HAPPENS HERE

ANDRZEJ KARMASZ





HAPPENS ELSEWHERE

ANDRZEJ KARMASZ

GDAŃSK 2018

Paweł Cywiński

Po co nam egzotyka? 8
Why Do We Need the Exotic? 20

Nikt nie próbuje zwodzić naszych oczu/No One is Trying to Deceive Our Eyes 28

Whatever Happens 32

Niiza Hotto Plaza 38

Marek Wasilewski

Czy sztuka zamieni mnie w nietoperza? O twórczości Andrzeja Karmasza 42
Will Art Turn Me into a Bat? On the Work of Andrzej Karmasz 49

Odstraszanie/Deterrence 60

Celebracja/Celebration 78

Waldemar Kuligowski

Rzeczywistość głęboko zakwestionowana 101
Fundamentally Interrogating Reality 112

Dezorientacja/Disorientation 118

Foley 124

Agata Rogoś

Nie jest tym, kim wydaje się być.
Dyskurs tożsamościowy w praktykach performatywnych Andrzeja Karmasza 152
He May Not Seem What He Might Be.
Identity Discourse in Andrzej Karmasz's Performative Acts 165

Crystal Clear 172

Autoportrety/Self-Portraits 1800
Silence of Taming 1998
Feet Above the Ground 1998

Andrzej Karmasz

BIOGRAFIA/BIOGRAPHY 202

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY 204

KOLOFON/COLOFON 206



Tropikalny las deszczowy w prowincji Phongsali w Laosie/Tropical rainforest in Phongsali Province in Laos

Po co nam egzotyka?

Why Do We Need the Exotic?

Paweł Cywiński

Wstęp

Co to znaczy „egzotyka"? W ciągu ostatnich trzech lat zadałem to pytanie ponad dwu tysiącom uczestników wielogodzinnych szkoleń o zrównoważonym podróżowaniu[1]. I choć z punktu widzenia statystyki sondażowej jest to stosunkowo duża grupa badawcza, to podkreślić należy, że dobrana próba była zupełnie niereprezentatywna, a samo zadawanie pytania i zbieranie odpowiedzi nie było obwarowane żadną metodologią. Po prostu – zadawałem pytanie i otrzymywałem odpowiedzi.

Pytanie to postanowiłem stawiać uczestnikom szkolenia z prostego powodu. W ciągu ostatnich kilku lat coraz częściej zauważałem słowo „egzotyka" w przestrzeni publicznej. Zaczęło docierać do mnie z rozsianych po mieście bilbordów i zasłaniających elewacje wielkich płacht, innym razem kusiło kolorami z gazet i magazynów albo zbijając się w trzy szybko wypowiedziane sylaby, zamieniało się w radiowo-telewizyjną mantrę. W skutek pozycjonowania marketingowego skolonizowało również mój internet, a w dodatku pojawiło się w sklepowej witrynie biura podróży, które mijam codziennie, idąc do metra. Apogeum ośmioliterowej ofensywy przypadało zazwyczaj na kilka tygodni przed wakacjami, gdy majowe słońce nie pozwalało już skupiać się na codzienności, gdy konsumenci podświadomie poszukiwać zaczynali możliwości wybycia w siną dal.

Zadając pytanie o egzotykę, chciałem się dowiedzieć, jak ludzie rozumieją to słowo. I za każdym razem padała podobna odpowiedź. „Egzotyczny oznacza inny". Ale czy każdy inny? Drążyłem temat i zdarzało się, że podawałem przykład Francuza. Niby inny, ale czy egzotyczny? Odpowiadali: „Nie, to taki bardziej inny". Na tym etapie często pojawiało się też słowo „obcy". Dopytywałem więc dalej, ale czy każdy obcy? „Nie, egzotyczny to taki bardzo odległy obcy". W ten sposób w grupie rodziła się świadomość gradacji inności, w której egzotyczny był tym najbardziej i najdalej. A na samym końcu zadawałem pytanie o miarę tejże odległości – czy w egzotyce chodzi wyłącznie o geograficzną i kulturową inność? W powietrzu wyczuwalna była niepewność, zazwyczaj nastawała cisza.

Dlatego też postanowiłem zająć się tym tematem w niniejszym eseju. Co to znaczy egzotyka? Kiedy mogę powiedzieć, że ktoś lub coś jest egzotyczne? W jakim celu używa się tego słowa? Co nam ono mówi o świecie?

W ciągu dekady moich studiów orientalistycznych oraz geograficznych – czyli na tych wydziałach, które teoretycznie powinny być przesiąknięte egzotyką – nie spotkałem się z tym słowem ani razu. Nie ma przecież państw egzotycznych w sensie geograficznym, tak jak są kraje polarne, podzwrotnikowe czy tropikalne. Nie ma kultur czy języków egzotycznych, tak jak są semickie czy tasmańskie. Nieobecność tego słowa w akademickich murach zaczęła wydawać mi się znacząca.

Nie można jednak słowa tego zbagatelizować, bowiem za „egzotyką" stoi idea tak monumentalna, że aż często nieuchwytna, nie do opisania, nie do przeanalizowania w całości. Tysiąclecia greckiego „egzo" od zawsze lawirowały wokół tego czegoś będącego

1 Pytanie to zadawane było na ponad 100 warsztatach odpowiedzialnej i świadomej turystyki organizowanych w kilkudziesięciu miastach w Polsce przez inicjatywę post-turysta.pl w ramach projektów finansowanych z programu Polskiej Pomocy Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

poza, nietutejszego. O tych odległościach, z pozycji białego i uprzywilejowanego Europejczyka, opowiadać można wyłącznie za pomocą szczegółów, są one bowiem nam w całości niedostępne. W tym eseju chciałbym się z tym słowem zmierzyć.

Statystyka myśli

Najdroższa korporacja na naszym globie – Alphabet Inc. – stworzyła przed kilkoma laty największy wirtualny księgozbiór na świecie[2]. Ten projekt na miarę Gutenberga nazywa się Google Books i polega na cyfryzacji napisanych przez ostatnie kilkaset lat książek. Obecnie znaleźć na wirtualnych półkach można co czwartą książkę ze wszystkich stu trzydziestu milionów napisanych do tej pory[3]. Tak wielka liczba danych w połączeniu z nowoczesną techniką zrewolucjonizowała współczesne literaturoznawstwo.

