

dr Anna Dzierżyc-Horniak

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II w Lublinie

e-mail: anna.dzierzyc-horniak@kul.pl

<https://orcid.org/0000-0002-6552-6201>

„Żadna podróż nie jest za długa”. Artystyczne multiwersum Kuby Bąkowskiego

“NO JOURNEY IS TOO LONG”: KUBA BĄKOWSKI’S ARTISTIC MULTIVERSE

Summary

The article is an attempt to look at Kuba Bąkowski’s “travel” projects and to reflect on the tangled knots of meanings that the Polish artist has incorporated into a fairly simple formula of a photography-object or photography-installation. For many years, the artist has been traveling to distant regions of the North, for centuries representing the paradigm of the Journey into the Unknown. It is a journey in which he discovers “priceless knowledge”: wider, superhuman dimensions of the world. Moreover, the performances of lighting up Polaris (the Pole Star) and *Ursa Major* (the Great Bear) staged by him indicate thinking in terms of posthumanism and new animism. This practice is based on going beyond the medium of photography, which, according to Bąkowski, turns into a performative situation, based on specific places and joint activities of people participating in the creative process. All this creates a fascinating multiverse of overlapping meanings.

Keywords: Polaris; Ursa Major; posthumanism; performative photography; Vilém Flusser

Streszczenie

Artykuł jest próbą spojrzenia na „podróźnicze” projekty Kuby Bąkowskiego i namysłu nad spletanymi węzłami znaczeń, które polski artysta zawarł w dość prostej formule fotografii-obiektu lub instalacji. Twórca od wielu lat podróżuje w odległe rejony Północy, od stuleci ogniskujące w sobie figurę Podróży i Nieznanego. Jest to wędrówka, w której odkrywa „wiedzę bezcenną”: szersze, ponadludzkie wymiary rozumienia świata. Co więcej, inscenizowane przez niego performanse zapalania Polaris (Gwiazdy Polarnej) i Ursa Major (Wielkiej Niedźwiedzicy) wskazują na myślenie w kategoriach posthumanizmu i nowego animizmu. Ta praktyka opiera się na przekraczaniu medium fotografii, która w ujęciu K. Bąkowskiego zamienia się w performatywną sytuację, zbudowaną na podstawie konkretnych miejsc i wspólnych działań ludzi uczestniczących w procesie twórczym. Wszystko to tworzy fascynujący wieloświat nakładających się znaczeń.

Słowa kluczowe: Polaris; Ursa Major; posthumanizm; performatywna fotografia; Vilém Flusser

Wstęp

Od wieków podróż była i jest symbolem życia ludzkiego, a motyw wędrówki, w tym wędrówki po wiedzę, stale pojawia się w życiorysach, działaniach i inspiracjach wielu ludzi świata sztuki i nauki. W tekście chciałabym odnieść się do współczesnego ujęcia tego motywu, który odnajduję w „podróżniczych” projektach Kuby Bąkowskiego (ur. 1971). To absolwent poznańskiego Uniwersytetu Artystycznego, artysta średniego pokolenia, o dość uznanej renomie, mający za sobą wystawy w najważniejszych krajowych galeriach i muzeach, a także za granicą¹. Twórca od wielu lat podróżuje w odległe rejony, wręcz na koniec świata, którym niewątpliwie jest daleka Północ, od dawna ogniskująca w sobie figurę Podróży i Nieznanego. W wędrówkę tę artysta wyrusza wyposażony w teorie z zakresu antropologii, ekologii, historii naturalnej, mediów oraz osiągnięcia techniki. Dzięki temu odkrywa on, co postaram się pokazać, „wiedzę bezcenną”, czyli szersze, ponadludzkie wymiary rozumienia świata, a zarazem proponuje nowe znaczenie dla medium fotografii. Nie mam wątpliwości, że w przypadku złożonej twórczości K. Bąkowskiego należy mówić o wielu światach artystycznych znaczeń. Omówię je zatem na przykładzie projektów *site-specific Polaris. Lato 2009* (2009) i *Ursa Major 77°00' N / 15°33' E* (2019) oraz wystawy *Lodowy rdzeń wzgórza pingo* (2021) w Galerii Foksal w Warszawie. Oddają one, moim zdaniem, istotę kreowanych w jego sztuce sytuacji, przywołując charakterystyczną formułę postępowania artystycznego, pełną niejednoznaczności, niespodziewanych połączeń, a zarazem oszczędną i antypragmatyczną. Spróbuję zatem opowiedzieć, co łączy strój niedźwiedzia ze wsi na Górnym Śląsku ze stacją polarną na Spitsbergenie; w jaki sposób w lodowym wzgórzu można odnaleźć przykład symbiozy świata organicznego i technosfery; dlaczego efektem miesięcznej wyprawy statkiem i pobytu nad Zatoką Białego Niedźwiedzia jest tylko jedno zdjęcie. Odpowiedzi na te pytania pozwolą zwerfikować hipotezy badawcze, wiążące artystyczne multiwersum K. Bąkowskiego z perspektywą posthumanizmu i praktykami performatywnymi.

1 Twórca wystawiał m.in. w: Narodowej Galerii Sztuki Zachęta (2003, 2008), Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie (2002, 2006, 2008), Muzeum Sztuki Współczesnej MOCAP w Krakowie (2012), Muzeum Współczesnym we Wrocławiu (2019), Vis-A-Vis Art Lab w Xiamen (2006), Daniele Ugolini Contemporary we Florencji (2006), Location One w Nowym Jorku (2007), Scaramouche c/o Fruit & Flower Deli Gallery w Nowym Jorku (2009), Platan Gallery w Budapeszcie (2012), Galeria Espacio O w Santiago de Chile (2021). Uczestniczył w wystawach zbiorowych: Museum Moderner Kunst w Wiedniu (2003), Musée d'Art Moderne w Saint-Etienne (2004), Artspace w Sydney (2007), Palazzo delle Arti w Neapolu (2008), Chelsea Art Museum w Nowym Jorku (2010), Royal Scottish Academy of Art and Architecture w Edynburgu (2012). Był stypendystą Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Narodowego Centrum Kultury, Trust for Mutual Understanding (Nowy Jork), Creative Scotland (Edynburg), Canada Council for the Arts (Ottawa).

1. Znaki na niebie, stacja polarna i wystawa w Warszawie

Tytułowa Polaris z projektu *Polaris. Lato 2009* to oczywiście Gwiazda Polarna (Gwiazda Biegunowa, Północna, a właściwie Alfa Ursae Minoris), czyli najjaśniejsza gwiazda w układzie Małej Niedźwiedzicy, stanowiącego z kolei fragment konstelacji Wielkiej Niedźwiedzicy. Polaris jest jednym z najważniejszych obiektów na niebie, znajduje się bowiem blisko północnego bieguna niebieskiego i dzięki temu zdaje się nie zmieniać swojej pozycji, wskazując zawsze ten sam kierunek – północny. To sprawia, że od wieków miała kluczowe znaczenie dla ustalania kierunków świata, dla nawigacji oraz do wyznaczania szerokości geograficznej. Ten kontekst jest niewątpliwie jednym z powodów, przez który stała się ona punktem odniesienia także dla K. Bąkowskiego, artysty-podróżnika.

