to create sculptures or deliver footage for mappings or things like this.

Additionally, during pandemic we were forced to learn and adjust ourselves to the online meetings and its tools. Those solutions stayed in our everyday lives and i am happy to know about it. However, a more valuable meeting is the one in reality because you are sure you are not cheated. Nowadays, it's almost impossible to differentiate personal work or manually crafted from the one done by AI.

LA: You mentioned AI as well as digital or generative creation, giving a feeling you value those branches of art lower compared to the manual techniques.

IW: Of course you can use it but I prefer not to. I don't blame people using it but I am careful because I don't trust it. In the case of academic scoring, it's really difficult because you don't see the process and you don't know whether it was done manually or digitally. The only way is to have a person creating their piece or design in front of you. What prevents me and other members of committee from being misleaded. In case of "Soup Bubble Projector" it's visible mechanism – you look, see all components and you know how it works – then it's obvious that's not AI. I think it's a value.

LA: I see your point. I respect your approach but it's different to mine. I'm a new media artist, mostly working with my computer. I wouldn't underestimate digital creation as it's a dialogue. You need to understand the logic behind code generating the images or the way to work with AI. You need to learn how to use it to create according to your sensibility which you need to be very consious about not to got stuck in claptrap.

IW: In the university I may have a look in practise how AI is used. What i remember is that good works always keep in mind what the artist wants to reach and force Ai to follow them. But this is a hard way. I think there are a lot of reasonable things can be done by AI. When the artists know what they want they can use it. But it will probably not be me.

Ingo Wendt

Freelance artist, carpenter, wood technician, with a diploma in industrial design and a diploma in fine arts, student of Prof. Art and researcher at Saarbrücken University of the Arts. He developed his academic and interdisciplinary experience independently, with an emphasis on light, projection and kinetics. He works digitally from time to time, but above all loves to prove the advantages of analogue image generators. Each of his installations is a handmade, original object, carefully designed to allow the audience to interact with the art and with each other.
www.ingo-wendt.de.

Green light for fun

A conversation with Mateusz Król

Mateusz Król's interactive installation consists of five potatoes placed on pedestals. Each is equipped with a sensor that conducts a tactile impulse, initiating sound. Not just any sound - in addition, opposite the objects there is a screen on which representations of the active potatoes appear. Each has its own sound and its own virtual image. The number of possible combinations and the new functions triggered by the different combinations create a work in which you can lose yourself.

Laura Ade: Mateusz, I know that in the case of your earlier realisation titled 'Light on Wola' - a side-specific installation in a Warsaw tunnel - you paid a lot of attention to the atmosphere created by light. However, the work 'Potato' shown during LAACT XXI at the National Museum in Wrocław - Pavilion of the Four Domes of the Museum of Contemporary Art has a slightly different specification. Does the term 'artist of light' accurately describe you?

Mateusz Król: I am not fond of the term artist and would prefer not to be called that. This title - 'artist'- seems to be given arbitrarily by institutions, based on achievements or accomplishments. I like to describe myself as an artist - of course I could add 'in the field of light art'. However, I think I might be more aptly described as an artist in the field of new media art or digital art.

LA: What role does light play in your works presented at LAACT?

MK: To be honest, a practical one. It represents the virtual world - thanks to the light cast from the projector, I was able to represent a huge potato against an interactive object - a material potato. Both representations are elements of a game - I was looking for an object that is very common, but also close or even familiar to every human being. One that will connect people in the gallery space. This is exactly what the potato is. Known to everyone, prepared together in every kitchen, eaten with most meals. This is exactly the kind of object I wanted to present in the museum - an everyday companion that, in line with its role at the Sunday table, would bring people together and allow them to spend time together.

LA: For me, the potato was just a pretext. In a museum, there is usually an aura of mystery and all the objects placed there are inaccessible - they can be explored intellectually, but never haptically - they are separated by an invisible wall that prohibits sensual proximity. Your object, through its ordinariness, relieves the experience of working in an exhibition space. It does not create a barrier between the viewer and the thing. It invites the viewer into the installation, much like the aforementioned Sunday table. Referring to the light in your realisation, for me it is a source of what you are talking about - playfulness, community building, but also an expanded awareness of one's own movement or action...

MK: Indeed you put it well - the potato was just a pretext. In the beginning I was thinking about movement and action. I wanted people to interact with the object, but also with each other, so that the art space also became a shared work. I came across the potato and knew that it could become a direct, visual translation of all these aspects of interactivity that I care about. And the light brings the audience to the shared board of the potato game.

LA: The way your realisation is spatially arranged is also worth mentioning at this point. 'Potato' was an interactive audiovisual installation that responded to the viewer's touch. On each of the five cubes was a potato with a wire connected to it. Opposite these pedestals was a white wall entirely covered by a projection. The screen represented 5 identical representations of the potato. The entire work space was contained between these two elements - the real and the virtual. This is the portal to the situation you are talking about.

MK: For me, there is also a third component - the one who touches the potatoes.

LA: So the viewer is important to you.

MK: It is important, it is very important. It's extremely pleasurable for a creator when their work generates interest in the audience. I want to build relationships through my work and I do everything I can to encourage that. I use the medium of interaction to do this. I want my audience to feel important, noticed - invited but also cared for. I want to create situations where the work exists, is visually present, but can only be fully perceived by a participating viewer.

LA: How did you decide to show the viewer the meaning of your work?

MK: I thought about different kinds of interactivity, created many experiments, sketches and often published the results on social media. I recorded short videos showing the principle of the work or the joy of my loved ones interacting with the object. The curator of the exhibition, Dr Robert Sochacki, noticed the trials with touching the potatoes - I don't know at the time whether they were actually potatoes or other fruits or vegetables. He then suggested developing these explorations with a view to realising them at the XXIII LAACT exhibition.

LA: What do you think is that first signal that encourages active reception?

MK: I think it is the clear translation of the action into the reaction of the artwork. Also, 'Potato' has many different creative possibilities. You can create many versions of the work alone, explore different rhythms, ways of touching. One can also invite others to co-create. I am keen on viewers having time to explore and discover this installation. I have programmed features that only become active after prolonged contact with the object. Then a cascade of thoughts-possibilities begins in the minds of the viewers: what if it catches another potato? What if I call out to someone and we catch three? What if we hold it for even longer? What if I let go

and it catches one again? The subsequent, responsive behaviour of the work makes it escape assumptions, it remains interesting. I like that a lot - that joy of interaction. Sometimes I also hear from the audience that they feel they are doing something wrong. But when I disappear from the field of work, they keep trying and eventually, with a smile on their lips, they find actions that trigger additional qualities.

