

OROŃSKO



KWARTALNIK RZEŻBY

1-2
2017

WWW.RZEZBA-ORONSKO.PL
CENA 13 ZŁ / VAT 5%/
1-2/106-107/2017
ISSN 1230-6703

W ZACHECIE
JARNUSZKIEWICZ

W OROŃSKU
JAGIELSKI

RETROSPEKTYWA
MITAN

AUGUST RODIN
W GRAND PALAIS

Natalia Cieślak

ZNIKAJĄCY TRICKSTER

O twórczości **DAMIANA** **RENISZYNA**

Artystyczne poczynania Damiana Reniszyna sytuują się w obszarze wytwarzania w polu sztuki sytuacji nastawionej na stworzenie warunków jak najbliższego spotkania odbiorcy z dziełem. Jego prace redefiniują medium rzeźbiarskie – bardziej niż fizycznymi obiektami są „zdarzeniami”, które rozbudzają afekty, apelujące nie tyle do intelektu, co do sfer psychiki odpowiedzialnych za odczuwanie świata.

Damian Reniszyn, *Wcisk*, druk pigmentowy, 2014, dzięki uprzejmości artysty





Twórczość Damiana Reniszyna rozpatrywać można wieloaspektowo – z punktu widzenia zainteresowań artysty percepcją sztuki za pomocą zmysłu dotyku, analizowania przez niego sytuacji z pozoru bezsensownych i nielogicznych czy interwencyjnego charakteru jego przedsięwzięć, przelamujących granice mentalne, przestrzenne czy instytucjonalne. Frapujące tropy interpretacyjne można mnożyć, jednak szczególnie wart podjęcia wydaje się ten, każący skoncentrować uwagę na osobie samego artysty – Reniszyn często jest bowiem zarówno bohaterem, jak i aktorem swoich działań. Przede wszystkim jest jednak tricksterem, z lubością posługującym się takimi narzędziami, jak gra, zabawa, prowokacja czy maskarada, by wytrącić nas ze stanu równowagi i pozbawić poczucia pewności. Zamiłowanie do sytuacji niejednoznacznych i przewrotnych sprawia, że blisko mu do błazna czy psotnika, który woli raczej narazić się na niezrozumienie niż podążać utartymi torami. Nawet wtedy, gdy „rozplywa się” i tracimy go z oczu, jego obecność wciąż pobrzmiewa w tle jak echo. Skłonność Reniszyna do „znikania” – pojmowanego szerzej niż tylko usuwanie ze struktury dzieła bezpośrednich przejawów swojego istnienia – również jest narzędziem tricksterskim, opisanym przez Annę Markowską w tekście *Znikająca figura*¹. To postawa polegająca na świadomym i przemyślanym ograniczaniu własnej ekspansywności, odsuwaniu się w cień, oddawaniu pola działania komuś innemu, wytrącaniu sobie z ręki narzędzi w postaci zdecydowanych, wyrazistych i radykalnych gestów, a wszystko to w celu wygenerowania wypowiedzi krytycznej, podważającej zastany porządek.

Let's play

Postać trickstera wyrasta z charakterystycznej dla pono-

woczesności kultury karnawalu, za sprawą której następuje erozja modelu modernistycznego z jego przywiązaniem do autoritetów, „wielkich idei”, ustalonej hierarchii wartości, dążnością do nadawania wszelkim zjawiskom niepodważalnych znaczeń czy zachowania powagi misji artysty². Wszelkie przejawy aktywności w myśl hasła *play power* cieszą się tu popularnością, ponieważ posiadają ogromny potencjał polemiczny wobec usankcjonowanych kulturotwórczych wzorców. Korzysta z niego Reniszyn, który w swoich pracach inicjuje przewrotne zabawy przy użyciu nietypowych „instrumentów”, prowadzi gry w skojarzenia czy też tworzy obiekty o niejasnym statusie, zachęcające nas do fizycznej aktywności.

Balony (2014) – ów niewinnie brzmiący tytuł stanowi wysublimowany woal dla tego, co faktycznie jest przedmiotem działań artysty: wideo i tryptyk fotograficzny rejestrują bowiem proces pompowania zwierzęcych jelit – dokładnie takich, jakie można kupić u rzeźnika, by wypreparować przy ich użyciu np. kielbasę. Świadomość, że tłoczenie powietrza w jelita wymagało przyłożenia do nich ust, budzi w nas awersję, jednak kategoryczność tych emocji zostaje w tej pracy podana w wątpliwość, dzięki nawiązaniu do uwielbianej przez dzieci zabawki: podłużnych balonów, z których – gdy w odpowiedni sposób je przewiązać i złożyć – można uzyskać kształty zwierząt lub prostych przedmiotów.