Twórca wystąpił do Instytutu Geofizyki Polskiej Akademii Nauk, który na Spitsbergenie prowadzi całoroczną Polską Stację Polarą Hornsund², z pomysłem realizacji projektu artystycznego. Prośba została wysłuchana i wziął on udział w letniej ekspedycji. Efektem miesięcznego projektu, w tym rejsu statkiem badawczym Horyzont II z Gdyni na wyspę na Morzu Arktycznym (i z powrotem), jest tylko jedno zdjęcie³. Przedstawia ono uczestniczkę wyprawy, która w kombinezonie ochronnym, z głową białego niedźwiedzia, wypożyczoną ze wsi Żywocice na Opolszczyźnie, stoi nad brzegiem morza na tle pejzażu rozświetlonego chłodnym blaskiem niekończącego się dnia polarnego i trzyma bosak z zamontowaną elektryczną latarnią sygnalizacyjną o dużej mocy. Lampa rozświetla dokładnie ten punkt na niebie, gdzie należy spodziewać się Gwiazdy Północnej. Innymi słowy, sztuczna Polaris zastępuje tutaj tę prawdziwą, która jest niewidoczna, gdyż

- 2 Polska Stacja Polarna Hornsund położona jest nad brzegiem Zatoki Białego Niedźwiedzia, wewnątrz fiordu Hornsund, na południu norweskiej wyspy Spitsbergen znajdującej się w archipelagu Svalbard na Morzu Arktycznym. Jej historia rozpoczęła się w 1956 roku, kiedy w Polskiej Akademii Nauk zapadła decyzja o zorganizowaniu całorocznej ekspedycji badawczej (1957/1958). Na jej potrzeby powstała baza polarna. Kolejne lata były okresem przejściowym: w stacji pracowało kilka ekspedycji sezonowych (1959-1962), później nie była użytkowana (1962-1967), a następnie stała się bazą myśliwską dla norweskich traperów (1967-1971). Od początku lat 70. ponownie swoje letnie badania prowadzili w niej polscy naukowcy. Kluczowy dla stacji okazał się 1978 rok. Wówczas ją zmodernizowano i rozbudowano, ponownie uruchomiono programy badawcze, a w Instytucie Geofizyki PAN powstała Pracownia Badań Polarnych i Morskich, która do dziś (jako Zakład) prowadzi badania i sprawuje opiekę merytoryczną nad stacją. W latach 90. nastąpił szybki rozwój współpracy z renomowanymi zagranicznymi ośrodkami badawczymi, która zaowocowała dalszą modernizacją stacji już w nowym XXI wieku. Opierając się na zapleczu logistycznym i naukowym polskiej bazy, realizowane są obecnie liczne krajowe i zagraniczne projekty naukowe m.in. z zakresu meteorologii, sejsmologii, magnetyzmu ziemskiego, jonosfery, glaciologii, fizyki i optyki atmosfery. Zob. Polska Stacja Polarna Hornsund. Historia Stacji, https://hornsund.igf.edu.pl/?page_id=643 [dostęp: 3.05.2022].
- 3 Praca została po raz pierwszy pokazana na indywidualnej wystawie artysty *Studies in Natural History* w Scaramouche c/o Fruit & Flower Deli Gallery w Nowym Jorku (2009) oraz na grupowej prezentacji *Difference Beyond Difference* w Starym Browarze w Poznaniu (2009), a następnie w siedzibie Fundacji Bęc Zmiana w Warszawie (2010).

trwa dzień polarny, szczególne zjawisko, kiedy Słońce pozostaje nieprzerwanie ponad linią horyzontu. Artysta wspominał, iż według pierwotnego planu swoją „gwiazdę” miał zapalić nocą w towarzystwie zorzy polarnej. Wyjazd w ramach letniej wyprawy wymusił zmianę koncepcji, co uznał jednak za bardziej interesujące. „Sztuczna Polaris, która zasłania tę prawdziwą – i tak niewidoczną – to intrygująca figura”⁴.

Po dziesięciu latach K. Bąkowski powrócił na archipelag Svalbard i nad Zatokę Białego Niedźwiedzia, gdzie znajduje się polska placówka badawcza. W 2019 roku zrealizował tam projekt *Ursa Major 77°00' N / 15°33' E*, który ponownie doszedł do skutku dzięki współpracy z Instytutem Geofizyki PAN i Polską Stacją Badawczą Hornsund. Ursa Major, czyli Wielka Niedźwiedzica, jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych gwiazdozbiorów, kojarzonym głównie z charakterystycznego, łatwego do odnalezienia na niebie układu siedmiu najjaśniejszych gwiazd, nazywanego też Wielkim Wozem. Projekt z jednej strony odnosi się do tego wzoru, który zakorzeniony jest w wielu kulturach świata, z drugiej zaś – wskazane współrzędne geograficzne to właśnie lokalizacja polskiej stacji. Dla K. Bąkowskiego staje się ona zarówno sceną działań, jak i tworzywem. Niedźwiedzie polarne wielokrotnie w ciągu roku przechodzą przez teren bazy lub w jej pobliżu. Jego instalacja miała zatem wkomponowywać się w krajobraz w taki sposób, by obserwujący mógł sobie wyobrazić rzeczywistą wielką białą niedźwiedzicę podążającą przez wybrzeże fiordu Hornsund⁵. Przy pomocy elektryka ze stacji artysta przygotował rozpartą na ziemi i opierającą się o maszt radiowy konstrukcję świetlną, utworzoną z kabli i świateł na podstawie 19 punktów – gwiazd składających się na konstelację Wielkiej Niedźwiedzicy. Układ inspirowany był jej figurą z astronomicznego atlasu z XVII wieku⁶. Całość przypominała rodzaj rysunku, swoisty kolaż. Co istotne, podczas sesji zdjęciowej prowadzonej z dachu stacji pojawił się lis polarny (jeden z dwóch, obok renifera, gatunków ssaków lądowych na Spitsbergenie), zaciękawiony powstałą konstrukcją. Swoją obecnością uzupełnił ją o „lisi aspekt” i właśnie ten efekt został wybrany przez artystę jako finalny kadr⁷. To niezaplanowane zdarzenie zdawałoby się zmieniać planowany charakter pracy, ale wydaje mi się, że jest wprost przeciwnie – interwencja zwierzęcia (natury) na elemencie zbudowanym przez człowieka podkreśla wątki charakterystyczne dla praktyki K. Bąkowskiego.

4 A. Berlińska, *Ekskursje: węzeł na Spitsbergenie. Rozmowa z Kubą Bąkowskim*, „Dwutygodnik.com”, 2013, nr 113, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4684-ekskursje-wezel-na-spitsbergenie.html> [dostęp: 2.05.2022].

5 Opis projektu, którego kuratorką była Katarzyna Krysiak, Galeria Foksal, <https://www.galeriafoksal.pl/kuba-bakowski-ursa-major-7700-n-1533-e> [dostęp: 2.05.2022].

6 Informacja uzyskana od Artysty w trakcie oprowadzania po wystawie *Lodowy rdzeń wzgórza pingo*, Galeria Foksal, 19 października 2021 roku. Prawdopodobnie chodziło tu o ilustrację z *Firmamentum Sobiescianum, sive Uranographia* (*Firmament Sobieskiego, czyli Uranografia*, Gdańsk 1690) Jana Heweliusza, przedstawiającą rysunek Wielkiej Niedźwiedzicy na tle gwiazd tworzących jej konstelację.

7 Informacja uzyskana od Artysty, 19 października 2021 roku.

Widać to wyraźnie przy trzecim z omawianych projektów – *Lodowy rdzeń wzgórza pingo* z 2021 roku, który przybrał formułę wystawy składającej się już z obiektów, rzeźby i fotografii. Zapełniły one przestrzeń warszawskiej Galerii Foksal⁸. Wystawa opierała się w dużej mierze na doświadczeniu pobytu na Spitsbergenie w 2019 roku, ale również w lasach deszczowych zachodniej Kanady. Jej tytuł wprost odnosił się do geologicznego fenomenu, jakim jest pingo. Pod tym określeniem pochodzącym z języka eskimoskiego kryje się jedna ze stosunkowo młodych form geologicznych: rodzaj wzgórza w kształcie kopuły, o wysokości do 70 metrów i średnicy do 600 metrów, które powstaje w wyniku utworzenia się jądra lodowego z wód powierzchniowych. To w pewnym sensie niecodzienne zjawisko dla obszarów wiecznej zmarzliny, dla której typowe jest występowanie w postaci scementowanej z lodem ziemi. Tu zaś mamy wzgórze zbudowane z wody (nie zmrożona ziemia, ale czysty lód skondensowany w ogromnej masie), przykryty cienką warstwą gruntu. Pingo jest swoistą metaforą użytą przez twórcę, którą można rozpatrywać w kategoriach równowagi, delikatnego balansu, dzięki któremu takie zjawisko – przy występowaniu pozornych przeciwieństw – jest możliwe, i taki trop podsuwa sam artysta⁹. Wyobraża on sobie bowiem, że taka sytuacja – pozytywna równowaga – może nastąpić między naturą a tkanką technologiczną, jaką w nią wprowadza działalność człowieka. Zgromadzone na Foksal prace odwołują się do tego właśnie momentu.