Jednym z elementów owej publikacyjnej rewolucji jest Google Ngram, inne narzędzie tej samej korporacji. W ciągu kilku sekund każdy etymolog może dzięki niemu przeszukać tyle książek, ile w tradycyjnej bibliotece nie zdołałby przejrzeć razem z setką kolegów przez całe życie. Na czym polega Google Ngram? W oparciu o zasoby Google Books pokazuje nam on długość i intensywność życia słów w książkach. Pokazuje, kiedy wybrane słowa się rodziły, kiedy były najczęściej używane, a kiedy znikały z wokabularzy. Tym samym pokazuje swoistą statystykę myśli.

Gdy wpisze się w wyszukiwarce słowo „egzotyka" we wszystkich możliwych konfiguracjach i porówna się otrzymane wykresy wyłania się istotna informacja. Punkt kulminacyjny występowania tego słowa przypada na XIX-wieczną literaturę. To pod koniec epoki Darwina, Verne'a i Livingstona egzotyka święciła swoje wielkie triumfy. Najczęściej wspominano o niej w czasach intensywnego kolonializmu i odkrywania przez emisariuszy Zachodu ostatnich białych plam na mapie świata. Ówczesna opinia publiczna żyła wtedy zamorskimi wojnami, a elity interesami. Opisywana wtedy inność pomagała scalać tożsamość kolonizatorów[4] oraz wytwarzała „moc oddziaływania imperium, która nadawała sens stwarzanemu przez siebie światu"[5].

Na początku XX wieku globalna sytuacja geopolityczna zaczynała się jednak diametralnie zmieniać. Wraz z globalizacją kapitału słabł klasyczny kolonialny imperializm. Wraz z rozwojem nauki słabła sfera mitologizacji świata. Wraz z rozwojem środków transportu zmniejszała się symboliczna odległość, co wydatnie wpływało na doświadczanie świata. Z każdą nową dekadą kolonizatorzy byli coraz słabsi, tak jak stojące za nimi interesy i ideologie. W tym czasie zanikała polityczna potrzeba opisywania innych jako tak bardzo innych, że aż potrzebujących pomocy „białego człowieka". Egzotyka zaczynała się dekolonizować, mówić własnym głosem, wyrażać własne potrzeby. Tym samym wczorajsza egzotyka stawała się dzisiejszą normą, jedną z chatek we wspólnej globalnej wiosce. Przestawała być poza. Nic więc dziwnego, że słowo to było coraz rzadziej używane, a jego siła słabła. W przededniu wybuchu II wojny światowej – według Google Ngram – niemal całkowicie już zanikło. Pokazuje to nam, że nie da się zrozumieć tych ośmiu liter bez idei skolonizowania świata przez europejskie imperia.

Aż nagle nastąpił zwrot. Wykresy Google Ngram poszybowały. Od końca lat 70. XX wieku używalność tego słowa powróciła do czasów swojej świetności. Obecnie pojawia się ono niemal tak często jak w 1890 roku. Co się stało? Wraz z samolotami zapełnionymi turystami docierającymi na lotniska byłych kolonii powróciło zapotrzebowanie na egzotykę, powróciło zapotrzebowanie na podkreślanie cudzej inności. Turyści nie jadą przecież w daleki świat, aby oglądać to, co już znają.

W służbie współczesnym turystom

Gdy słowo egzotyka zaczęło powracać do czasów świetności, na świecie odbywało się około stu milionów podróży turystycznych rocznie. Dziś liczba ta zbliża się do półtora miliarda, a turystyka stała się jedną z największych branż światowej gospodarki[6]. Według Światowej Organizacji Turystyki z każdego dolara na świecie dziesięć centów krąży wokół przemysłu turystycznego, a co jedenasta osoba na świecie pracuje na rzecz tych dziesięciu centów. Jednakże globalny trend podróżniczy nadal jest jednostronny – to mieszkańcy bogatej globalnej Północy jadą odpoczywać do rozwijających się krajów globalnego Południa. Nie na odwrót.

W czasie rosnącej potęgi zjawiska turystyki swoją metamorfozę przeżyli również konsumenci na wakacjach, jadący odpoczywać w nazywane przez nich „egzotycznymi" kraje. Świat wszedł bowiem w epokę postmodernizmu, co wpływać zaczęło na tożsamościową kondycję ludzkości. Mirosława Marody w swojej książce *Jednostka po nowoczesności* zwraca uwagę na zjawiska, bez których nie można dzisiejszego turysty zrozumieć.

Jednym z tych zjawisk jest rozmycie znaczeń związanych z wyborami w sferze szeroko rozumianej konsumpcji. Niesłychana ilość możliwości zdobywania przedmiotów, usług lub informacji i specyficzny charakter naszej z nimi relacji, powoduje, że konsumpcjonizm oparty na zwiększaniu możliwości wyborów zaczął destabilizować nasz wyobrażony świat. Bowiem „podstawowym problemem nie jest ilość, ale brak uporządkowania oczywistych wyobrażeń o świecie, które nadają sens i znaczenie naszym dążeniom, a w konsekwencji – naszemu życiu"[7].

Łączy się to ze współczesną dominacją pragnień nad potrzebami i powinnościami w roli podstawowego motoru napędzającego działania człowieka. Jest to konsekwencja pojawienia się społeczeństw masowych, w których zredukowanie ekonomicznych zależności od innych ludzi poszerzyło sferę wolności podejmowania działań. Pragnienia te powiązane są z nadmiarem różnorodności konsumpcji i indywidualizmem poprzez zmianę twardych podziałów społecznych, takich jak klasy, na wybierane i zmieniane zgodnie z upodobaniem

2 Wycena na podstawie rankingu grupy komunikacyjnej WPP i MillwardBrown w 2016 roku.

3 J. Jackson, *Google: 129 Million Different Books Have Been Published*, IDG News Service, http://www.pcworld.com/article/202803/google_129_million_different_books_have_been_published.html, data dostępu: 04.2015

4 M. L. Pratt, *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturacja*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 283.