LA: It also seems to me that this immediate reaction - as soon as I touch, a change appears - is an amazing lure. It also locks the viewer into the reality you have evoked, allowing them to further explore the multitude of possible relationships. But I wonder what is the invitation to touch, what makes the viewers know what action is required of them.

MK: I think the hardest part is encouraging the first interaction - how to make people want to enter into it. Once I've managed that, I design as many properties as possible that I can experiment with. I draw a wide playing field with the installation to keep the viewer's attention for as long as possible. Concerned that the tactility wouldn't be obvious to people, I went for the easy way out - I put a 'touch the potato' message.

I don't know if this is taking a shortcut. It seems to me that since there has been museum art, there has also been a ban on touching the objects placed there. Interactive art is relatively young. It is difficult for its presence in the field of contemporary art activities to break such a stagnant paradigm. We are living in a moment of transition, of change, such a time needs clear messages.

LA: You talk a lot about objects or human relationships, but technology also occupies a lot of space in your artistic activities.

MK: It does, but for purely utilitarian reasons. The easiest way to create interactive works is through digital technologies. Of course, I don't create works focused on technical solutions - I treat them as a tool. Privately, I'm very keen on technological innovations, I have a gigantic admiration for engineers, I read a lot about electronic components or software solutions. However, this is my private activity, which does not translate into artistic activities.

LA: But don't you think that these technological possibilities somehow drive your creativity?

MK: Here I have to think about it for a moment - I very much do not want to create work that pays homage to or alludes to technology. However, you are asking about 'technological possibilities', not 'new technologies', which in my opinion I don't use in my work. I am exploring the possibilities offered by controllers, sensors or software of various kinds. Seeing interesting paradoxes, patterns or operating principles, I build a set of properties. I then create a conceptual outline of a game or play based on these. I experiment and explore, and what I find interesting becomes the source from which I design the interactive work.

LA: Most of your productions are based on interactivity, how do you design the principles behind them?

MK: I'm certainly very inspired by animation, especially abstract animation. It may not be a direct reference to interactivity, but there is movement in it. I have a great appreciation for artists such as Walter Ruthmann, Oskar Fischinger, Hans Richter. I often stop in front of these works and think: 'Oh, that's a cool movement, they've invented it, and I wish my viewer could control it'.

I also spent a lot of time on Erasmus at Aalto University in Finland, studying new media design and production, specialising in interactive activities. Together in the Embodied Interactions class we observed a regression of the handiness of objects. In relation to creative processes, we started to think about how to use elements of everyday life, cool gestures, involuntary reflexes or actions that give us pleasure. We looked for such forms and used them as ways to interact. They acted as triggers for something unexpected. Matti Niinimäki, who led the class, created a performance based on the movement of ironing[1], which triggered sounds reminiscent of a DJ console.

LA: What's amazing is the naturalness with which you extend your work with an interactivity that comes naturally to the viewer. Do you spend a lot of time observing people, their reactions and reflexes?

MK: I observe - I honestly admit - rather myself. I often suddenly realise that I'm still doing something. I start to wonder 'interesting gesture, actually why am I doing this? Do others do this too?'. I check to see if it's just my particular thing, or if it's something that is repeated by others as well.

LA: ou look for movements that interact in everyday life, but also in pleasure - quite direct, with an immediate effect. You create your worlds based on surprise. Here I see another pillar of your realisations. In the case of the 'Potato' installation, the viewer experiences a real object, but their attention is directed to a virtual world in which digital creations manifest themselves. A real/material/visual tension emerges.

MK: This feature does indeed appear, but it is not the main feature of this work.

LA: So the most important thing is the pro-social impact of the installation?

MK: Hmmm pro-social connotes to me as a bit too high-sounding, as relating to very important social issues. I was more interested in creating a space that encourages community - shared activity, shared play.

1 Referring to the realization of „Mixed Up" at the Jyväskylä Art Museum; see the documentation of the work: https://vimeo.com/20897840 [accessed: 1.09.2024].

LA: It's interesting because, you know, for me this work was a response to the nature of modernity. We're immersed in virtuality, we spend the lion's share of our time staring at our phones, absent from reality. For me, your installation sits between these two worlds. It shows how we can come together in this mixed reality of the real and the virtual. There is something uncanny in the collision when I hold a real potato in my hand, whose digital representation I see on the screen.

MK: Indeed, you are right, they pass between these worlds, they migrate.

LA: You make installations, creative interventions in space, interactive objects. Do you feel in any way responsible for your creations or their overtones? Is there an artistic responsibility?

MK: I don't consider myself an artist, I prefer to call myself a visual artist, I like to think about the experiences I create. As much as possible, I would argue that an artist is responsible. What I think is very valuable and what the artist brings to the social discourse is sensitivity. Artists are those who look at the world sensitively, independently, but also very insightfully. They make this perspective available in their work, or they give a voice to those who cannot take it themselves. As I mentioned, I don't consider myself an artist, so this won't be as apparent in my realisations. In other works where I address certain social issues or thoughts, I still don't think I am responsible for anything. I don't think these works have enough impact on the collective consciousness to hold me accountable.

LA: Although I understand this need for scale, I see it slightly differently. It seems to me that the background to this situation is globalisation and the resulting sense of being an anonymous person without agency, a grain of sand, one of 650,000 people living in Wrocław, the city from which I am speaking to you. Despite having access to a lot of global information, we are able to live 'on the run' with a very small number of people (around 200). So it turns out that this big world is a tangle of many smaller networks of interaction. When you create an aesthetic object, it reaches an audience. Even if it's just one person in whom the interaction with that artwork sows a thought, it is - to me - a social impact.

MK: If you're moving away from scale to impact, as much as possible, I would like to draw attention to topics that are less talked about, that go unnoticed - important to me.

LA: **You know, you've talked a lot about interactivity as conveying creative joy to the audience. That speaks very much to me, that as creators we have this specific sensibility and it's our duty to make available to the public a certain prism of looking at the world around us. For me, in your work, interactivity is about sharing that agency, that joy of creation. You draw attention to that aspect of community that focuses on being there and now, the joy of spending time together, exploring, but as an adventure rather than a competition. It seems to me that in a time of the primacy of productivity and individualism, such a turn is extremely important.**

MK: If that's how you present it, then I think it is. You have indeed aptly outlined the world that my work wants to break out of - the individualism, the focus on the self.