Jedną z nich była fotografia przygotowywana w ramach projektu *Ursa Major 77°00' N / 15°33'*, a więc ujęcie tytułowej instalacji z lisem polarnym jako bohaterem drugiego planu. Zostało ono zaprezentowane na lightboksie. Towarzyszył mu z boku dodatkowy mały ekran ze zdjęciem wspomnianego zwierzęcia.

Na pobliskiej ścianie znajdowała się instalacja odnosząca się do narwala jednozębnego, czyli jeszcze innego gatunku żyjącego w sferze arktycznej. Ten rodzaj ssaka, dla którego charakterystyczny jest pojedynczy, spiralnie skręcony, górny lewy kiel (u samców może osiągnąć nawet 3 metry długości), prawie wyginął przez masowe połowy wielorybników. Dziś, jako że stało się to ekonomicznie nieopłacalne, i dzięki wprowadzeniu międzynarodowego moratorium na połowy, populacja narwali odrodziła się do 80 tys. osobników. Artysta wykorzystał tutaj grafikę z traktatu „Zarys historii leków” autorstwa Pierre’a Pometa, nadwornego farmaceuty króla Ludwika XIV¹⁰. W dziele wydanym w Paryżu w 1694 roku, zgodnie z obszernym tytułem zawarta była „bardzo przydatna

8 Wystawa *Lodowy rdzeń wzgórza pingo* w Galerii Foksal w Warszawie miała miejsce w dniach 25.09-05.11.2021, jej kuratorką była Katarzyna Krysiak.

9 Informacja uzyskana od Artysty, 19 października 2021 roku.

10 *Histoire Generale Des Drogues: Traitant Des Plantes, Des Animaux, et des Mineraux; Ouvrage enrichy de plus de quatre cent Figures en Taille-douce tirées d'après Nature [...]. [P. 1-3] / Par le Sieur Pierre Pomet, Marchand Epicier & Droguiste, Paryż 1694*, https://archive.org/details/bub_gb_mrDQa4tPVF8C/page/n9/mode/2up [dostęp: 9.05.2022].

dla publiczności ogólna historia, zajmująca się roślinami, zwierzętami i minerałami”, wzbogacona o objaśnienia i ponad czterysta wkłęsłodruków. Jedną z grafik przedstawiała dwa stworzenia: to u góry było hybrydą ciała ryby, głowy konia, zęba narwala i nazwane zostało jednorożcem morskim; to u dołu – przypominało właściwego narwala i tak było określone. Kuba Bąkowski rozciął rysunek na pół, zrobił lustrzane odbicie, a pomiędzy nimi umieścił prostą, ikoniczną wizualizację elektrokardiogramu, wykonaną z rurek wypełnionym czystym gazem (argonem). Dlaczego zainteresował go wykres EKG? Do artysty mocno przemówiła informacja o tym, że narwał wchodząc w głębię oceanu, kiedy jego silnie unerwiony ząb informuje go o zmianach temperatury, zasolenia czy ciśnienia wody, potrafi obniżyć rytm swojego serca do jedynie dwóch uderzeń na minutę. Wydało mu się to fascynujące, że te inteligentne stworzenia, potrafiące emitować różne dźwięki w celu komunikacji ze sobą i nawigacji, stają się jakby jednością z otaczającym je bezkresem Oceanu Arktycznego; że wyciszając swoje serce, niejako „rozpuszczają” w tej lodowatej wodzie swoje bycie jednostkowe¹¹.

Do tematu połowów i interwencji człowieka nawiązuje też praca nazwana przez artystę *Krzywą połowu dorsza*. Przypomina ona rzeźbę kinetyczną zbudowaną z „surowych” elementów, widać bowiem jakieś mechanizmy, przyrządy, okablowanie, po chwili okazuje się, że całość jest napędzana panelem słonecznym wystawionym w oknie galerii. Przy bliższym spojrzeniu można rozpoznać kadłub statku, tytułowy wykres wykonany z drutu, i domyślić się, że urządzenia – pierwotnie zagłębiające się w morską toń – służą do badań i połowów. Instalacja nawiązuje do zjawiska przełowienia, czyli zbyt częstych i dużych połowów, uniemożliwiających rybom rozmnażanie i odbudowywanie populacji. Kuba Bąkowski spogląda na nie z punktu widzenia mieszkańców Północy, z wybrzeża Kanady i regionu Labrador. Tam przemysł połowowy praktycznie przestał istnieć, ekonomia się załamała, a wraz z nią całe systemy społeczne oparte na połowach, w tym połowach dorsza¹². Jego „rzeźba” funkcjonuje zatem jako samonapędzająca się maszyna, poruszająca się w absurdalnym rytmie, przypominającym wspinanie się i opadanie fali, co może obrazować te zmiany (i tytułową krzywą). I w każdym momencie może się ona zatrzymać, gdy zabraknie energii z natury.

Na wystawie w Galerii Foksal nie zabrakło też kolejnych nawiązań do figury Wielkiej Niedźwiedzicy. Artysta skonstruował m.in. obiekt na sklejce z czarno-białą fotografią martwego czoła lodowca na Spitsbergenie, znajdującego się niedaleko polskiej bazy. W wykonanym za dnia zdjęciu umieścił metalowe pręty, na wzór masztów stacji radiowej. Połączone ze sobą tworzą antenę nadawczą w kształcie rysunku konstelacji Ursa Major. Obiekt fotograficzny zamieniony w specyficzne urządzenie nadawcze generował pewne

11 Informacja uzyskana od Artysty, 19 października 2021 roku.

12 Tamże.

spektrum radiowe i słyszalny szum, którego natężenie i charakter widz mógł modyfikować, dotykając delikatnie anteny. W towarzystwie „radiostacji Wielkiej Niedźwiedzicy” znajdowała się nieco podobna praca. Zaprezentowana w galerii fotografia tego samego lodowca była ponownie elementem końcowym przeprowadzonego w Arktyce działania. Kuba Bąkowski z pomocą naukowców z Hornsundu wspinał się po ścianie lodowca i umieszczał na niej trzpień z latarkami. W ten sposób z dziewiętnastu punktów światła powstał po raz kolejny układ Wielkiej Niedźwiedzicy.

2. Natura – człowiek – technologia

Już ten wstępny przegląd projektów K. Bąkowskiego pokazuje, że mogą one stanowić dość oczywisty przykład podróży po „wiedzę bezcenną”. Można sobie przecież wyobrazić, że część z tych realizacji mogła powstać w pracowni w Warszawie lub nad polskim morzem, ale twórca zdecydował się na dalekie wyjazdy, często tylko po jedno zdjęcie. W tych trzech projektach zarazem dostrzegam charakterystyczne motywy i zabiegi dla całej jego twórczości oraz prowadzone na równoległych płaszczyznach – i niekiedy z pozoru odległe od siebie – dyskursy. Postaram się je teraz zarysować, czyniąc punktem wyjścia do dalszych rozważań słowa samego artysty, który oprowadzając po wystawie w Galerii Foksal w październiku 2021 roku, mówił, iż „porusza się fizycznie i mentalnie w obszarach Północy”¹³.

Niewątpliwie Północ go zafascynowała, widać, że traktuje ją jako swoiste „białe laboratorium”. Jakkolwiek paradoksalnie to brzmi, będąc tak daleko od centrum, ale i też od zgiełku cywilizacji, właśnie tam, w środowisku, gdzie łańcuchy organizmów żywych i nieożywionej części ekosystemu są stosunkowo krótkie, o wiele łatwiej dostrzec zjawiska, które mają przełożenia na całą planetę. Nawet mała zmiana w systemie jest szybko dostrzegalna. Artysta w tej właśnie przestrzeni dokonuje obserwacji i artystycznych eksperymentów, tworząc funkcjonalne i hybrydalne połączenia elementów cywilizacji technicznej oraz przyrody.