Balonami artysta „bawi się” sam, stawiając widza w pozycji obserwatora. Nasza rola zmienia się jednak w przypadku instalacji rzeźbiarskiej *20 sztuk*, na którą możemy bezpośrednio oddziaływać. Składa się ona z serii drewnianych rzeźb w kształcie fallusów i pomyślana została jako przeznaczona do dotykania i dająca możliwość dowolnego przedstawiania elementów. Performatywna i hap-

tyczna

Na poprzedniej stronie:

Damian Reniszyn, *Strój Performera*, z cyklu *Limited edition*, 2015, kombinezon, fot. W. Modrzejewski

Damian Reniszyn, *Luneta*, z cyklu *Protezy*, 2014, druk pigmentowy, dzięki uprzejmości artysty

Poniżej:

Damian Reniszyn, *Autoportret II*, z cyklu *Limited edition*, 2015, skan 3D, wydruk na poliestrze, 270 × 270 cm, dzięki uprzejmości artysty

tyczna forma, jaką Reniszyn nadaje swoim pracom, pozostaje w ścisłej korelacji z teoretycznymi założeniami jego twórczości. Wspomniane wyżej „zabawki”, ale także inne realizacje, takie jak *Obiekty do ręki* (2013), *Formy użytkowe* (2013) czy *Protezy* (2014), wymykają się dominującym dyskursom artystycznym i są wyrazem refleksji nad alternatywnymi dla okulocentryzmu drogami percepcją sztuki. Choć te kwestie powoli wkraczają w obszar badań historyków sztuki, zainteresowanie Reniszyna haptycznością nie wynika raczej z podążania za ich rozważaniami. Bliżej mu raczej do poglądu Marii Poprzęckiej, która fakt dokonywania się zmian w hierarchii zmysłów skwitowała, mówiąc, że: *Nie dywagacje uczonych, ale codzienne życiowe doświadczenie wskazuje, że wzrok skutecznie wypierany jest przez zmysł pośledni i podejrzan – dotyk. Zmysł nieczysty, uwikłany*



w cielesność, o niedobrych konotacjach. To nie wzrok, lecz dotyk, i nie oko, ale palec decyduje dziś o naszym uczestnictwie we współczesnym świecie³.

Prace Reniszyna, przeznaczone do namacalnego zbadania, wchodzenia do nich, turlania, machania, rzucania itp., obliczone są nie tyle na dostarczenie odbiorcom rozrywki, ile są częścią wielozmysłowego rytuału: zbiorowego szaleństwa, karnawału i transgresji⁴. Ów akt może się dokonać dzięki artyście-tricksterowi, którego przemyślnie działania nastawione są na nakłonienie odbiorców do wystąpienia przeciwko ustalonemu porządkowi – w tym przypadku paradygmatowi nietykalności dzieła sztuki i idei muzeum jako świątyni – i stworzenie wa-

Damian Reniszyn, *Limited Reniszyn*, z cyklu *Limited edition*, wydruk na drukarce 3D, autoportret w skali 1:12 (15 × 7 × 4 cm), dzięki uprzejmości artysty

runków do naruszenia stabilności systemu instytucjonalnego. Kluczowe w tym procesie jest jednak wycofywanie się twórcy i ograniczenie do funkcji mediatora, który przynosi pierwiastek sprawczy na widza.

Królicza nora

Na serio czy dla zabawy? – moglibyśmy zapytać, przyglądając się eksperymentom Reniszyna z użyciem *Wehikułu* czy *Peryskopu* (2014), dokumentacji jego akcji w przestrzeni publicznej Izraela przedstawionej w fotograficznej serii *Wcisk* (2014) czy wideo *Amica* (2013). Wszystkie te prace łączą irracjonalne, jak się wydaje, zachowanie artysty, który *wtyka głowę tam, gdzie nie trzeba*: do drewnianych rzeźb z wydrążony-



mi otworami, nisz i zagłębien napotkanych w murach czy skałach czy nawet do starego kartonu po lodówce. Wprawia to obserwatora w konfuzję – brak sensu i jasnego celu tych działań zbija z pantalyku. Po co tam zagląda? Z ciekawości? Dla zgrywy? A może próbuje się przed czymś schować lub uciec?