LA: I also remember during LAACT you revealed to me that when all the potatoes are caught, one will appear on screen and grow. I really wanted to see that. So I asked a random person to catch the ones I didn't reach. After a while she shouted to me that 'I think something is wrong, nothing is happening', to which I replied that she needed to hold on for a while longer. Others joined us, cheered our efforts and also wanted to participate in the experience. We propelled each other on. Although it was very fun and communal, such a situation would not have happened at a classical exhibition. This situation broke - not only the ice between us, strangers at the exhibition - but also a certain established way of distanced museum contemplation.

MK: It seems to me that in each of us there is this need for proximity, for joint action. Through my realisations, I want to create new, alternative spaces of community.

Mateusz Król

Is an artist involved in new media art. He graduated from the Polish-Japanese Academy of Information Technology. His master's thesis was an interactive light installation in the Wola underground tunnel in the studio of Dr Anna Klimczak. He loves to create everything related to movement and interaction. A special place in his work is occupied by light, which he treats as a non-invasive tool for changing the perception of the environment. He is the author of many video mappings as part of events in Poland and abroad. He is interested in the urban landscape and architecture, which he emphasises in his productions.
https://www.instagram.com/youngkapar/, https://vimeo.com/mateuszjankrol.

Intersection Mesh

A conversation with Tilen Sepič

Tilen Sepič's work at Light as a Creative Tool exhibition at Four Domes is titled "Cosmic Rain". This side-specific installation consists of suspended metal mesh holding multiple detector units in space. When triggered, they play the sound and flash the light. What this installation is detecting, are Muons - high-energy particles that originate in space, mostly outside our solar system. Traveling at nearly the speed of light, they can penetrate any matter and can be stopped only by the vast thickness of our planet.

Laura Adel: Tilen, looking at your work Cosmic Rain presented in the National Museum – Pavilion Four Domes Museum of Contemporary Art in Wroclaw, I would assume that light plays an important role there.

Tilen Sepič: In terms of light, Cosmic Rain is a little bit different compared to my other creations. It is not super focused on light. The flashing together with simultaneous sound and motion create sensory information the viewer gets. I wanted to use as many human senses as possible to perceive invisible phenomena of Muons. Among them, there is light but it is not the core element.

LA: I have a feeling that light was an attention catcher.

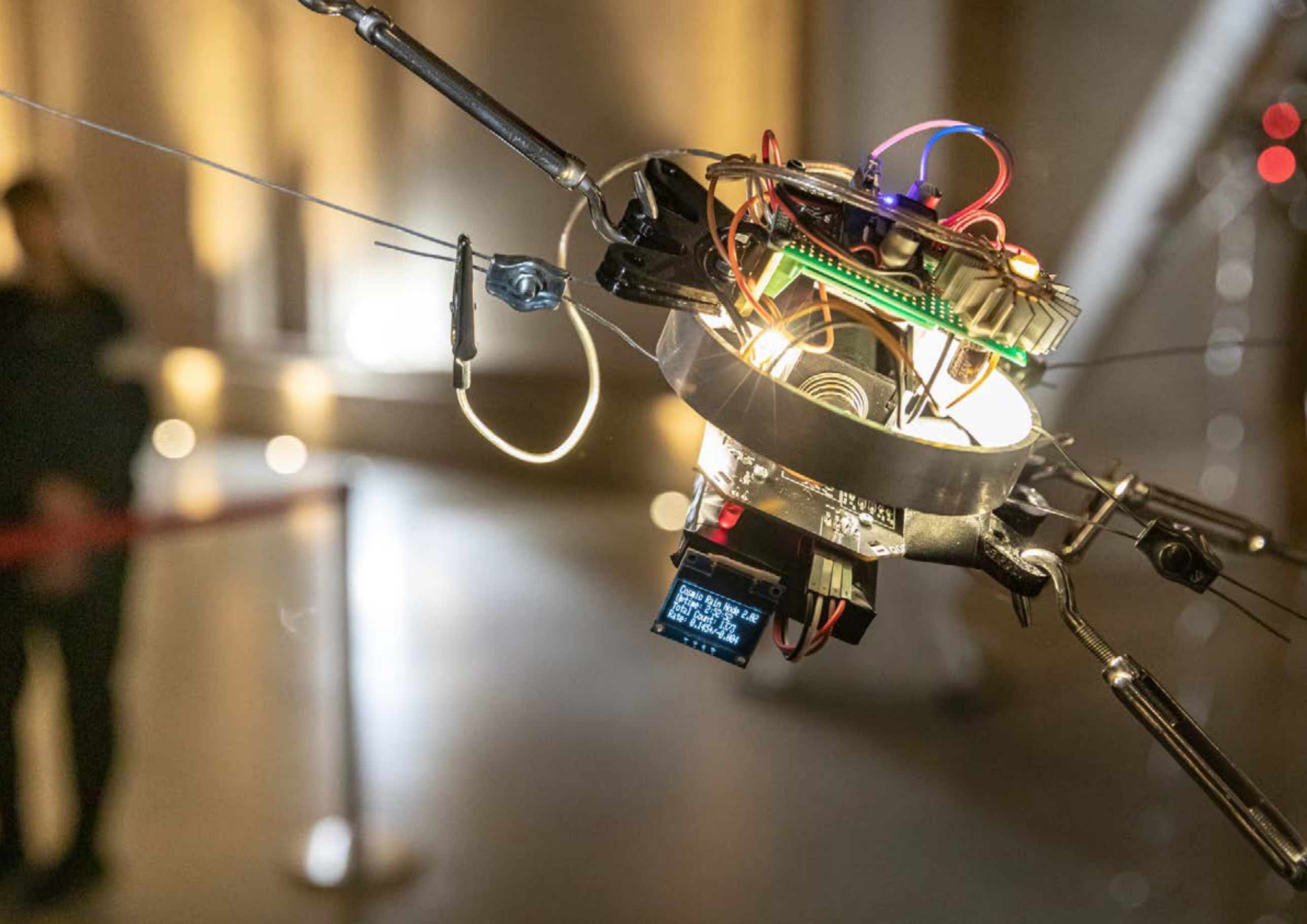
TS: Yes, something like that. In some cases, depending on the exhibition space, the light also plays with the metal mesh. When illuminated, there is a sharp pattern on the backstage walls of the installation. Those compositions of shadows and light convinced me not to use diffused light as it would not have the same effect.