Tak moim zdaniem można interpretować stosowaną przez niego figurę Wielkiej Niedźwiedzicy, która pojawia się we wszystkich przywołanych tu projektach. W *Polaris. Lato 2009* przybiera ona nie tylko metaforyczną, ale dosłownie postać człowieka-zwierzęcia. Kuba Bąkowski wykorzystał tu strój wypożyczony od Ochotniczej Straży Pożarnej z Żywocic, wsi na Opolszczyźnie. W regionie tym ciągle żywy jest ludowy obrzęd „wodzenia niedźwiedzia” przeprowadzany w ostatnie dni karnawału i znany jeszcze ze

¹³ Tamże.

średniowiecza – kiedyś o rozbudowanej symbolice postaci, zachowań, rekwizytów, dziś raczej jako forma zabawy czy promocji¹⁴. Widowisko polegało na tym, iż barwny koro- wód kilku lub kilkunastu osób wędrował od gospodarstwa do gospodarstwa, a prowa- dzony niedźwiedź (zwany misiem lub berem) figlował, dokuczał, tańczył z gospodarzami i jednocześnie zbierał grzechy lokalnej społeczności. Często kończyło się to symbolicznym zabiciem zwierza, który po roku odradzał się, by móc powrócić gotowym na przy- jęcie nowych win, niedostatków, niepowodzeń. Wydaje się, że obrzęd ten zaintrygował artystę nie tyle jako rytuał, ile właśnie z uwagi na fakt, iż przypominał o dawnych spło- tach natury z kulturą człowieka. Niedźwiedź – przedstawiciel świata przyrody – poprzez udział w obrzędach został tu włączony w system kulturowy, organizujący życie zbioro- wości ludzkich.

Nie można tu nie wspomnieć o specjalnym statusie niedźwiedzia w ludzkiej wyob- raźni i symbolice, od dawna badanym przez antropologów. Dotyczy to zwłaszcza kultur łowieckich ludów Północnej i Środkowej Azji oraz Europy¹⁵. Groźny wygląd i ogromna siła budziły respekt, stając się źródłem przypisywanych mu znaczeń, na równi z faktem, iż to zwierzę lunarne – po zapadnięciu w zimowy sen znikало z pola widzenia człowieka na kilka miesięcy. Wierzone, że podążało w tym czasie w zaświaty, stąd też było trakto- wane jako wysłannik bogów, pośrednik w kontaktach żywych ze światem niebiańskim i podziemnym. Odradzając się po zimowym śnie, niedźwiedź przynosił wiedzę, moce

14 Zob. T. Liboska, „Wodzenie niedźwiedzia”. O możliwych wariantach interpretacji obrzędowości zapustnej na Górnym Śląsku, „Rocznik Muzeum «Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie»”, 1 (2013), s. 99-120; K. Pieronkiewicz-Pieczko, *Ostatkowe wodzenie niedźwiedzia*, w: *Śląskie zwyczaje i obrzędy doroczne. Echa przeszłości czy żywa tradycja?*, red. K. Pieronkiewicz-Pieczko, Katowice 2017 (Śląskie Prace Etnograficzne, t. 4), s. 119-137. Bardzo obszernie o tym zwyczaju pisał: R. Garstka, *Przemiany tradycyjnej obrzędowości dorocznej w wybranych regionach etnograficznych Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego w świetle współczesnych badań terenowych*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. D. Wężowicz-Ziółkowskiej, prof. UŚ, Katowice 2021, s. 190-224.

15 K. Pieronkiewicz-Pieczko, *Ostatkowe wodzenie niedźwiedzia*, s. 125. Por. K. Moszczyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1968, s. 573-576; A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2008, s. 197-200. Kulturową historię niedźwiedzia w interesujący sposób rozwija też Michel Pastoureau. W *The Bear. History of a Fallen King* [tłum. G. Holoch, Cambridge-London 2011] autor specjalizujący się w tematyce średniowiecza przekonuje o tym, że niedźwiedź od starożytności do XII wieku był najpotężniej- szym zwierzęciem Europy i że później rolę tę stopniowo tracił na rzecz lwa. Warto też wspomnieć o kulcie niedźwiedzia u ludu Ajnów, czyli mniejszości etnicznej zamieszkującej północną Japonię. Kult ten, odzna- czający się rozbudowanym systemem wierzeń oraz tradycji, stanowi u nich podstawę kulturowego funk- cjonowania. Artysta świadomy tego znaczenia, jedną z odsłon projektu wykorzystujących figurę Wielkiej Niedźwiedzicy chciał zrealizować z udziałem lokalnej społeczności w Kraju Kwitnącej Wiśni, na zboczach wzgórza lub wygasłego wulkanu. Ponownie miała ona polegać na stworzeniu świetlnego rysunku odtwarza- jącego układ Wielkiej Niedźwiedzicy. Zob. A. Berlińska, *Ekskursje: węzeł na Spitsbergenie*. W ten sposób miała powstać seria prac łącząca mieszkańców Północy, obszarów rozciągających się od dzisiejszej Japonii, przez Alaskę, Jukon i Terytoria Północno-Zachodnie, po norweski archipelag, będący ostatnim twardym lądem przed Biegunem Północnym. To działanie jednakże nie doczekało się realizacji.

uzdrowicielskie i siły rozrodcze. Innymi słowy, bliski był zarówno człowiekowi, jak i boskim siłom natury. Być może tym należy tłumaczyć popularność odczytywania charakterystycznego układu gwiazd na północnym niebie jako właśnie Wielkiej Niedźwiedzicy.

W *Polaris. Lato 2009* w rolę tę wcieliła się badaczka ze stacji polarnej zajmująca się koloniami mchów na Spitsbergenie. Ale co istotne, z całego wypożyczonego przez artystę stroju, zrobionego z owczych skór, miała na sobie jedynie niedźwiedzią głowę na stelażu ze sklejki z oczami z niebieskich guzików. Reszta ciała skryta była w nieco zniszczonym, pomarańczowym kombinezonie termicznym, wykorzystywanym podczas pływania pontonem, wygrzebanym z czeluści magazynu w bazie polarnej. Lampa z kolei została pożyczona od grotolaza, który skonstruował ją samodzielnie na potrzeby badania lodowych jaskiń. Te wyspecjalizowane osiągnięcia techniki sąsiadowały zatem z ludowym (a zarazem ludycznym) rekwizytem, ale paradoksalnie, współgrały ze sobą – jako zwierzęco-ludzka hybryda. Przywołana postać białego niedźwiedzia przynależy właśnie do Arktyki, stwór z Opolszczyzny znalazł więc niejako swoje właściwe miejsce, przy stacji badawczej nad Zatoką Białego Niedźwiedzia. Tu, na krańcu świata, jego obecność jest czymś naturalnym, a to człowiek staje się obcym. Obszar Arktyki jest przecież obszarem żerowania tego największego drapieżnika na Ziemi, można go spotkać w strefie przybrzeżnej lub na pełnym morzu, gdzie wykorzystuje dryfujący łód morski. Z jednej strony, stanowi on jedno z największych niebezpieczeństw dla człowieka, z drugiej zaś od 1973 roku podlega całkowitej ochronie. Populację niedźwiedzia polarnego na archipelagu Svalbard szacuje się przy tym na około 3 tys. osobników¹⁶. Dlatego też każde wyjście z bazy Hornsund, przyciągającej zapachami miejscowe niedźwiedzie, odbywa się w minimum dwie osoby, z których przynajmniej jedna ma broń i amunicję. Na Spitsbergenie oba gatunki – jak mówi artysta – obserwują siebie nawzajem, ale co ważne, ich relacje nie są tak zdeterminowane przez człowieka, jak w innych miejscach na świecie. Pozwala to zarysować nowe możliwości¹⁷.