5 Ibidem, s. 20.

6 UNWTO *Tourism Highlights Report*, Madryt 2016.

7 M. Marody, *Jednostka po nowoczesności. Perspektywa socjologiczna*, Scholar, Warszawa 2015, s. 112.

style życia. Jak zauważa Anna Włodarczyk, „współczesna psychologia kulturowa kładzie mocny nacisk na narracyjny charakter egzystencjalny człowieka. Narracyjna konstrukcja rzeczywistości jest właściwie sposobem przeżywania i doświadczania świata"[8].

Tak więc oto człowiek postmodernizmu nabył możliwość konstruowania swojej własnej opowieści biograficznej w oparciu o indywidualne pragnienia i zaprojektowane przez świat zewnętrzny style życia. Przy czym pamiętać należy, że prymat pragnień nie jest dowodem na niezależność tego człowieka, wytwarzane one bowiem często są przez reklamę bądź inne manipulowanie symbolami kulturowymi.

W ten sposób możemy dojść do wniosku, że „egzotyka" przestała być słowem z politycznego słownika kolonializmu, a staje się zaprojektowanym przez narratorów turystycznej wyobraźni elementem konsumenckiego stylu życia, pozwalającym się wpisać w zaszczepione pragnienia, których realizacja potrzebna jest do wytworzenia pozytywnego wizerunku w konstruowanej przez siebie własnej biografii. Warto więc zastanowić się na tym, jak „egzotyka" jest reklamowana i do kogo komunikat ten jest kierowany.

Jedną z najbardziej nagradzanych kampanii reklamowych polskich firm turystycznych ostatnich lat jest kampania marki Rainbow „Prawdziwa egzotyka". Gdy spojrzy się na użyte w niej obrazy, to spotkać można zdjęcie długobrodego świętego męża, hinduskiego sadhu z namalowaną na czole tilaką. Wpatruje się on w konsumentów świdrującym wzrokiem. I choć misją owego sadhu było promowanie wycieczek jednej z największych polskich firm turystycznych, której kampania reklamowa w całym kraju opierała się na prostym schemacie, to w odbiorze konsumenckim urzeczywistniać on miał „prawdziwą egzotykę". Kto uwodził na pozostałych obrazach kampanii? Leciwa Kubanka z nieprzyzwoicie wielkim cygarem w ustach i kapeluszem udekorowanym kwiatami na głowie, trzymająca na kolanach syjamskiego kota. Dwójka Indian zastygłych z napiętymi łukami gotowych do upolowania zwierza pośród bujnej roślinności lasów deszczowych. Była też kobieta zbierająca na klęczkach najświeższe listki z jednego z miliona krzaków herbacianej plantacji, jakich wiele można znaleźć w południowej Azji.

Gdyby wszystkie te obrazy ze sobą zestawić, nawet niewprawne oko znalazłoby jedną wspólną cechę. Jaką? Prawdziwą egzotyką zawsze był na nich człowiek. I człowiek ten nigdy nie był biały, nigdy nie był przedstawicielem globalnej klasy średniej, nigdy nie wzbudzał poczucia bliskości lub podobieństwa. Będąc egzotyką, miał on rozpalać ciekawość.

Podobne wrażenie można też odnieść, gdy zacznie się wertować turystyczne katalogi lub strony biur podróży. Słowo egzotyka jest w nich nazwą kierunku, świata, czegoś dalekiego. Nazwą, która ma rozbudzać turystyczną wyobraźnię, pragnienia i oczekiwania.

Egzotyka i orient

Pod wieloma względami słowo „orient" jest podobne do słowa „egzotyka". Jest jednak od niej o wiele lepiej rozpoznane. Wszystko dzięki Edwardowi Saidowi, jednemu z ojców teorii postkolonialnej, który poświęcił mu swoją najważniejszą książkę *Orientalizm*.

8 A. Włodarczyk, *Etyka interpretacji tekstu literackiego. Postmodernizm. Humanizm. Dydaktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 32.

Edward Said wyszedł z założenia, że słowa, którymi się posługujemy, wyznaczają ścieżki naszego myślenia i postępowania. Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski, opisując w *Teorii literatury XX wieku* saidowskie rozważania na temat Orientu, w następujący sposób streszczają ponad pięćset stron jego książki: „Autor dowodzi, że Orient, czyli Wschód, jako przedmiot badań językoznawców, archeologów, historyków, pisarzy i polityków, zajmujących się od wieku XVIII jego intensywnym opisywaniem, jest de facto ich wynalazkiem, a nie obiektywnie istniejącą rzeczywistością, poddawaną neutralnej deskrypcji. Orientalizm (czyli dyskurs na temat Orientu) nie mówi nam niemal nic o samej rzeczywistości, lecz ustanawia wartościującą ramę, w której pojawiające się fakty zostają natychmiast nasycone uprzedzeniami i fantazjami"[9]. Sam Edward Said, pisząc o „ustanawianiu wartościującej ramy", ocenia dużo ostrzej: „Od czasów Homera każdy Europejczyk w tym, co mówił na temat Wschodu, był rasistą, imperialistą i (…) totalnym etnocentrykiem"[10].

Słowa „orient" oraz „egzotyka" są używane w jednym celu – wskazania za pomocą jednego ogólnego słowa nieprzekraczalnej różnicy pomiędzy „my" i „oni". Badacze postkolonialni parający się dekonstrukcją tekstów opisujących dalekie światy szybko wyłapali tę semantyczną tendencję i zaproponowali na jej opis termin: „egzotyzacja". Marcin Gawrycki w swojej książce *W pogoni za wyobrażeniami* definiuje egzotyzację jako ciągłe „podkreślanie kontrastu pomiędzy nami a Innymi, uczynieniu różnic pomiędzy „ja" a „inny" jedynymi kryteriami porównania"[11].