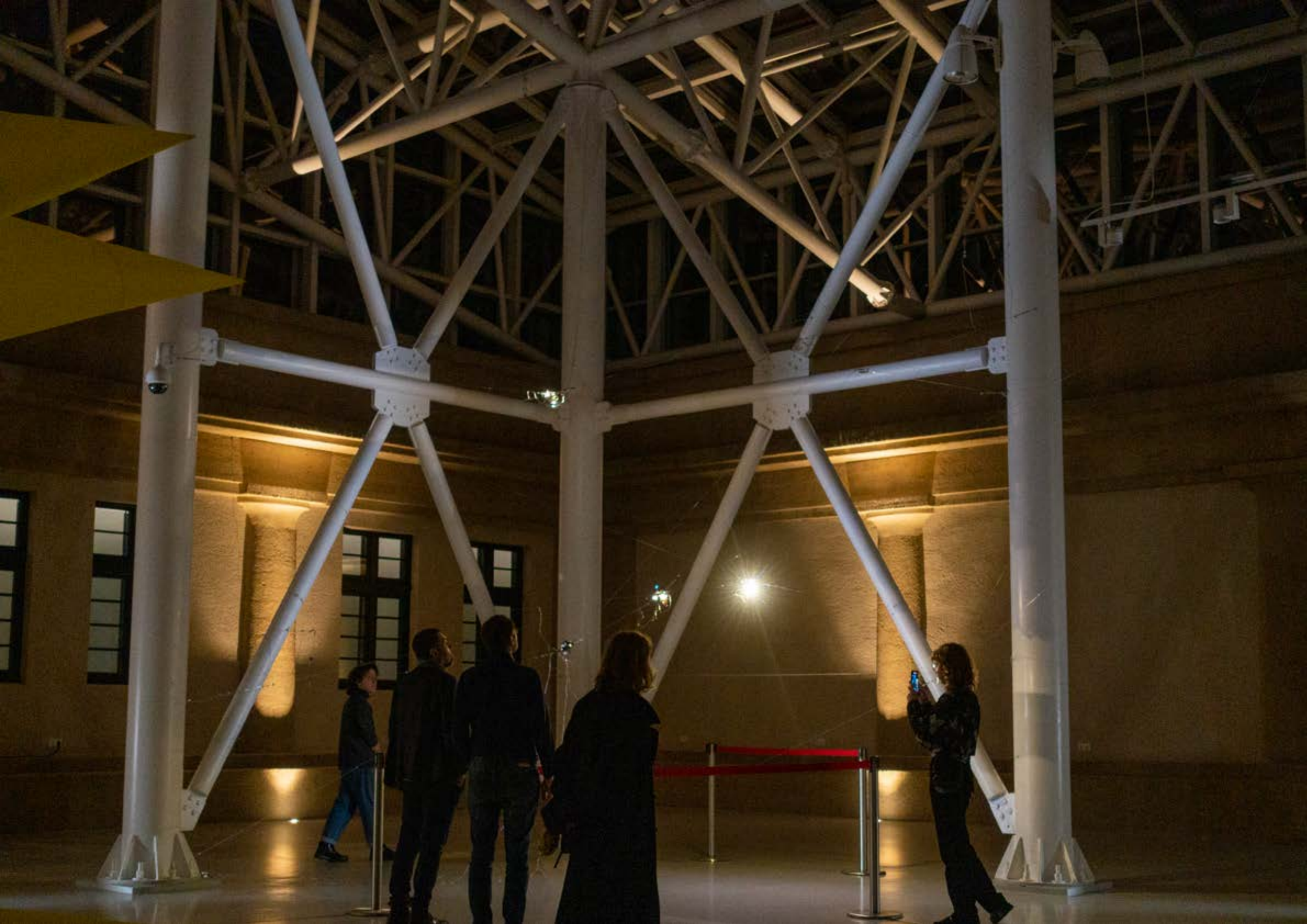
LA: Oh, I didn't know that. Such an effect could not have been achieved at your spot in the Pavilion Four Domes Museum of Contemporary Art in Wroclaw. On the other hand, some artists were building walls separating them from others,

TS: Yes, this feature was invisible during the exhibition in Wroclaw, but it is not that important. The open space of the Pavilion of Four Domes has its own qualities and its construction worked well with the whole apperance of the installation. It was a really great setting for it.

LA: The way you created your mesh tended to be intuitive, but knowing about shadow drawing may I assume that you rather design the composition of metal lines and detectors?

TS: Well...how I did this mesh, honestly it was a fun part for me. In each installation, the mesh is built differently. I like to construct it in a sculptural way - to create a low poly look based on triangular shapes so the viewer sees the tension but gets the feeling of the balance. The metal mesh should also work as an independent composition. In Cosmic Rain I like the way mesh was integrated with moving parts. Consequently, the whole installation was a little alive.


Cosmic Ray Node 2.02
Uptime: 2:32:52
Total Count: 1373
Rate: 0.145+/-0.004



I've been really into suspended strings and tensioned structures for a long time, I also enjoy doing some drawings which explore this type of structures. I create them to convey the idea of structure that works as an object made out of non solid elements. Actually, I started working on one of those metal meshes without other objects or function. Then I modified it to work with these specific elements - detectors, light and sound mechanism made by kinetic elements. Those features work together like some kind of instrument. It may be named sound installation or sound and light installation. You can listen to it. However, sound is generated by some external element - in this case from outer space - so the artist is not playing it.

Another issue is, that artist is not responsible for what you hear especially when it is bad (laugh). We are living in the world of perfectionism. Even in music it is designed and produced matching ideally the vision of the composer. Here, there is no composer, it's generative. Such a solution is nothing new but while creating this piece I had to face this decision: it can be beautiful (in terms of rhythmus and notes) but it does not have to. As this installation reminds me of a rain and its drops, I decided to create it generatively with such a raw sound and light features. Depending on the space, the sound also changes. When built on mesh with longer and more tensioned strings, they create some decay in the sound. There is also the resonance of the space. Due to so many factors influencing the installation, the soundscape is different with every set up.

I wouldn't define light and sound here as significant features. Those ingredients need to work together and match with my vision of this installation.

LA: Which ingredient would you choose to be the most important? This particle which is falling on the surface of the detector is the main character of your work?

TS: I don't know, actually. I was looking at this installation for too long, too many times. Maybe the person who is seeing it for the first time would know better. The fresh viewer should decide.

Those particles were not super important for me, actually. I just got inspired when I heard about them and discovered the possilbe ways to detect it and translate to visible matter. Maybe they are of a great importance for people who like to see extended layers of the artworks - not only what they are seeing right away. They search for a story behind the piece or answers to where it came from and how it was made.

From a sculptural view, it would also work without Muons. I could programme a electroacoustic composition for solenoids and light, to play without being triggered by something from the Space. That would also work as a piece.