Na podobnej zasadzie na wystawie *Lodowy rdzeń wzgórze pingo* pojawia się figura narwala. Nie jest to przypadek. Narwał nie tylko nieodłącznie związany jest z Morzem Arktycznym (a zatem z Północą), lecz także z legendą o jednoroźcu. Wiara w uzdrawiającą moc jego rogu sprawiała, że warty był w złocie wiele razy swoją wagę. Nic dziwnego zatem, gdy w 1577 roku angielski żeglarz i poszukiwacz przygód Humphrey Gilbert przywiózł z wybrzeża Kanady róg zwierzęcia nazwanego przez niego „jednoroźcem morskim” i podarował ten – dodatkowo rzeźbiony i ozdobiony klejnotami – okaz królowej Elżbiecie I, ta włączyła go do klejnotów koronnych¹⁸. Legenda o mitycznym stworzeniu

16 Polska Stacja Polarna Hornsund. Przyroda, https://hornsund.igf.edu.pl/?page_id=745 [dostęp: 3.05.2022].

17 Informacja uzyskana od Artysty, 19 października 2021 roku.

18 Zob. H. Humphreys, *The Horn of the Unicorn*, „Annals of The Royal College of Surgeons of England”, 8 (1951), no. 5, s. 377-383.

przetrwiała aż do XVIII wieku, gdy na narwale zaczęły u wybrzeży Grenlandii polować statki wielorybiczne. Kuba Bąkowski w swojej pracy uwidaczniał zarówno dawny, jak i obecny wymiar „kontaktu” człowieka z narwalem – od mitu przez obiekt polowań po „adresata” międzynarodowych ustaleń oraz sporów naukowych.

Gdy *Polaris. Lato 2009* przywołuje na pierwszym tle związek człowieka i zwierzęcia (natury), to *Ursa Major 77°00' N / 15°33'* oraz *Lodowy rdzeń wzgórza pingo* skupiają się raczej na technologii człowieka obecnej na tkance przyrody. W każdym z przypadków z dalszego tła wyłania się dodatkowo materia kosmosu przywoływana światłem gwiazd odwołujących się w nazewnictwie do świata zwierząt. Można wspomnieć o wymienionych wcześniej dwóch realizacjach z wystawy na Foksal, czyli „radiostacji Wielkiej Niedźwiedzicy” oraz fotografii lodowca, gdzie układ gwiazd tworzyli wraz z K. Bąkowskim naukowcy ze stacji polarnej. Stanowiły one, jak mówi sam artysta, pewnego rodzaju ekwiwalent elektromagnetyczny wyobrażeń gwiazdy¹⁹. Gwiazdy są przecież nie tylko źródłami światła, lecz także ogromnej ilości promieniowania, w tym radiowego. Radiostację można przy tym powiązać wyraźnie z obecnością polarników-naukowców na Spitsbergenie, którzy przez cały rok prowadzą badania m.in. w zakresie ziemskiego pola magnetycznego, elektrycznego, promieniowania UV. Artysta wspominał, iż podczas jego pierwszej wizyty w polskiej bazie wśród specjalistów prowadzących ponad 20 programów badawczych byli też inżynierzy z Instytutu Badań Kosmicznych. Przyłączyli się oni wraz z zadaniem zbudowania w ciągu trzech tygodni wielkiej anteny nadawczej. Emitowane wiązki o różnej charakterystyce miały odbijać się od poszczególnych warstw atmosfery i trafiać w odbiornik pod Warszawą, gdzie poddawano by je analizie. Pracowali oni na zmiany, także w nocy, aby zdążyć przed przybiciem statku. Jeden z nich był zawsze w pogotowiu z bronią – był to okres, kiedy pod bazę podchodziły niedźwiedzie polarne²⁰.

3. Posthumanizm oraz performatywna astronomia i fotografia

Jak widać, w tych zapętlających się wzajemnie znaczeniach człowiek wcale nie jest czynnikiem dominującym. To powoduje, że jeden z odkrywanych światów K. Bąkowskiego może zawierać się w kategorii posthumanizmu. Przedrostek „post” oznacza tu nie tyle „koniec człowieka”, co raczej odejście od myślenia o nim jako wyizolowanej czy wyobcowanej od świata, jednolitej, skończonej całości, uzasadniającej jego uprzywilejowaną

19 Informacja uzyskana od Artysty, 19 października 2021 roku.

20 A. Berlińska, *Ekskursje: węzeł na Spitsbergenie*.

pozycję²¹. Jest to o tyle istotne, gdy przyjmie się założenie, że człowiek stanowi część ewoluującej przyrody (jak dowodzą nauki przyrodnicze), a jednocześnie jest inicjatorem autoewolucji (którą dokonuje za pomocą technologii). Innymi słowy, „to nie post-człowiek jest tym, który nadchodzi, ale zdecentrowany człowiek – biologiczny organizm ulokowany w sieci witalnych współzależności z nie-ludzkimi formami życia i technologiami”²². Takie rozumienie posthumanizmu, prezentowane przez Carego Wolfe’a i bliskie Monice Bakke, dostrzegam wyraźnie w praktykach artystycznych polskiego twórcy. Na jego zdjęciach i w obiektach wszystkie te elementy – natura, człowiek, technologia – funkcjonują na równych prawach. I choć oczywiście relacje ze światem materialnym ukazuje on z pozycji człowieka (perspektywa antropomorficzna), to jednakże rezygnuje przy tym z zawłaszczającego podejścia do tego świata (perspektywa antropocentryczna), próbując przedstawić delikatny stan pozytywnej równowagi, niczym w geologicznym fenomenie, jakim jest tytułowe wzgórze pingo. On sam wyobrażał sobie to jako sytuację przyrastania tych środowisk, dających spełnioną hybrydę – dobrą symbiozę, czyli połączenie, które nie jest niszczące, ale oparte na balansie²³.

Nic dziwnego, że Stach Szablowski analizując działania K. Bąkowskiego, wyróżnia w nich dość wyraźnie wątki animistyczne. Rozpatruje je on przede wszystkim, opierając się na postaci z *Polaris*. Jak przekonuje:

ta hybrydalna figura jest niewątpliwie boginią; wizerunek człowieka z głową zwierzęcia to obraz istoty nadludzkiej, przekraczającej człowieczeństwo i reprezentującej siły natury. Taka istota mogłaby należeć do jednego z archaicznych imaginariów; mogłaby być bóstwem stojącym w połowie drogi między pierwotnymi animistycznymi kultami a wyobrażeniami religijnymi konstruowanymi przez zaawansowane cywilizacje, w których wizerunek boga tworzony jest na obraz i podobieństwo człowieka, by w dalszej perspektywie zostać ostatecznie zastąpiony abstrakcyjnym pojęciem²⁴.

Co więcej, dostrzega on też, że w swojej praktyce artystycznej twórca zachowuje się niczym techno-animista. Jego prace świecą (zdjęcia na lightboksie), ruszają się (rzeźby napędzane elektrycznie), wydają dźwięki (obiekty fotograficzne z głośnikami), a zatem niejako „żyją”. W tym kontekście, S. Szablowski wskazuje, że podmiotowość dzieła nie jest już tylko metafizyczną figurą. Nietrudno się z tym zgodzić, wydaje mi się jednak, że K. Bąkowski w każdym z omawianych tutaj projektów, prezentuje perspektywę wycho-

21 G. Gajewska, *Człowiek/zwierzę/roślina/maszyna – perspektywa posthumanistyczna*, „Studia Europaea Gnesnensia”, 2011, nr 4, s. 227-228, 231.

22 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015, s. 8. Por. C. Wolfe, *What is Posthumanism?*, London-Minneapolis 2010, s. XVI.