Egzotyzacja dociera zazwyczaj dwoma kanałami. Pierwszy z nich to język. Olga Stanisławska tłumaczy, że „egzotyzmy to często język archaizujący, dodający tekstom rumieńców. Otwierają one wachlarze skojarzeń – nie tyle jednak z rzeczywistym światem, co z książkami połykanymi niegdyś w szkole pod ławką. Ten język pachniał przygodą. (…) Egzotyzujące słownictwo ma bowiem krwawe korzenie. Niegdyś to właśnie ta bariera pomiędzy swojskim „tu" i egzotycznym „tam", ta pieczęć „inności" zakorzeniona w języku, była pierwszym warunkiem kolonizacji. I tak jak dawniej, tak również i dziś używać wobec „nich" wyrażeń, jakich nie używamy wobec „nas", to tworzyć jakąś inną kategorię ludzkości"[12]. Drugim kanałem egzotyzacji są metafory i stereotypy. Dlaczego? Bo – jak zauważa w swojej książce *Kolonializm/Postkolonializm* Anna Loomba – jedną z ich najważniejszych funkcji jest utrwalenie sztucznego poczucia różnicy pomiędzy „sobą i moją historią" a „Innym i jego dziejami"[13].

Dlatego jeszcze raz wychodząc z założenia, że to dyskurs kształtuje nasz sposób postrzegania, warto zastanowić się nad konsekwencjami egzotyzacji. Edward Said na wielu przykładach pokazywał, jak ludzie, których świat opisywany był przez dominujących Europejczyków jako „orient", zaczynali w niego wierzyć i czuć się tym „orientem". Zewnętrzny

9 A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków 2006, s. 552-553.

10 E. W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin Books, Londyn 1991, s. 23.

11 M. F. Gawrycki, *W pogoni za wyobrażeniami. Próba interpretacji polskiej literatury podróżniczej poświęconej Ameryce Łacińskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 27.

12 O. Stanisławska, *Brzmię odmiennością*, post-turysta.pl, http://post-turysta.pl/artykul/brzemie-odmiennosci, data dostępu: 11.2015.

13 A. Loomba, *Kolonializm/Postkolonializm*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 76.

opis stawał się elementem ich tożsamości. Z kolei ponad dziesięć lat po *Orientalizmie* językoznawczyni i socjolożka Mary Louise Pratt opublikowała książkę *Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturacja*, w której skupiła się na egzotyzujących motywach w europejskiej literaturze podróżniczej czasów kolonialnych, a dokładnie na tym, „w jaki sposób książki podróżnicze, pisane przez Europejczyków o nieeuropejskich częściach świata, kreowały pewien imperialny ład i porządek dla Europejczyków, którzy zostawali „u siebie w domu", i jak ukazywały należne im miejsce w tym porządku"[14]. Jej badania wskazują na swoisty rewers orientalizmu – jego wpływ na tożsamość i samopoczucie Zachodu. Zauważyła ona bowiem, że literatura podróżnicza poprzez takie właśnie przedstawianie i prezentowanie „Innych" spełniała rolę tożsamościowotwórczą i samopoznawczą, albowiem „teksty etnograficzne są środkami, za pomocą których Europejczycy opisują dla własnego użytku swoich „Innych""[15].

Brak symetrii

W latach 2011–2012 i 2015 prowadziłem w Indonezji badania terenowe na temat relacji pomiędzy światem turystów i światem mieszkańców. Ważnymi składowymi tych badań były analiza materiałów zastanych oraz pogłębione wywiady. W rozmowach z moimi respondentami poruszałem często temat tego, jak postrzegali oni turystów z Europy oraz jak im się wydaje, że turyści postrzegali ich. Słowo „egzotyka" było jednym z przewodnich motywów tych rozmów.

Jedną z moich rozmówczyń była dwudziestoletnia Jawajka. A Jawajczycy – co jest ważne w tym kontekście – uchodzą w Indonezji za uprzywilejowaną grupę obywateli, za tych bogatszych, lepiej wykształconych, o większych możliwościach. Jawa jest bowiem indonezyjskim centrum, podczas gdy pozostałe wyspy uważane są za bliższe lub dalsze peryferia. Podczas naszej rozmowy sześć razy określiła ona kogoś mianem „egzotyczny". Liczyłem. Dwa razy Papuasów, raz Dajaka z Borneo i trzy razy mieszkańców Sumatry, na której wtedy i ja od roku mieszkałem. Zapisałem później w moich etnograficznych notatkach następujące spostrzeżenie: „Jej rodacy byli dla niej godni miana egzotycznych, podczas gdy żadnego białego przedstawiciela globalnej Północy – choćby stokroć bardziej od niej odmiennego – nigdy by tak nie określiła. Do mnie przymiotnik egzotyczny jej nie pasował".

Nazywanie swojego świata egzotycznym przybiera cechy samoorientalizacji, czyli opisywania siebie nieswoimi kategoriami stworzonymi przez zewnętrznego hegemona dyskursywnego. Po raz kolejny spotkałem się z tym podczas kwerendy stron internetowych indonezyjskich biur podróży. Byłem ciekaw, jakie kierunki są w nich określane mianem egzotyki. Pierwsze z brzegu przykłady: Indie, RPA, Wietnam. Nawet sąsiednia Malezja. Jednocześnie wyjazdy do Australii lub Holandii już nie były okraszone przymiotnikiem egzotyczny. Tam się jechało „oglądać tulipany" lub „zaznać zachodniego życia". Warto postawić w tym kontekście pytanie: czy Japończykowi zwiedzającemu Paryż lub Londyn przyjdzie kiedykolwiek do głowy nazwanie go egzotycznym?