Wciskanie się w niezbadane dziury, próby przechodzenia przez za małe otwory, chęć penetracji uchylków, w których nie da rady się zmieścić... Wszystkie podejmowane przez Reniszyna aktywności z góry skazane są na porażkę. Nie zraża go to jednak do podejmowania kolejnych prób, podobnie jak ryzyko, że może mieć trudności z wydostaniem się. Wytrwałość, z jaką podchodzi do swojej aktywności, graniczy z „uporem maniaka”.

Co nim kieruje? Szansę na odpowiedź na to pytanie daje odniesienie się do powieści Lewisa Carrolla *Alicja w Krainie Czarów*⁵. Aktywność Reniszyna kojarzyć można bowiem z próbą wejścia do króliczej nory w poszukiwaniu alternatywnego świata, gdzie obowiązują inne reguły i odmienna logika zdarzeń. Potrzeba choć chwilowego wyjścia poza schemat zawsze wiąże się jednak z koniecznością podjęcia ryzyka i gotowością poniesienia trudnych do przewidzenia konsekwencji – nigdy przecież nie wiadomo, czy uda się bezpiecznie powrócić z takiej „podróży”... Artysta mimo wszystko się nie cofa i dalszym ciągu testuje możliwości wyjścia poza prozę rzeczywistości. W tytule jednej z najnowszych prac wideo deklaruje nawet: *Chciałbym wiedzieć, czy przelecę całą ziemię na wylot* (2017).

Znikające autoportrety

Omówione wyżej realizacje, w których następuje próba wcisnięcia się w norę, łączy jeszcze jeden aspekt, do tej pory pominięty: to, że twarz artysty cały czas pozostaje niewidoczna. Zasłonię-



Damian Reniszyn, *Wehikul*, z cyklu *Protezy*, druk pigmentowy, 2014, dzięki uprzejmości artysty

cie oblicza to motyw przewijający się również w innych pracach, takich jak *Maska* (2014) czy *Interference* (2016), co uznać można za kolejny przejaw skłonności do „samowymazywania”. Warto jednak podkreślić, że podążanie za ideą zacierania śladów swojej obecności paradoksalnie wcale nie musi oznaczać całkowitej rezygnacji z przedstawiania własnego wizerunku. Autoportret może być bowiem doskonałą bazą do trick-

sterowskiego zmanifestowania wymownego wycofania.

W cyklu *Limited Edition* (2015) Reniszyn skanuje samego siebie w technologii 3D i tworzy szereg prac z użyciem uzyskanych w ten sposób cyfrowych danych. Kierowany przewrotnością, nie kopiuje swojej podobizny w skali 1:1, ale także zredukować się do rozmiarów zabawki. Wykonana z tworzywa sztucznego figurka z łatwością daje się „performować” ręką. *Limited Reniszyn* (2015) – trudno o bardziej wymowny tytuł dla tej pracy, będącej z jednej strony symptomem stanu ograniczenia⁶, z drugiej – wiodącej myśli w kierunku problemu postrzegania dzieła sztuki (i / lub artysty) jako towaru. Edycja limitowana? Oryginał może być tylko jeden?

W innych autoportretach stanowiących rozwinięcie serii de(kon)strukcja własnego wizerunku posuwa się znacznie dalej. W przypadku *Autoportretu I* (2015, diasec) i *Autoportretu II* (2015, druk na poliestrze) dochodzi do dosłownego splaszczczenia przedstawienia ciała artysty, które zostaje rozczłonkowane, rozbite na fragmenty, sprowadzone do dwóch wymiarów i „wciśnięte” w czarne tło. Kształty i kontury twarzy, rąk, nóg czy korpusu stają się zdeformowane, co przeczy idei (auto)portretu, mającego zachować pamięć o wyglądzie danej osoby. Indywidualność i podmiotowość zaczyna się tu zacieierać. Kolejny krok ku „zniknięciu” to „odcieśnienie” – obserwujemy je w *Stroju performer* (2015). *Czarny, prosto skrojony, luźny kombinezon – zaskakująco sprytnie łączy w sobie elementy truistycznego kostiumu everymana i zawiadłość trickstera*, a pozbawiony „wypełnienia” w postaci ciała funkcjonuje już tylko *jako atrybut roli, w którą wchodzi performer*⁷. Jak powiedziałaaby Anna Markowska – staje się on *przesycony obecnością nieobecnego*⁸.