LA: Yes, for sure, but the thing I really like about your piece is that it works on this really primary mechanism of human behavior. It catches your attention, you look at it, you stay and get into the rhythm of it. And here you are very right, if you keep listening you start to hear patterns, you feel that there are some rules behind the sound's appearance. This is one level of experiencing this piece. Once you understand that Muons are triggers for sound and light activation you notice that you are part of something bigger and greater than you, something more complex that you thought at the beginning. This realization that you are facing the materialization of some phenomena, that is an interesting point for me. It is the moment when you zoom-out from the moment you are in.

TS: Yeah.

LA: You say about sculptural perspective but for me the whole situation is like a network which changes when you realize on which level of understanding it you are.
You also mentioned the viewer quite early during our talk. They are important to you.

TS: Well...without the viewer you do it for yourself. So you are saying I have more focus on the viewers, you know - maybe it is because I was studying product design. There, everything is made for the user, so I am maybe used to it that the user is the most important aspect, and the piece has to be in a way "functional".

LA: I am really impressed by the way you think that all of the things you create are useful, play some role. Every time you create a message you need to be understood, to be heart and it happens within the audience.

TS: In every artwork there is a specific communication with the viewer, it happens on a different level. Some pieces are more difficult to read, others easier.

LA: How important it is for you for your works to be seen?

TS: I also do stuff for my friends. It is great when my works are being exhibited in many places but for me if 10 people would see it or 10 000 - it's not much of a difference. If there are 10 people who enjoyed it, it's enough. I'm far away from adjusting my works to be popular, I really don't care about the numbers. I would rather see that more people from the field of my interest, people who would understand such a creation, appreciate it. On the other hand, I would like to exhibit Cosmic Rain more - letting it stay in my storage feels like wasting it. It would be really great to exhibit it in a concrete building, in the basement or bunker for example. That would actually add up to the concept that those particles can pass through heavy materials - even thick concrete.

LA: Depending on the exhibiting space, different features of this installation are visible or highlighted.

TS: That's right. It works best with minimalistic surroundings - not so many other objects around, little light, quiet. If it is too busy in the exhibition space, the installation wouldn't look very well. The perfect situation would be: you walk through the hall and at the end of it - there is "Cosmic Rain". Maybe it would work even better when instead of the gallery, it was in an abandoned building or as I said, bunkers.

LA: In general I have a feeling you prefer those places which have some sort of identity to white cubes.

TS: I don't have a lot of works designed for white cube type galleries. In general, I don't work that much with galleries. I am doing a lot of public. light installations. They are mostly exhibited out-door or at some places different to galleries. Let's say I am not a typical artist. I see my works more like an interventions, not needing the white cube.

LA: I can hear you are using the term "light" rather often and I have a feeling you associate yourself with the light art movement. What does it mean for you to be a light artist?

TS: If you are known as a light artist, it is a little easier to get involved in artistic events. At the beginning I was working with other materials and techniques which are not related to light. Then, people started noticing my light pieces and inviting me to the festivals or exhibitions.It's a coincidence I am doing light art. For me it's not really that important to work with light. I would also happily work in different fields. Lately, I really like sound installations. Actually I would really like to work with sound more but I am not known it that field (laugh).

Maybe I am more skilled in light stuff because I was running a product photography studio for a long time. There, the light is super important because everything you do in studio photography, you control with the light. The camera just captures. The appearance of objects on the photography is solely defined by how the light is placed, so I have learned all the tricks in that field.

In terms of installations, light by itself can be limiting medium for me. That's why every time I do a combination - adding another medium like sculpture or sound.

LA: Recently, I noticed your work Light Oscilator being exhibited.

TS: This year I was presenting an upgraded version of the work Light Oscillator for Brixen Water Light festival which took me 4 months to develop. It was very complex edition, kinetic structure was this time controlled with MAX realtime patch, and consisting of various scenes also

1 Light Oscillator – Tilen Sepič, https://sepic.cc/Light-Oscillator [accessed: 1.09.2024].

generative with feedback from the sensors. The installation was first produced and presented in 2014 at Lighting gverila in Ljubljana, and a bit upgraded every year being exibited at many different locations. I haven't finished the documentation yet because of overthinking it.

LA: Oh, I think so many people can relate, including me: masters of overcomplicating. Could you tell me what are the modifications you implement in the Light Oscillators?

TS: So the idea is the same: moving lights in some kind of interconnection. In every set up, the installation is modified. For the exhibition in Brixen, the objects were programmed so their location is connected to sound and light. In others versions, the movement is fixed but the sound and light are synchronized and connected.

LA: So they are like living, independent creatures?

TS: Yeah, that's a good comparison. I've never thought about it but now, when you said it, I think, it can be true.

LA: When I am looking at them, some natural, animalistic associations like fireflies come to my mind. It is hypnotizing - both in reality when they fly around and in your creation, when you have a feeling they follow some path, but you don't entirely understand it.
Looking at the documentation of the Light Oscillators in Svetlobna Gverilla, there are different colors in each object. Your designed products - series Eclipse Lamps, they are very precise in terms of light color.

TS: I mostly use the natural colors of light - so from deep red - orange, to warm white - neutral white and a bit of cold white. Sometimes I like to combine accent of UV light with orange warmer tones. I don't like to use colors that do not exist in nature, for example: green - well I mean, they do exist in bioluminescence but I'm talking about atmospheric light. I prefer to use the palette of sunlight. When choosing the color of light it's a subconscious decision, I consider how light is going to affect your focus and attention. Those works are not conceptional art, they work more in terms of experience. The viewer can sit and observe some phenomena and something inside them may open. They may gain the patience to observe similar situations in nature and give themselves time to reflect.

LA: Tilen, our world is facing some drastic changes in terms of pollution, climate changes and the overall well-being of our ecosystem. There is also overproduction, rubbish problems, pollution touching different fields from carbon to light emission. Do you think in such a transformative world artists hold any kind of responsibility? Do you feel responsible?