14 M. L. Pratt, op. cit., s. 20.
15 Ibidem, s. 28.

Trzy lata później, kontynuując badania na temat relacji pomiędzy światem turystów i światem mieszkańców, którą w międzyczasie zacząłem określać neokolonializmem turystycznym, popłynąłem na Mentawai. Ten usytuowany nieopodal Sumatry archipelag jest uważany w Indonezji za „koniec świata". Przyciąga jednak około siedmiu tysięcy turystów rocznie dwoma atrakcjami: doskonałymi warunkami do surfingu oraz swoistą turystyką etnologiczną. Na największej wyspie archipelagu znajduje się mała drewniana chatka, która pełni funkcję informacji turystycznej. Dostałem w niej wydrukowany na wyspie folder dla turystów o znamiennym tytule: *Witajcie w egzotycznym Mentawai*. Na trzeciej stronie tego folderu swój świat i samego siebie egzotycznym nazwał Edison Saleleubaja, zarządca archipelagu.

Dobrze podsumował to mój inny respondent, dwudziestokilkuletni mieszkaniec Sumatry, który zdobył wykształcenie na jednym z lepszych brytyjskich uniwersytetów: „O tym, co jest egzotyczne decydują gusta Europejczyków. To nie jest nasze słowo, to nas się tak opisuje".

Podsumowanie

Zachodnie słowniki definiują słowo „egzotyka" w sposób następujący. Polska Encyklopedia PWN: „Ogół cech właściwych krajom o odmiennym klimacie i cywilizacji". Brytyjski Oxford Dictionary: „Style lub cechy uznane za charakterystyczne dla dalekiej zagranicy". Tym samym dowiedzieć się z nich można, że to słowo – wydające się na pierwszy rzut oka neutralnym deskryptorem – jest po prostu synonimem geograficznej obcości. Podobnie słowo to traktowali przepytywani przeze mnie uczestnicy szkoleń o zrównoważonej turystyce.

Jeśli jednak przyjrzymy mu się z punktu widzenia postkolonialnego paradygmatu, to postawić można zgoła odmienną tezę, że egzotyka jest mocno niesymetrycznym słowem o rodowodzie kolonialnym, wzmacnianym przez współczesny kapitalizm i zawarte w nim style życia, w których wakacje pełnią istotną rolę oraz postmodernistyczne przemiany tożsamościowe współczesnych konsumentów. Określenie kogoś lub czegoś przymiotnikiem „egzotyczny" jest bowiem pochodną pewnej relacji. Ale nie każdej. Ja dla Indonezyjczyka prawie nigdy egzotycznym nie bywam, on dla mnie jest prawie zawsze. W ten sposób powstaje różnica, której być nie powinno.

Dokąd nas zatem prowadzą tropy egzotyki? Do dziejów podróży, stykania się Europejczyków z innością i wynikłego z tego kolonializmu. Dlaczego więc nadal pragniemy egzotyki? Ponieważ oddaje ona również stan naszych umysłów. I choć archetyp egzotyki w naszej wspólnej wyobraźni ciągle ewoluuje, to niezmiennie warunkiem myślenia egzotycznymi kategoriami jest nasz brak wiedzy o miejscu, które przyszło nam do głowy określić owym przymiotnikiem. Gdy coś już poznamy, oswoimy, zrozumiemy, gdy włączymy to do zbioru „my, czyli ludzkość", automatycznie przestaje być egzotyką.

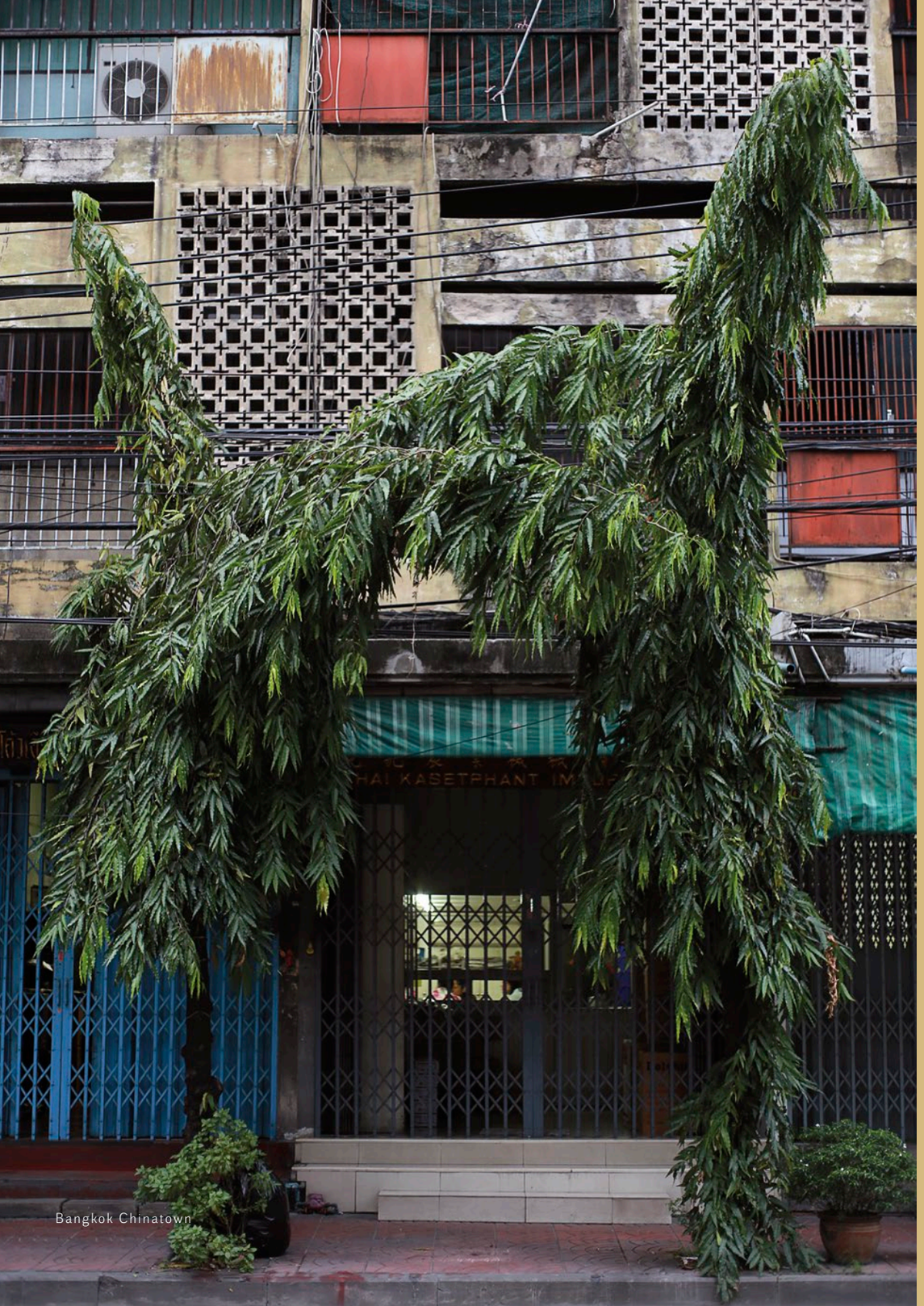
Paradoksalnie więc wszystkie tropy wiodą do wewnątrz, bo prawdziwa egzotyka drzemie głęboko w nas samych i jest wprost proporcjonalna do naszej wiedzy. A osiem liter tworzących słowo egzotyka jest tylko dowodem na naszą często nieuświadomioną wiarę w podzielony świat. W świat, w którym to my znajdujemy się w lepszej pozycji, w centrum, a nie gdzieś na „egzotycznych" peryferiach.