23 Informacja uzyskana od Artysty, 19 października 2021 roku.

24 S. Szablowski, *Kuba Bąkowski: animistyczna recydywa i robienie gwiazd na niebie*, „Artpunkt”, 2014, nr 21, s. 9-19.

dzącą poza tradycyjne rozumienie animizmu. Są one czymś więcej niż potwierdzeniem, że człowiek jako podmiot swoją wyobraźnią ożywia postrzegane obiekty, czy też nasycza je własną świadomością. W rzeczywistości świata posthumanistycznego, w którym porusza się polski artysta, to raczej rozpoznanie świata jako dynamicznego pola relacji, w którym „człowiek i inne istoty powołują się wzajemnie do istnienia”²⁵.

Nie można przy tym zapominać, iż posthumaniści jako spadkobiercy postmodernizmu zwracają uwagę na performatywny charakter wiedzy²⁶. Nie jest to oczywiście zjawisko nowe, od wielu lat pojęcia performansu i performatywności są na tyle znacząco obecne w naukach humanistycznych, że mówi się o „zwrocie performatywnym”. Na przykład Ewa Domańska przekonuje, że należy go wiązać i rozpatrywać wraz z tzw. „zwrotem ku sprawczości” (odnoszącym się nie tylko ludzi, lecz także bytów nieożywionych), zwrotem ku materialności oraz zainteresowaniem posthumanizmem (zwrot ku temu-co-nie-ludzkie). Można uznać, że jest on reakcją na wcześniejszy „zwrot lingwistyczny”, stając się pewnego rodzaju propozycją odejścia od metafory świata rozumianego jako księga, którą się czyta, w kierunku świata jako performansu, w którym się uczestniczy²⁷. Nie inaczej dzieje się w przypadku K. Bąkowskiego, ten aspekt jest niezwykle ważny w jego praktyce (i poszukiwaniu „wiedzy beczcennej”). Artysta dwukrotnie odwiedzał Spitsbergen, płynął statkiem badawczym po Morzu Arktycznym, dotarł nad Wielkie Jezioro Niedźwiedzie w Kanadzie do wioski rdzennej ludności Sahtu Dene, odizolowanej ogromnymi przestrzeniami od miast i dróg. Pomysł, wybór miejsca, podróż i zaplanowane tam sytuacje stanowiły dla niego drogę do realizacji akcji dokamerowej i w efekcie często pojedynczego zdjęcia. Co istotne, te performatywne sytuacje były budowane nie tylko na podstawie konkretnych miejsca, lecz także wspólnego działania ludzi uczestniczących w procesie twórczym. Artysta najczęściej w ten sposób „zapalał” gwiazdy. O ile w *Polaris. Lato 2009* punktem odniesienia była Gwiazda Polarna (aranżacja przygotowana z udziałem badaczki z Polskiej Bazy Polarnej), o tyle w innych przypadkach – układ Wielkiej Niedźwiedzicy.

Pierwsza taka próba nastąpiła jeszcze w Warszawie we współpracy z grupą mieszkańców bloku przy ul. Międzynarodowa 64/66a w 2006 roku, kiedy powstała fotografia ukazująca grupę sześciu osób stojących na dachu budynku i rekonstruujących Ursa Major na tle wieczornego nieba przy pomocy zapalonych żarówek trzymanyh w rękach. Dwa lata później w zaskakującej scenerii bytomskiej kopalni węgla kamiennego Bobrek-Centrum, prawie 500 metrów pod ziemią siedmiu górników odwzorowało uproszczony schemat

25 O takim współczesnym postrzeganiu animizmu pisze M. Augustyn, *Mater Materia*, „Dwutygodnik.com”, 2021, nr 324, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9853-mater-materia.html> [dostęp: 22.04.2022]. Por. T. Ingold, *The Perception of the Environment*, London 2011.

26 G. Gajewska, *Człowiek/zwierzę/roślina/maszyna*, s. 241-242.

27 E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5, s. 52.

gwiazdozbioru za pomocą lamp czołowych. Następne świetlne „rysunki” miały już miejsce z dala od kraju, na dalekiej Północy. W 2016 roku współtworzyła je mała społeczność rdzennej ludności Kanady (tzw. First Nations²⁸) żyjąca na wysokości koła podbiegunowego nad Wielkim Jeziorem Niedźwiedzim (w atapaskańskim języku – *Sahtú*) na Terytoriach Północno-Zachodnich. Byli to mieszkańcy odciętej właściwie od świata wioski Déline (*Déline*), jedynej osadzie nad ósmym co do wielkości jeziorem świata, określającą siebie jako lud Sahtu Dene. To głównie myśliwi, ale i górnicy pracujący w kopalniach diamentów, do których przewożeni są na dwutygodniowe zmiany drogą powietrzną. W tak specyficznym miejscu K. Bąkowski wykonał dwa zdjęcia ponownie odnoszące się do układu Ursa Major. Jedno – w opuszczonej łodzi rybackiej, drugie w miejscowej szkole we współpracy z uczniami i ich nauczycielem²⁹. Do tej realizacji nie doszłoby bez pomocy kanadyjskiej antropolożki (jednej z kilku zaledwie białych członków społeczności), która umożliwiła polskiemu artyście kontakt z Sahtu Dene i przedstawiła projekt starszyźnie. Była to niecodzienna sytuacja, a biali Kanadyjczycy byli mocno zaskoczeni, że polski artysta otrzymał zgodę na pobyt w Déline³⁰. Jest to niewątpliwie stały rys twórczości autora *Polaris*: współpraca z mieszkańcami danej społeczności, a także z naukowcami, konstruktorami, elektrykami. Artysta mówił:

dla mnie takie działania jak spotykanie się z ludźmi z różnych środowisk, w tym naukowych, jest bardziej naturalne niż siedzenie w pracowni. Trudno mówić o tej perspektywie jako o czymś szczególnym, to prywatne odkrywanie rzeczywistości przez sztukę i ogólnie dostępną wiedzę jest chyba głównym medium mojej twórczości³¹.

28 Określenie „First Nations” (Pierwsze Narody) pojawiło się w latach 70. XX wieku i oznacza tubylcze ludy. Używa się go w kontekście Kanady (gdzie miało zastąpić termin „Indianie”) oraz Australii. Pojęcie Pierwszych Narodów miało na celu zerwanie z podległością wobec państw postkolonialnych i osadniczych.

29 Na ten nieformalny cykl składają się zatem m.in. takie prace jak: *Ursa Major. Międzynarodowa 64/66A* (2006), *Ursa Major. Kopalnia Bobrek-Centrum Bytom* (2008), *Great Bear Deline NTW* (2016), *Great Bear. Ehtseo Ayha School Deline. North West Territories* (2016). Kolejna odsłona projektu powstała też podczas rezydencji w Klondike Institute of Art and Culture w kanadyjskim Dawson City na terenie Jukonu (2018), kiedy to artysta odwzorował układ Wielkiej Niedźwiedzicy przy użyciu ognia, latarek, smartfonów, reflektorów pługów śnieżnych. Nieco inny charakter miały z kolei prace zrealizowane w ramach *Ursa Major 77°00' N / 15°33' E*. Zarówno zdjęcie z lisem polarnym, jak i zdjęcie lodowca z lampkami, przedstawiały samą konstrukcję świetlną. Ale i one nie powstałyby bez współpracy z innymi, bez udziału techników czy naukowców z Polskiej Stacji Polarnej Hornsund.

30 *Rzeźby-maszyny, człowiek i technologiczne hybrydy. Sonia Milewska w rozmowie z Kubą Bąkowskim wokół rzeźby-maszyny Zjadacz Kurzu*, 15.11.2017, <https://ownetic.com/magazyn/2017/kuba-bakowski-zjadacz-kurzu-katowice> [dostęp: 25.04.2022].