TS: 15 years ago, when I, together with my associates, started working with product design in my own studio, we strongly focused on environmental and ecological issues. This idea even

covered renewable energy. Back then it was not that popular. Now, it is a little funny for me to hear that artists affect pollution. The percentage of overall energy consumption which artists produce or the amount of light pollution they generate, is really, really small. Contribution of such a tiny social group is fractional. Sometimes I say, it's fashionable to bring up this topic of environmental responsibilities. Looking at the problem realistically, if you dry your hair it consumes 2 000 watts, the typical art installation absorbs 20 - 200 watts. The water-boiling kettle also consumes 2 000w. Light art pieces are nothing compared to energy consumption of our everyday home objects. Zooming out, in the light of industry impact on pollution, the responsibility of the artists is like a tiny drop in the ocean. The industry is where the problem lies. If light artists spread awareness of the real problem with art, then we are solving much more problems than we cause damage. The root of the ecological problem is the industry which is driven, in my opinion, by overconsumption or consumerisem. The mainstream likes to buy new stuff, refresh things because of the really strong marketing department we are having right now. The problem among the art world's contribution to climate devastation may appear if we all decide to air travel to do many exhibitions oversees. This may be consolidative for environmental problems. Other than that, benefits overweight disadvantages. One of my friends calculated that if there is a public light festival which people attend, it causes a decrease in energy consumption and light consumption. When they are visiting the exhibition They are not at home, not watching TV, not making tea with a kettle, not needing light...

LA: Thank you, that's a really valuable way of looking at those issues. I was wondering about your responsibility within an artist's creation whether you spread awareness, or feel the need to bring up some problems or touch some kind of issues. In my view, you create some kind of stillness - it is the peaceful moment of experiencing, observing in a mindful state.

TS: I think that when people gain more self-awareness - observing art or just being in nature - they consume less. I am not doing art that specifically address environmental issues but I am doing it to create space for people to be more aware; I want to bring back the joy of observing, of being in the moment without further need of any artificial adjunction.

Tilen Sepič

is a multidisciplinary artist and designer working in new media, light art, lighting object design and audiovisual light installations from Slovenia. In his work he supports open-source and DIY culture. He regularly participates in light festivals and exhibitions presenting his kinetic installations and light-based objects, both nationally and internationally. The list of exhibitions includes: Medusa Art Gallery (Koper, 2022), Mala galerija BS (Ljubljana, 2021), IFCA (2020, 2021), public light installation Clouds (Lovran, CRO, 2020), Vinterljus Festival of Lights (Linkoping, SE, 2019), IZIS (Portorož, 2019), Ventura Future (Italy, 2019), Responsive 2019 (Canada, 2019), Interference Tunis Light Art Project (Tunis, 2018), Bella Skyway (Poland, 2015, 2016), Lumina Festival (Portugal, 2013, 2015, 2016) and others.
https://www.instagram.com/tilensepic/, https://sepic.cc/Cosmic-Rain

Laura Adel

Afterimage

The notion of responsibility carries repulsive connotations, especially for artists - people characterised by an independent way of thinking and a strong need to realise their vision. They perceive it as a top-down imposition that they must live up to. Expectations, conditions, or claims are an attack on the freedom of artistic expression. Independence, along with authenticity, is the main quality cited as the basis of creative activity. Although responsibility is defined in the dictionary as ‘moral or legal obligation’ or ‘bearing the consequences’, I see its source elsewhere. A sense of responsibility stems from an internal value system and an individually constructed vision of a shared society. Looking at artistic activities in terms of the need to share one’s perspective with others or to spread ideas, responsibility becomes rooted in the very decision to be an artist.

Talking to the artists invited to LAACT XXIII, I was struck by their general high awareness of the state of the contemporary world. Each of them pointed to the condition of the planet, the consumption of goods and energy, or overproduction as the field from which their work grows. Ecological thinking is becoming the norm, a new form of circulation of goods called upcycling, recycling, or reusing. Another feature emphasised in the interviews is the need to place oneself and one’s work in a group of Others. The desire for dialogue with the viewer - directly or through the work - indicates a sense of belonging and a search for understanding. I see the source of this idea in artistic maturity. It is only on the stable ground of one’s views, from which an individual creative language germinates, that artists reach out for the understanding, attention, and interest of their audience. Before that, in the uncertainty of their search, they prefer to remain in the shadows. In this tendency, I see a very strong sense of responsibility for one’s work and its impact on the audience. Although this tendency, encapsulated in the word I wanted to define, is rejected by artists, many of the themes they raise indicate a deep reflection on the consequences of creative activity.

The source of the need for artistic creation is either inside (out of a desire to materialise what one feels) or outside (as a reaction to events or the state of the environment). Interestingly, in either case, there is a need for an encounter - the reception of a work of art. Even a very personal creation carries a message that needs to be deciphered. The work of art - on the one hand stretched between the real world of matter and the values of which it speaks - becomes a field for building social bonds. From a dark, unknown realm, emotions, feelings, thoughts, or opinions are translated into visual language and made visible. Through the reception of the work, the possibility of seeing oneself in the Other appears - of finding oneself in the metaphor of one’s condition presented by the author.

The light I see in the dark tunnel of the complexity and inaccessibility of the modern world is a turn towards building bonds based on understanding. Each of the participants in LAACT XXIII, although not explicitly but rather implicitly, from behind their work invites the Other to collaborate with them. They share, losing nothing but building another layer of community.

Summary - Light As a Creative Tool XXIII
in the Pavilion of the Four Domes Division of the National Contemporary
Museum in Wrocław

Light, from being a tool of creation, has grown to become a medium in its own right, binding artistic activities into a very narrow strand of light art. After an explosion of fascination with its effects - the power of colour, the atmosphere built, and the forms created - it disperses into other fields, creating intermedia conglomerates. Faced with the complex, hybrid reality of the 21st century, it touches on many aspects, and their spectrum is illustrated in the exhibition LAACT XXIII. The project paints a colourful portrait of the trend through a diverse selection of works shown at the Pavilion of the Four Domes in Wrocław. The realisations of Sara Reichenberg, Annika Hipper, or the NaN Group's multi-element installation constitute an in-depth analysis of the properties (such as light, movement, and form) of which the reality around us is composed. Extending his fascination with aesthetics to the context of carefree and domesticity, Ingo Welt builds a house where abstractions emerge from its windows. Focusing on cultural differences, Anna Klimczak and Emilia Ishazaka speak of isolation or alienation. Staying within the layer of social contexts, Robert Sochacki's work creates an interpretative prism for the entire exhibition. Oscillating between universal and very intimate representation, it outlines many of the themes explored by LAACT XXIII, speaking, among others, of the individual dimension of global problems, the need for shelter and security, lack of understanding or understanding across political divides. The works of Tilen Sepc and Mateusz Król combine artistic creation with technological possibilities, showing new aspects of our everyday life, evoked by constant development: unlimited access to knowledge, sensors, previously unknown but present particles in the atmosphere or virtuality - a new way of being and feeling. 'The broader context of showing given situations, relationships or events makes us embrace everyone so that everyone can find themselves in the performance', Sochacki points out.