Wyspa Gili Meno/Gili Meno Island



Bangkok Chinatown



Bangkok Chinatown

Introduction

What does "exotic" mean? Over the course of the last three years I have posed this question to over two thousand participants over many hours of training sesions on sustainable travel.[1] Although, from a survey statistics point of view, this is a fairly large test group, we should stress that the sample was entirely non-representative, and the posing of the questions and the response collection involved no methodology. I simply asked the question and received my answers.

I decided to pose this question to training participants for a simple reason. Over the last few years I increasingly saw the word "exotic" in the public space. It began assailing me from billboards scattered through town and enormous posters draped over buildings, it dazzled in newspapers and color magazines, its three clipped syllables turned into a mantra on radio and television. Through market positioning, it also colonized my Internet, and appeared in the shop window of a travel agency I pass every day on my way to the metro. The six-letter attack generally peaked a few weeks before summer vacation, when the May sunshine keeps you from focusing on everyday affairs, when consumers unconsciously began searching for chances to set off into the wild blue yonder.

In exploring the exotic, I wanted to find out how people understand the word. And I got a similar response every time. "Exotic means different." But every kind of different? I probed a bit, giving the example of a Frenchman. He's different, but is he exotic? They responded: "No, the exotic is *more* different." Here the word "foreign" also cropped up. And so I questioned further – does it mean every kind of foreign? "No, the exotic is something foreign that's very far away." In this way the group gradually became conscious of levels of otherness, in which the exotic was the most and furthest away. At the end I asked about the extent of this distance – is the exotic only about geographic and cultural difference? A bit of uncertainty hung in the air, there was a general silence.

This is why I have decided to explore the subject in this essay. What is the meaning of "exotic"? When can I say that someone or something is exotic? What is the aim of using the word? What does it tell us?

Over the course of my Eastern and geographical studies – in departments which theoretically ought to have been saturated with the exotic – I did not encounter the word a single time. There are, after all, no exotic countries in a geographical sense, in the way there are polar, sub-Equator, or tropical countries. There are no exotic cultures or languages, as there are Semitic or Tasmanian languages. The absence of this word in academia began to strike me as significant.

Yet this word must not be trivialized, as "the exotic" refers to an idea as monumental as it is intangible, indescribable, evasive of thorough analysis. For millennia the Greek "exo" has always orbited around what was external, unfamiliar. From the standpoint of a white, privileged European one could only speak of these remote climes through details,

1 This question was asked in over one hundred responsible and conscious tourism workshops organized in over a dozen cities in Poland by a post-turysta.pl initiative, as part of projects financed through the Polish Aid program of the Ministry of External Affairs.

as they were inaccessible to us as a whole. In this essay I would like to come to terms with this word.

Thought Statistics

Several years ago, the most expensive corporation on the globe – Alphabet Inc. – created the world's largest library.[2] This Gutenberg-sized project is called Google Books, and it digitizes the books written over the past several hundred years. On these virtual shelves you can presently find one quarter of all the thirty million volumes written to date.[3] This vast quantity of data combined with modern technology has revolutionized contemporary literary studies.

One aspect of this publishing revolution is Google Ngram, another tool by the same corporation. In only a few seconds any etymologist can search more books than he/she and a hundred friends could in an entire lifetime in a traditional library. What does Google Ngram do? Using the resources of Google Books, it shows us the length and tenacity of the lives of words in books. It shows when words came about, when they were most frequently used, and when they dropped out of vocabularies. At the same time, it provides thorough statistics.

When I write the word "exotic" in the search engine, in all its possible configurations, and compare the charts I receive, some key information emerges. The word's apex is found in nineteenth-century literature. The exotic had its great triumph at the end of the Darwin, Verne, and Livingston epoch. It is most often encountered in times of intensive colonialism, when the emissaries of the West were exploring the last blank spots on the map of the world. During this period, public opinion was focused on overseas wars, and the elite on business. The otherness described helped to integrate the identity of the colonizers,[4] and brought into view the "force of colonialism and empire in creating the modern world."[5]

In the early twentieth century the global geopolitical situation began to diametrically change. Classical colonial imperialism began to weaken in step with the globalization of capital. With the development of the sciences, the world became less mythologized. With the development of transportation vehicles symbolic distance was reduced, which had a major impact on the experience of the world. With each passing decade, colonizers were increasingly weak, like the business and ideologies that stood behind them. This brought about less political need to describe others as so very different that they required the aid of the "white man." The exotic began to be decolonized, to speak in its own voice, to express its own needs. At the same time, yesterday's exotic became today's norm, one more hut in a shared global village. It ceased to be somewhere on the outside. Small wonder, then, that the word was used more and more rarely, and its power waned. According to Google

2 Estimated based on the ranking of the WPP and MillwardBrown communications list in 2016.

3 J. Jackson, *Google: 129 Million Different Books Have Been Published*, IDG News Service, http://www.pcworld.com/article/202803/google_129_million_different_books_have_been_published.html, accessed: 04.2015

4 M. L. Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Routledge, New York 1992.

5 Ibidem, p. 7.

Ngram, just before the outbreak of World War Two it had almost disappeared entirely. This shows us that we cannot understand the word without the notion of the colonization of the world by the European empires.