Zarysowany tu ciąg artystycznych zdarzeń, zainicjowany przez *Limited Reniszyn*, wieńczy instalacja przestrzenna zrealizowana ostatnio na potrzeby wystawy *Królicza nora* w galerii Wozownia w Toruniu. Jej punktem wyjścia jest cykl *Granice* (2015) – seria komputerowych symulacji, obiektów i makiet, które łączy motyw siatki prostopadłościanu. Wyznacza ona „obszar graniczny”, ale także sygnalizuje *dotykanie horyzontu między „ja” a rzeczywistością, miejsc, gdzie kończą się i zaczyna świat*⁹. Podczas gdy w *Stroju performer* obecność artysty sygnalizowana jest przez negatywy jego cielesności, w Wozowni mieliśmy do czynienia ze zniknięciem *sensu stricto* – tylko wyrysowane na ścianach czarne pionowe i poziome linie, których podziały wyznaczały wymiary ciała Reniszyna, były czymś na kształt jego sygnatury: „Tu byłem”. Zostawił po sobie wolne miejsce, jednak nie musi ono pozostać puste – zapełnić je może właściwie ktokolwiek.

Artystyczne poczynania Damiana Reniszyna sytuują się w obszarze wytwarzania w polu sztuki sytuacji nastawionej na stworzenie warunków jak najbliższego spotkania odbiorcy z dziełem. Jego prace redefiniują medium rzeźbiarskie – bardziej niż fizycznymi obiektami są „zdarzeniami”, które rozbudzają afekty, apelujące nie tyle do intelektu, co do sfer psychiki odpowiedzialnych za odczuwanie świata. Reniszyn ogranicza paletę stosowanych przez siebie środków wypowiedzi: działa z użyciem niewyszukanych przedmiotów, kreuje proste formy przestrzenne, odgrywa kameralne performansy, igra z własnym wizerunkiem. Za pomocą aktów niewymagających wielkich nakładów czy przygotowań powoli i systematycznie podkopuje idee, definiujące to, jak funkcjonujemy jako konsumenci kultury. Wszystkie tricksterskie zabiegi, jakie stosu-

je, służą jednemu celowi – podważeniu jego własnego autorytetu jako artysty i dowartościowaniu roli widza, który zostaje ośmielony do głębszej interakcji z obiektem i namysłu nad swoją rolą w procesie „dziania się” sztuki. W sytuacji, kiedy artysta znika lub „chowa się do swojej nory”, może nawet przejąć stery i stać się pełnoprawnym kreatorem ■

Przypisy:

¹ Por.: A. Markowska, *Znikająca figura*, w: eadem, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*, Toruń 2012, s. 321–338.

² Por.: A. Szahaj, *Ponowoczesność – czas karnawału. Postmodernizm – filozofia błazna*, w: idem, *Zniewalająca moc kultury, Artykuły i szkice z filozofii kultury, poznania i polityki*, Toruń 2004, s. 45–55.

³ Cyt. za: M. Poprzęcka, *Palec*, w: eadem, *Na oko*, Gdańsk – Warszawa 2015, s. 151.

⁴ Por.: M. Smolińska, *Performatywne gry z dotykiem: ambiwalencje sztuki haptycznej*, „Zeszyty Artystyczne” 2016, nr 2, s. 115–122.

⁵ Warto zaznaczyć w tym miejscu, że odwołanie się do „dziewczyńskiego” wzorca – postaci Alicji w Krainie Czarów – można uznać za chęć odcięcia się od maczystowskiego mitu artysty, co również jest charakterystycznym aspektem procesu „znikania figury” artysty. Nie bez znaczenie jest tu również motyw nory – Markowska buduje bowiem swój wywód *wokół chęci mężczyzny do zniknięcia, do – jakby sformułować to w języku psychoanalizy – konieczności jego wycofania się do jaskini*. Por.: A. Markowska, *Znikająca figura*, op. cit., s. 324.

⁶ Praca była wykorzystywana jako element instalacji w cyklu *Granice*.

⁷ Cyt. za: D. Ochendowska, *Królicza nora* [recenzja wystawy w Galerii Sztuki Wozownia w Toruniu, 13 stycznia – 19 lutego 2017], „SZUM” 2017, nr 16, s. 191.

⁸ A. Markowska, *Znikająca figura*, op. cit., s. 323.

⁹ Cyt. za: L. Wicherkiewicz, *Bezgranicznie*, [online] <http://www.damianreniszyn.com/p/granice.html> [dostęp: 24 marca 2017].