Laura Adel

Laura Adel (born 23.05.1994 in Gdansk, Poland) is an interdisciplinary artist focused on the fragility of digital worlds. She is currently conducting her doctoral research on the immersiveness of interactive works under the supervision of Dr Jakub Jernajczyk at the Academy of Fine Arts in Wrocław. She lectures at the Faculty of Media Art. Finalist in many national and international competitions. Actively participates in festivals and exhibitions, among others at the Łaźnia Centre for Contemporary Art in Gdańsk and the National Museum in Wrocław, Four Domes Pavilion Branch of the Museum of Contemporary Art. Together with Bartosz Radzikowski she creates CYBERSKÓRA, a series of audiovisual activities in the form of workshops and performances focused on generative and post-digital creativity. Laura collaborates with musician Sylwester Galuschka to form the duo LASG. They create landscapes of audiovisual abstractions, working at the intersection of immersion and improvisation. Laura completed the MagiC Carpets residency at the Wrocław Institute of Culture as part of the EU Creative Europe programme. Laura Adel Osad's solo exhibition at IP Studio in Wrocław took place in January 2024. Her video works are part of the Urban Screen Production collection, which includes exhibitions in Australia, Canada, and New Zealand.
http://lauraadel.com/, https://www.instagram.com/lauhra_adel/.

https://www.youtube.com/watch?v=7JLQUGuXbTs

YASUHIRO CHIDA - *TRANSPARENT DARKNESS*

All works shown in the text are from Yasuhiro Chida, images are published at the artist' website. Copyrights - Yasuhiro Chida and the photographers, courtesy of the artist.

p. 404-405

Brocken 1 (2019), Toyoshina Art Museum Nagano, Japan, photo: Tooru Tsuji

p. 406-407

Brocken 5 (2021), Matsumoto Parco, Matsumoto City Museum of Art, Nagano, Japan, photo:Tooru Tsuji

p. 412-413

Myrkviðr, Luminale (2020) Frankfurt, Germany, photo: Ralf Werner

p. 414-415

Brocken 1 (2019), Toyoshina Art Museum Nagano, Japan, photo: Yasuhiro Chida

p. 416-417

Analemma, Ushiku Redesign Project (2023), Chiba, Japan, photo: Tooru Tsuji

p. 420-421

Light Print at Dungeon (2017), Kagerou/Dungeon, Tokyo, lighting: Taira Ichikawa, photo:Yasuhiro Chida

p. 422-423

Aftereal, La Villette (2022), Paris, photo:Yasuhiro Chida

p. 428-429

MYRKVIÐR, International Light Art Award (2019), Center for Light Art Unna, Germany, photo: Yasuhiro Chida

p. 430-431

Brocken 6 A, Amsterdam Light Festival (2017), photo: Yasuhiro Chida

ROBERT SOCHACKI -LET ART BECOME LIGHT

Pictures of the described works, if not signed differently, were made at the ZFIL Unna museum by Robert Sochacki, 2024

p. 436-437

Sigrid Sandmann, "Vorschein" light projection, Farbfest Bauhaus Dessau, 2011 photo: Stiftung Bauhaus Dessau, Jennifer Braun

p. 472-473

Molitor & Kuzmin, "upside down" (2018) Picture: COLLUMINA International Light Art Project – project in public space and selected museums in the city of Cologne, Germany – curated by Bettina Pelz, photo: Robert Sochacki

p. 489

Volhard Kempter, "Stalagmite 144" (2015), ZFIL Unna, courtesy of Centre for International Light Art Unna, photo: Frank Vinken

p. 490

Bjorn Dahlem, "Mond" (2017), ZFIL Unna, courtesy of Centre for International Light Art Unna, photo: Frank Vinken

p. 498-499

Christina Kubisch "Cloud" (2011), view from: Kinetismus: 100 years of electricity in art, Kunsthalle Prague 2022, photo: Robert Sochacki

p. 502-503

Christian Boltanski, "Shadow Theatre" (2002), ZFIL Unna, photo: courtesy of Centre for International Light Art Unna

p. 511, 512-513

Olafur Eliasson, "Viewing Machine" (2001), Instituto Inhotim Brumadinho, Minas Gerais,Brasil 2024, photo: Robert Sochacki

p. 520-521

James Turell, „Floater 99" (2001), ZFIL Unna; photo: Robert Sochacki

p. 523, 525, 526-527

James Turell, „Third Breath" (2009), ZFIL Unna; photo: Vinken Gelb, courtesy of Centre for International Light Art Unnap.

p. 529, 530-531

Daniel Hausig, "Sidelight" (2016), ZFIL Unna 2016, photo: Daniel Hausig

Daniel Hausig, "Light Stream"#1 (2021), ZFIL Unna, photo: Daniel Hausig HBK Saar

p. 534-535, 536-537

Tilman Küntzel, "Fallen Chandelier" (2017), ZFIL Unna 2017, photo: Tilman Küntzel

RYSZARD KLUSZCZYŃSKI ŚWIATŁO W SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

p. 540-541

Robert Rauschenberg, Green Shirt, 1967
Neon and enameled metal 144 x 249 in. (365.8 x 632.5 cm) Norton Simon Museum Gift of the Artist ©Robert Rauschenberg Foundation

p. 542-543

Ólafur Eliasson, Your welcome reflected, 2003
TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection, view from: "Light Sound Senses" exhibition at Heidi Horten Collection museum, Vienna, 2024, photo: Robert Sochacki

p. 544-545

Martin Walde, Neom (2017) , view from: “Light Sound Senses” exhibition at Heidi Horten Collection museum, Vienna, 2024, photo: Robert Sochacki

p. 548-549

Karolina Hałatek, Terminal, Aufstiege Lichtkunstfestival, Kulturregion Stuttgart, Germany, 2016, photo: courtesy of the artist

p. 552

Karolina Hałatek, Halo (2019), A4 Art Museum, Chengdu, China, photo: courtesy of the artist

p. 556

Dan Flavin, Untitled (Fondly, to Helen) (1976), Heidi Horten collection, view from: “Light Sound Senses” exhibition at Heidi Horten Collection museum, Vienna, 2024, photo: Robert Sochacki

p. 557

Olafur Eliasson, Your uncertain shadow (colour) (2010), TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary Collection, view from: “Light Sound Senses” exhibition at Heidi Horten Collection museum, Vienna, 2024, photo: Robert Sochacki

p. 558

Ugo Rondinone, elfteroktoberneunzehnhundertdreiundneunzig (1993), Ernst Ploil, Wien,view from: “Light Sound Senses” exhibition at Heidi Horten Collection museum, Vienna, 2024, photo: Robert Sochacki