But then a shift occurred. The Google Ngram charts soared. From the late 1970s onward the use of this word returned to its peak. At present, it appears almost as often as in 1890. What has happened? A need for the exotic returned with the airplanes full of tourists landing at the airports of the former colonies, the need returned to emphasize the difference of others. After all, tourists do not set out into the world to find what they already know.

In the Service of Contemporary Tourists

When the word exotic began to return to its glory days, there were around one hundred million tourist trips annually around the world. Today this number is approaching half a billion, and tourism has become one of the largest branches of the world economy.[6] According to the World Tourism Organization, for every dollar in the world ten cents pass through the tourist industry, and worldwide, one person in eleven works to earn those ten cents. Yet the global traveling trend remains one-sided – the inhabitants of the wealthy global North journey to relax in the developing countries of the global South – not the reverse.

As the phenomenon of tourism grew in strength, consumers on vacation also experienced a metamorphosis, traveling to what they called "exotic" countries to relax. The world had entered the postmodern epoch, which began to affect the human condition. In the book *The Individual after Modernity,* Mirosława Marody points out phenomena that are key to understanding today's tourist.

One of these phenomena is the blurring of meanings tied to choices in the consumer sphere, in its broadest definition. The incredible quantity of options in purchasing objects, services, or information and the specific nature of our relationships with them mean that consumption based on increasing the range of selection has begun to destabilize the world we imagine. This is because "the basic problem is less the quantity than the lack of structure in the way we naturally imagine the world, which gives significance to our efforts, and consequently, to our lives."[7]

This combines with the contemporary dominance of desires over needs and duties as the basic drives behind people's actions. This is a consequence of the appearance of mass societies, in which reducing economic dependency on others has enlarged the sphere of freedom to act. These desires are tied to excessive consumer choices and individuality, changes in rigid social divisions, such as class, and changes and choices based on lifestyle preferences. As Anna Włodarczyk notes, "contemporary cultural psychology stresses the narrative existential nature of man. The narrative construct of reality is the appropriate way to apprehend and experience the world."[8]

6 UNWTO *Tourism Highlights Report*, Madrid 2016.

7 M. Marody, *Jednostka po nowoczesności. Perspektywa socjologiczna*, Scholar, Warsaw 2015, p. 112.

8 A. Włodarczyk, *Etyka interpretacji tekstu literackiego. Postmodernizm. Humanizm. Dydaktyka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Krakow 2014, p. 32

Thus the postmodern person gained the opportunity to construct his/her own biographical story based on individual desires and lifestyles designed by the outside world. At the same time, we ought to recall that the primacy of desires is no proof of a person's independence, as these desires are often generated by advertisements or other manipulations of cultural symbols.

In light of the above, we conclude that "exotic" has ceased to be a word from the vocabulary of colonialism, and is being designed by narrators of the tourist imagination as a part of a consumer lifestyle, allowing us to participate in instilled desires needed to produce a positive image in the autobiography one constructs. We thus ought to wonder how the "exotic" is advertised, and to whom the message is aimed.

One of the most award-winning Polish tourist company advertising campaigns over recent years is Rainbow's "Real exotic." Looking at the images it uses, we see a photograph of a long-bearded holy man, an Indian sadhu with a tilaka painted on his forehead. His gaze bores into the consumer. And although the mission of this sadhu was to promote trips from one of Poland's largest tour operators, whose advertising campaign throughout the country is based on a simple formula, to the consumer's mind he is meant to encapsulate the "real exotic." Who lures us in the campaign's other images? An aged Cuban woman with an indecently large cigar in her mouth and a flowery hat on her head, a Siamese cat on her lap. A pair of Native Americans frozen with bows ready to hunt an animal in the lush foliage of the rain forests. There was also a woman kneeling to collect the freshest leaves among a million bushes in a tea plantation, such as those found everywhere in Southern Asia.

If all these images were to be compared, even an untrained eye would find one common denominator. What would it be? The real exotic always involves a person. And this person has never been white, never a representative of the global middle class, has never evoked a sense of closeness or similarity. As the exotic, this person is meant to fire our curiosity.

One gets a similar impression upon flipping through tourist catalogues or travel bureau web sites. The word "exotic" names a direction, a world, something far away. It is a name to spark the tourist's imagination, desires, and expectations.

The Exotic and the Orient

In many respects, the word "Orient" is similar to the word "exotic." It is, however, far more recognized. This is because of Edward Said, the father of postcolonial theory, to which he devoted his most important book, *Orientalism*.

Edward Said believed that the words we use set the course of our thinking and behavior. Describing Said's thoughts on the Orient in *Twentieth-Century Literary Theory*, Anna Burzyńska and Michał Paweł Markowski summarize the book's over five hundred pages as follows: "The author demonstrates that the Orient, i.e. the East, as a subject of research by linguists, archeologists, historians, writers, and politicians who have thoroughly described it ever since the eighteenth century, is in fact their invention, and not an objective reality described in a neutral way. Orientalism (or discourse on the Orient) tells us almost nothing about the reality itself, it is an evaluative framework where the facts are immediately saturated with prejudice and fantasy."[9] Edward Said himself, writing of "establishing evaluative frameworks," was much harsher in his critique: "It is therefore correct that every European, in what he could say about the Orient, was consequently a racist, an imperialist, and almost totally ethnocentric."[10]

The words "Orient" and "exotic" are used to a single end – with a single, general word they demonstrate the insurmountable difference between "us" and "them." Postcolonial scholars who deconstruct texts describing faraway worlds have noted this semantic tendency and proposed the term "exoticization" to decribe it. In *Pursuing the Imaginary*, Marcin Gawrycki defines exoticization as a constant "emphasis of the contrast between us and Others, making the differences between 'myself' and 'the other' the sole category for comparison."[11]