31 Tamże. O odkrywaniu rzeczywistości przez sztukę pisał Timothy Moron, wpływowy współczesny angielski filozof. Wskazywał, że „żyjemy w epoce asymetrii pomiędzy ludźmi i nie-ludźmi, o której tylko sztuka może coś sensownego powiedzieć. Sztuka, także literatura, dzięki pracy wyobraźni ma tę umiejętność projektowania ludzkiego ja w świat, rozszczelniania i rozplynniania tego, co ludzkie, w przestrzeni ponad- czy

Ta praktyka artystyczna, bardzo zróżnicowana i podlegająca ciągłej ewolucji, jest przy tym zawsze i ściśle związana z medium fotograficznym. W charakterystyczny dla siebie sposób K. Bąkowski łączy fotografię z akcją artystyczną, obiektem, instalacją, a wszystko to razem, staje się efektem wspomnianej, szerokiej kolaboracji ze specjalistami z innych dziedzin. W pokazanych tu projektach widoczna jest zatem strategia twórcza polegająca na tym, że to właśnie zdjęcie staje się finalnym efekt procesu planowania i działania rozciągniętego w czasie i przestrzeni. W tym kontekście nie jest on samotnym „człowiekiem z kamerą” (a więc fotografem w tradycyjnym znaczeniu), „te kreatywne koalicje przekraczają tradycyjne medium fotografii i postfotograficzną niemoc”³². To kolejny świat znaczeń istotny dla zrozumienia jego twórczości. Sam twórca sytuuje się tu na pozycji podróźującego fotografa, który przywozi z takich wypraw pojedyncze zdjęcia. Jest to, jak się wydaje, wyraz świadomości medium fotografii, które on stara się przekroczyć, lub też, używając sformułowań Viléma Flussera – pokonać ograniczenia programów.

Czeski filozof, rozwijając swoją oryginalną filozofię fotografii, przywołuje pojęcia aparatu oraz obrazu technicznego³³. Aparat nie jest dla niego jedynie pudełkiem łapiącym obrazy, ale w szerszym (poza dosłownym rozumieniem tego terminu) również narzędziem sprawowania władzy nad społeczną wyobraźnią oraz tworzenia i rozumienia obrazu świata, co szczególnie ma dotyczyć miejsc i sytuacji, w których nie byliśmy/uczestniczyliśmy³⁴. Jednocześnie V. Flusser kieruje naszą uwagę w stronę obrazów technicznych, w których upatruje potencjału kulturotwórczego. Obrazy nie tylko zdają relację z naszego bycia-w-świecie, lecz – co chyba bardziej istotne – stanowią podstawę współczesnej, nieuchronnie zapośredniczonej kultury³⁵. W tym sensie znaczenia nabiera gest fotografowania, który dla V. Flussera składa się z czterech aspektów. Ważne jest szukanie miejsca, z którego będzie się patrzyło na wybraną sytuację, jak również manipulacja sytuacją tak, aby pasowała do wybranego punktu widzenia. W procesie tym liczy się też krytyczny dystans do wcześniejszych wyborów. Dopiero po tym wszystkim następuje akt

pozaludzkiej”. Cyt. za: A. Barcz, *Terracentryzm teraz*, „Dwutygodnik.com”, 2021, nr 319, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9729-terracentryzm-teraz.html> [dostęp 5.05.2022].

32 Wykorzystałam tu sformułowania użyte przez S. Szablowskiego przy okazji recenzji *Miesiąca Fotografii* w Krakowie: *Kryzys wszystkiego*, „Dwutygodnik.com”, 2016, nr 187, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6602-kryzys-wszystkiego.html> [dostęp 20.04.2022].

33 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. J. Maniecki, Warszawa 2015.

34 M. Wojewoda, *Prawda a wiarygodność fotografii – epistemologiczne i etyczne aspekty rozumienia obrazów*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, 2020, nr 41, s. 153.

35 M. Sanakiewicz, *Viléma Flussera obraz techniczny: inspiracje performatywne*, w: *Vilém Flusser i kultura mediów. O dialogu między słowem, pismem i obrazem technicznym*, red. P. Wiatr, M. Sanakiewicz, Lublin 2021, s. 110-130. Warto dodać, że tekst łączy poniekąd dwa poruszane przeze mnie wyżej obszary humanistycznych rozważań. Należy przy tym zgodzić się z redaktorami tego tomu, którzy we słowie wstępnym przekonują, iż dla V. Flussera „współczesna kultura jest kulturą mediów, ponieważ media stały się kresem naszej kulturowej drogi, poza nimi i bez nich nie ma już dla nas znaczenia”. Tamże, s. 8.

naciśnięcia migawki³⁶. Wydaje mi się, że koresponduje to z myśleniem K. Bąkowskiego, którego zdjęcia są zarówno mocno obecne w przestrzeni jego kolejnych wypraw, jak i z niej wyjęte, jako zaaranżowane i przemyślane ujęcia. Modelowym przykładem takiego postępowania jest *Polaris. Lato 2009*. W tym pojedynczym kadrze, będącym podsumowaniem całego miesięcznego rejsu i pobytu na Spitsbergenie, posthumanistyczna hybryda człowieka-niedźwiedzia zwraca się do widza w starannie wykalkulowanym geście, nieco ironicznym, ale jednocześnie poważnym i ceremonialnym, wskazując dokładny punkt na firmamencie³⁷. Polski artysta stara się jednakże pracować z otaczającą rzeczywistością, tymi jej fragmentami, które są dla niego ważne w taki sposób, by wykorzystać to, co już jest i nie tworzyć zupełnie nowych bytów.

Koncepcja V. Flussera, podkreślając wagę przyglądania się rzeczywistości, odnosiła się w dużej mierze do rozważań o potencjalnej wolności w świecie opanowanym przez „aparaty”. Przestrzeń wolności, jak twierdził, zostaje wyznaczona zdolnością wytwarzania i komunikowania znaczeń kulturowych. Technologia tej znaczeniowtwórczej zdolności nas pozbawia, dlatego zadaniem artysty jest ominięcie pułapek technologii/aparatów, a tym samym przywrócenie owej wolności decydowania o przekazywanym znaczeniu³⁸. Świadomość tego ma niewątpliwie K. Bąkowski. Jego celem jest za każdym razem wyjście poza algorytm aparatów, uzyskanie momentu trzeźwego spojrzenia na rzeczywistość, a następnie wykorzystania tego momentu, na uchwycenie i oddanie rzeczywistości. Temu służą m.in. jego działania na pograniczu performansu i prac dokamerowych. Wyrazem sprzeciwu, rozumianego jako próba wyzwolenia ze świata nadprodukcji obrazów, jest stosowana przez niego formuła jednostkowości, znajdująca swój wyraz w szczególnej ekonomii twórczości. Jego fotografie zyskują znaczenie w paradoksalnej sytuacji, gdy z dalekiego wyjazdu, angażującego ludzi, środki i czas, powstaje tylko jedno czy kilka publicznie prezentowanych ujęć. Ekonomiczna nieefektywność projektów K. Bąkowskiego – jak przekonuje S. Szablowski – „ma bez wątpienia jakość estetyczną. W absurdalności jego przedsięwzięć zakłęte jest piękno, które potrafi wyzwolić bezinteresowność artystycznego gestu”³⁹. W tym sensie pasują tu słowa Philipa Dicka, który w jednej ze swoich powieści pisał, że „żadna podróż nie jest za daleka”. Za każdym razem jest to bowiem podróż po „wiedzę bezcenną”.

36 P. Mościcki, *Gest fotograficzny: między symptomem a etosem*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, 2015, nr 12, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/12-fotografia-i-skuteczność-gestu/gest-fotograficzny-miedzy-symptomem-a-etosem> [dostęp 4.05.2022].

37 I.R. Artola, *Photostory: Kuba Bąkowski's „Magnetic Traces”*, „Online Weekly”, 9.04.2021, <https://contemporarylynx.co.uk/photostory-kuba-bakowski-magnetic-traces> [dostęp: 5.05.2022].