John M Armleder, Ohne titel (target) (2001), Heidi Horten collection, view from: “Light Sound Senses” exhibition at Heidi Horten Collection museum, Vienna, 2024, photo: Robert Sochacki

p. 564-565

Anthony McCall, You and I Horizontal, 2006. Installation view at Institut d’Art Contemporain, Villeurbanne, France, 2006. Photo by Blaise Adilon. Courtesy of the artist and Sean Kelly, New York and Sprüth Magers.

p. 566-567, 568-569

installation view from: Anthony McCall “Solid Light” at Tate Modern (2024) London, photo: Ryszard W. Kluszczyński

p. 574-575

Kai van der Puij, 11.5 Hz (2015), photo: courtesy of the artist © Kai van der Puij

p. 576-577

Yoko Seyama, Saiyah #2.1 (2015/2016), photo: artist’s archive © Yoko Seyama

p. 578-579

Kinetismus: 100 Years of Electricity in Art (Kunsthalle Praha, 2022) © 2022 Studio Najbrt (Jonatan Kuna)

PIOTR ZAWOJSKI - KINETYCYZM, CZYLI (...)

p. 585

Zdeněk Pešánek, Torso, 1936, model for the light fountain at the 1937 World Exhibition in Paris, photo © National Gallery Prague 2024

p. 588

Zdeněk Pešánek, Sketch of a Modern Transport Sculpture, around 1926, photo © National Gallery Prague 2024

p. 594-595

Zdeněk Pešánek, Monument to the Fallen Airmen for Prague, 1924-1926, photo © National Gallery Prague 2024

p. 601

Zdeněk Pešánek, Torso, photo © National Gallery Prague, Zdeněk Matyásko

TAMURA SATORU - SPINNING CROCODILE

All images in the text are from the artist’s private archive

p. 612-613

Photographed by Takada Yozo

p. 615

Courtesy of Contemporary Art Factory, 1998

p. 616-617

Installation view of the exhibition “Spinning Crocodiles, Tamura Satoru” The National Art Center, Tokyo, 2022, photo: Kaneda Kozo

p. 620

Courtesy of out-lounge, 2005

p. 622-623

Courtesy of out-lounge, 2005

p. 626-267, 628-629

Installation view of the exhibition “INTERNATIONAL LIGHT ART AWARD 2017” CENTRE FOR INTERNATIONAL LIGHT ART UNNA, 2017 photographed by Frank Vinken | dwb

LASZLO ZSOLT BORDOS - MYŚLI O SZTUCE

p. 633

Hands at the Cuevas de las Manos upon Río Pinturas, near the town of Perito Moreno in Santa Cruz Province, Argentina, 2005, source: unknown, public domain

p. 636

Galileo moon phases, 1616, source: unknown, public domain

p. 639

Georges Braque, 1910, Violin and Candlestick, oil on canvas, 60.96 x 50.17 cm, San Francisco Museum of Modern Art, © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris, photo: ColdCreation, CC: public domain

p. 641

Victor Vasarely, Mertan (1981) 90 × 75 cm, serigraph on paper, Budapest, Vasarely Museum, Inv. V. 388, courtesy of the Michele Vasarely Foundation, Puerto Rico, photo: Marton Orosz - Vasarely Museum, Budapest

p. 642

László Zsolt Bordos, "Umbra Triplicata" (2015) - part of the ZKM Karlsruhe permanent collection, photo: Felix Grünschloss, courtesy of the artist

IWONA DOROTA BIGOS - PUNKT ZERO

p. 648-649

...(kolega)..., black water diving, photo: courtesy of the author

p. 656

Otto Piene, Günther Uecker and Heinz Mack, Lichtraum (Hommage à Fontana), 1964, at Documenta 3, Kassel, 1964. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

p. 658-659

Img. Heinz Mack by Lothar Wolleh - www.lothar-wolleh.de, CC BY-SA 3.0

p. 662-663

img. Heinz Mack – The Sky Over Nine Columns, 2014. Realized by Beck &Eggeling International Fine Art and Sigifredo di Canossa. Image: Reginald Weiss, Mönchengladbach

p. 664-665

Otto Piene, Prager Lichtraum, 2002/2017, ZERO foundation/Donation Otto Piene, photo M. Lorek

p. 667, 668-669, 670-671

exhibition view "Otto Piene. Stars" (© Otto Piene Estate), during the LAACT XXIII (2023), photo: Bartosz Radzikowski/ noks collective

p. 673

LAACT XXIII (2023) poster, Iwona Matkowska

LAURA ADEL - W ŚWIETLE WSPÓŁCZESNOŚCI

p. 680-681

LAACT XXIII curator Robert Sochacki, with Emilia Ishizaka's work (2023), photo: Michał Pietrzak, The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

p. 686-687

Robert Sochacki "Las Granica" installation, LAACT XXIII exhibition view (2023), photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 690-691, 696-697

Anna Klimczak, Woliera, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw, photo Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 701, 702-703

Emilia Ishizaka, tsunagaru/wątpliwości, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw

p. 709, 710-711

Sarah Rechberger, Vortices (Magnetosphere), LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw, photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 716-717, 718-719

Annika Hippler, Spectral Colours, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw, photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 722-723

not a Number - Alicja Panasiewicz, Adam Panasiewicz, installation, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw, photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 730-731

not a Number - Alicja Panasiewicz, Adam Panasiewicz, installation, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw, photo: Michał Pietrzak, The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

p. 734-735, 740-742, 745, 756-747

Ingo Wendt, Bubble Machine, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw, photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 739

Ingo Wendt, Chronotop, LUNA festival 2024 Media Art Friesland Leeuwarden, photo: Robert Sochacki

p. 750-751, 754-755, 759

Mateusz Król, Potatoe, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wrocław, photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 762-763

Tilem Sepic, Cosmic Rain, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wrocław photo: Michał Pietrzak, The Eugeniusz Geppert Academy of Art and Design in Wrocław

p. 764-765, 771

Tilem Sepic, Cosmic Rain, LAACT XXIII exhibition view (2023), Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wroclaw, photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p. 774-775

Joacelio Batista, Ich bin der Ubermensch, outdoor projection during LAACT XXIII (2023) Four Domes Pavilion. Museum of Contemporary Art - National Museum in Wrocław, photo: Bartosz Radzikowski / noks collective

p.778-779

Mark Dion, Cabinet of Electrical Curiosities, 2021, permanent installation, Kunsthalle Praha © Mark Dion