38 M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, wyd. 2 rozszerz., Poznań 2017, s. 20-21.

39 S. Szablowski, *Z widokiem na koniec świata*, „Notes na 6 tygodni”, 2010, nr 63, s. 128.

Widać teraz wyraźnie, iż przestrzeń, w której porusza się artysta, jest intrygującym spłotem (czy też montażem) różnych porządków. Te wieloświaty przenikają się, a jednocześnie zaskakują, ujawniając przewrotny humor. Przedstawiając kolejne ujęcia dobrze znanej pod każdą szerokością geograficzną konstelacji Wielkiej Niedźwiedzicy, twórca zestawia np. tajemnicę światła gwiazd z rzeczywistością człowieka pracującego w podziemnej ciemności lub też proponuje motyw sztucznie stworzonej gwiazdy w miejsce tej prawdziwej (ale niewidzialnej). W jego wersji ciała niebieskie mogą stać się dziełem ludzkich rąk, a figura niedźwiedzia łączy ze sobą dawny zwyczaj odpustowy z Opol-szczyzny, krainę białych niedźwiedzi nad brzegiem Morza Arktycznego, mity o opiekuńczych bóstwach i „wizytach” ludzi na niebie. Jednocześnie mistyfikacja miesza się z fikcją, medium fotografii z performansem, a cały eksperyment odbywa się w swoim „białym laboratorium” na dalekiej Północy. Dzieje się tak, bo jak tłumaczy sam twórca, widzi rzeczywistość pełną paradoksów. „Mamy trudności z rozpoznaniem rzeczywistości i naszego w niej miejsca”, i on do tego nawiązuje, próbując oddać „poczucie dysonansu między naszym porządkiem a światem w szerszym, ponadludzkim wymiarze”⁴⁰. Opowiadając o przenikaniu się współczesnej technokultury i przyrody, sugeruje hipotetyczną „możliwość hybrydy” tych światów. Polaris, Ursa Major i wzgórce pingo stają się w tym kontekście pewnego rodzaju obietnicą nowych możliwości i zaskakujących, bo pozytywnych rozwiązań.

Bibliografia

OPRACOWANIA

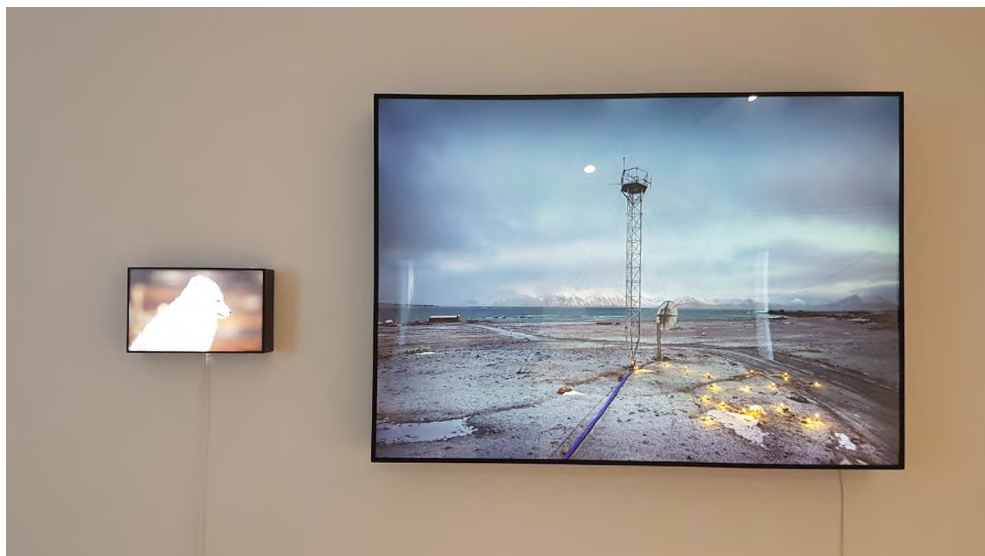
- Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2015.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie”, 2007, nr 5, s. 48-61.
- Garstka R., *Przemiany tradycyjnej obrzędowości dorocznej w wybranych regionach etnograficznych Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego w świetle współczesnych badań terenowych*, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. D. Wężowicz-Ziółkowskiej, prof. UŚ, Katowice 2021.
- Humphreys H., *The Horn of the Unicorn*, „Annals of The Royal College of Surgeons of England”, 8 (1951), no. 5, s. 377-383.
- Liboska T., „Wodzenie niedźwiedzia”. O możliwych wariantach interpretacji obrzędowości zapustnej na Górnym Śląsku, „Rocznik Muzeum «Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie»”, 1 (2013), s. 99-120.
- Michałowska M., *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, wyd. 2 rozszerz., Poznań 2017.
- Moszczyński K., *Kultura ludowa Słowian*, t. 2: *Kultura duchowa*, cz. 1, Warszawa 1968.

40 A. Berlińska, *Ekskursje: węzeł na Spitsbergenie*.

- Pieronkiewicz-Pieczko K., *Ostatkowe wodzenie niedźwiedzia*, w: *Śląskie zwyczaje i obrzędy doroczne. Echa przeszłości czy żywa tradycja?*, red. K. Pieronkiewicz-Pieczko, Katowice 2017 (Śląskie Prace Etnograficzne, t. 4).
- Sanakiewicz M., *Viléma Flussera obraz techniczny: inspiracje performatywne*, w: *Vilém Flusser i kultura mediów. O dialogu między słowem, pismem i obrazem technicznym*, red. P. Wiatr, M. Sanakiewicz, Lublin 2021, s. 110-130.
- Szablowski S., *Kuba Bąkowski: animistyczna recydywa i robienie gwiazd na niebie*, „Artpunkt”, 2014, nr 21, s. 9-19.
- Szablowski S., *Z widokiem na koniec świata*, „Notes na 6 tygodni”, 2010, nr 63, s. 123-129.
- Szyjewski A., *Etnologia religii*, Kraków 2008.
- Wojewoda M., *Prawda a wiarygodność fotografii – epistemologiczne i etyczne aspekty rozumienia obrazów*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura”, 2020, nr 41, s. 145-160.

NETOGRAFIA

- Artola I.R., *Photostory: Kuba Bąkowski's „Magnetic Traces”*, „Online Weekly”, 9.04.2021, <https://contemporarylynx.co.uk/photostory-kuba-bakowski-magnetic-traces> [dostęp: 5.05.2022].
- Augustyn M., *Mater Materia*, „Dwutygodnik.com”, 2021, nr 324, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/9853-mater-materia.html> [dostęp: 22.04.2022].
- Berlińska A., *Ekskursje: węzeł na Spitsbergenie. Rozmowa z Kubą Bąkowskim*, „Dwutygodnik.com”, 2013, nr 113, <https://www.dwutygodnik.com/artikul/4684-ekskursje-wezel-na-spitsbergenie.html> [dostęp: 2.05.2022].
- Galeria Foksal, *Kuba Bąkowski, Ursa Major 77°00' N / 15°33' E*, <https://www.galeriafoksal.pl/kuba-bakowski-ursa-major-7700-n-1533-e> [dostęp: 2.05.2022].
- Hornsund, <https://hornsund.igf.edu.pl/o-stacji> [dostęp: 3.05.2022].
- Mościcki P., *Gest fotograficzny: między symptomem a etosem*, „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej”, 2015, nr 12, <https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2015/12-fotografia-i-skuteczność-gestu/gest-fotograficzny-miedzy-symptomem-a-etosem> [dostęp: 4.05.2022].
- Polska Stacja Polarna Hornsund, <https://hornsund.igf.edu.pl/> [dostęp: 3.05.2022].
- Rzeźby-maszyny, człowiek i technologiczne hybrydy. Sonia Milewska w rozmowie z Kubą Bąkowskim wokół rzeźby-maszyny Zjadacz Kurzu*, 15.11.2017, <https://ownetic.com/magazyn/2017/kuba-bakowski-zjadacz-kurzu-katowice> [dostęp: 25.04.2022].



Il. 1. Widok z wystawy *Lodowy rdzeń wzgórze pingo*, Galeria Foksal, Warszawa 2021.

Fot. Anna Dzierżyc-Horniak.



Il. 2. Materiały z „podróżniczych” projektów Kuby Bąkowskiego, Galeria Foksal, Warszawa 2021.

Fot. Anna Dzierżyc-Horniak..