Exoticization generally travels in two streams. The first is through language. Olga Stanisławska explains that "exoticisms often use an archaic language to give texts color. They open a range of associations, less with the real world than with books devoured at school when the teacher wasn't looking. This language had a whiff of adventure. (…) Exotic vocabulary has bloody roots, after all. At one time this barrier between our 'here' and the exotic 'there,' this stamp of 'otherness' rooted in the language, was the primary condition for colonization. And back then, as now, by using terms for 'them' that we would not use for 'us' we created a different category of humanity."[12] The second stream of exoticization is in metaphors and stereotypes. Why? Because – as Ania Loomba notes in her *Colonialism/Postcolonialism* – one of their most important functions is to maintain an artificial sense of difference between "myself and my history" and "the Other and his/her history."[13]

This is why if we begin with the premise that discourse shapes our means of perception, we should spare some thought to the consequences of exoticization. Edward Said has provided many examples to show how people whose world was described as "the Orient" by the dominating Europeans began to believe in and sense this "Orient." The label became a part of their identity. Over ten years after the publication of *Orientalism,* linguist and sociologist Mary Louise Pratt released *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, which focused on exoticizing motifs in European colonial travel literature, on how "travel books written by Europeans about non-European parts of the world created the imperial order for Europeans 'at home' and gave them their place in it."[14] Her research shows the flip side of Orientalism – its impact on the identity and self-assurance of the West. She notes that travel literature, in presenting and depicting "Others," served to forge identities and create a sense of self, as "ethnographic texts are a means by which Europeans represent to themselves their (usually subjugated) others."[15]

9 A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Krakow 2006, pp. 552–553.
10 E. W. Said, *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, Penguin Books, London 1991, p. 204.
11 M. F. Gawrycki, *W pogoni za wyobrażeniami. Próba interpretacji polskiej literatury podróżniczej poświęconej Ameryce Łacińskiej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warsaw 2010, p. 27.
12 O. Stanisławska, *Brzmię odmienności*, post-turysta.pl, http://post-turysta.pl/artykul/brzemie-odmiennosci, accessed: 11.2015.
13 A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism*, Routledge, New York-London 2015, p. 76.
14 M. L. Pratt, op. cit., p. 20.
15 Ibidem, p. 28.

A Lack of Symmetry

In 2011–2012 and 2015 I did field work in Indonesia on the relationship between the world of the tourists and the world of the inhabitants. An analysis of existing materials and in-depth interviews were key aspects of this research. In talks with my respondents I often asked how they were perceived by tourists from Europe, and how it seemed the tourists perceived them. The word "exotic" was one of the main motifs of those conversations.

One of my interlocutors was a twenty-year-old Javanese woman. Significantly, the Javanese are considered a privileged group in Indonesia: they are thought to be wealthier, better educated, and to have more opportunities. Java is the center of Indonesia, while the other islands are regarded as the more-or-less distant peripheries. During our conversation, she referred to people as "exotic" on six occasions (I counted). Twice it was Papuans, once a Dayak from Borneo, and three times inhabitants of Sumatra, where I had been living for a year. I wrote the following observation in my ethnographic notes: "Her own people she would have called exotic, while she would have used the term for no Northern representative of the global North – though they were one hundred times less similar to her. To her mind, the adjective 'exotic' didn't suit me."

Calling one's own world exotic involves adopting attributes of self-Orientalization, or describing oneself through foreign categories created by an external discursive hegemony. I encountered this once again during a survey of Indonesian travel agency web pages. I was interested in what parts of the world they called exotic. A few random examples: India, South Africa, Vietnam, even neighboring Malaysia. At the same time, trips to Australia or Holland were not furnished with the adjective "exotic." These were places to "admire the tulips" or "get a taste of Western living." We ought to pose a question: Would a Japanese visitor to Paris or London ever consider calling it exotic?

Three years later, continuing studies on the relationships between the world of tourists and the world of inhabitants, which I had meanwhile begun to call tourist neo-colonialism, I sailed to Mentawai. This archipelago near Sumatra is what Indonesians consider to be the "end of the world." It attracts around seven thousand tourists every year with its two attractions: ideal surfing conditions and a kind of ethnological tourism. The largest island of the archipelago has a small wooden hut that serves as a tourist information center. There I received a folder for tourists printed on the island, with the significant title: "Welcome to exotic Mentawai." On page three of the folder, Edison Saleleubaja, administrator of the archipelago, calls himself and the island exotic.

Another respondent of mine, a twenty-something resident of Sumatra who had been educated at a better British university: "European tastes decide what is exotic. It's not our word, it's how we're described."

Summary

How do Western dictionaries define the word "exotic"? The Polish PWN Encyclopaedia: "The joint attributes of countries with a different climate and cvilization." Britain's Oxford Dictionary: "Originating in or characteristic of a distant foreign country." As such, we might think that this word, which initially seems a neutral descriptor, is merely a synonym for geographic foreignness. The word was seen in a similar light by the participants I polled in sustainable tourism classes.

If, however, we see it from the point of view of a postcolonial paradigm, we might risk a wholly different thesis, that the exotic is a highly asymmetrical word of colonial origin, reinforced by contemporary capitalism, signifying a lifestyle in which vacations and the postmodern identity transformations of contemporary consumers play an essential role. Terming someone or something "exotic" implies a certain relationship – but it does not go both ways. For an Indonesian I am almost never exotic, while he almost always is for me. This creates a difference which ought not to exist.

Where, then, does the trope of the exotic take us? To the history of travel, Europeans' encounters with otherness and the resulting colonialism. Why, then, do we still yearn for the exotic? Because it indicates something about our mindsets as well. And although the archetype of the exotic in our shared imaginations is constantly in flux, the condition for thinking in categories of the exotic remains our lack of knowledge about the place to which we apply this adjective. When we learn about something, assimilate it, and understand it, when we include it in the collective "us, or: humanity," it automatically ceases to be exotic.

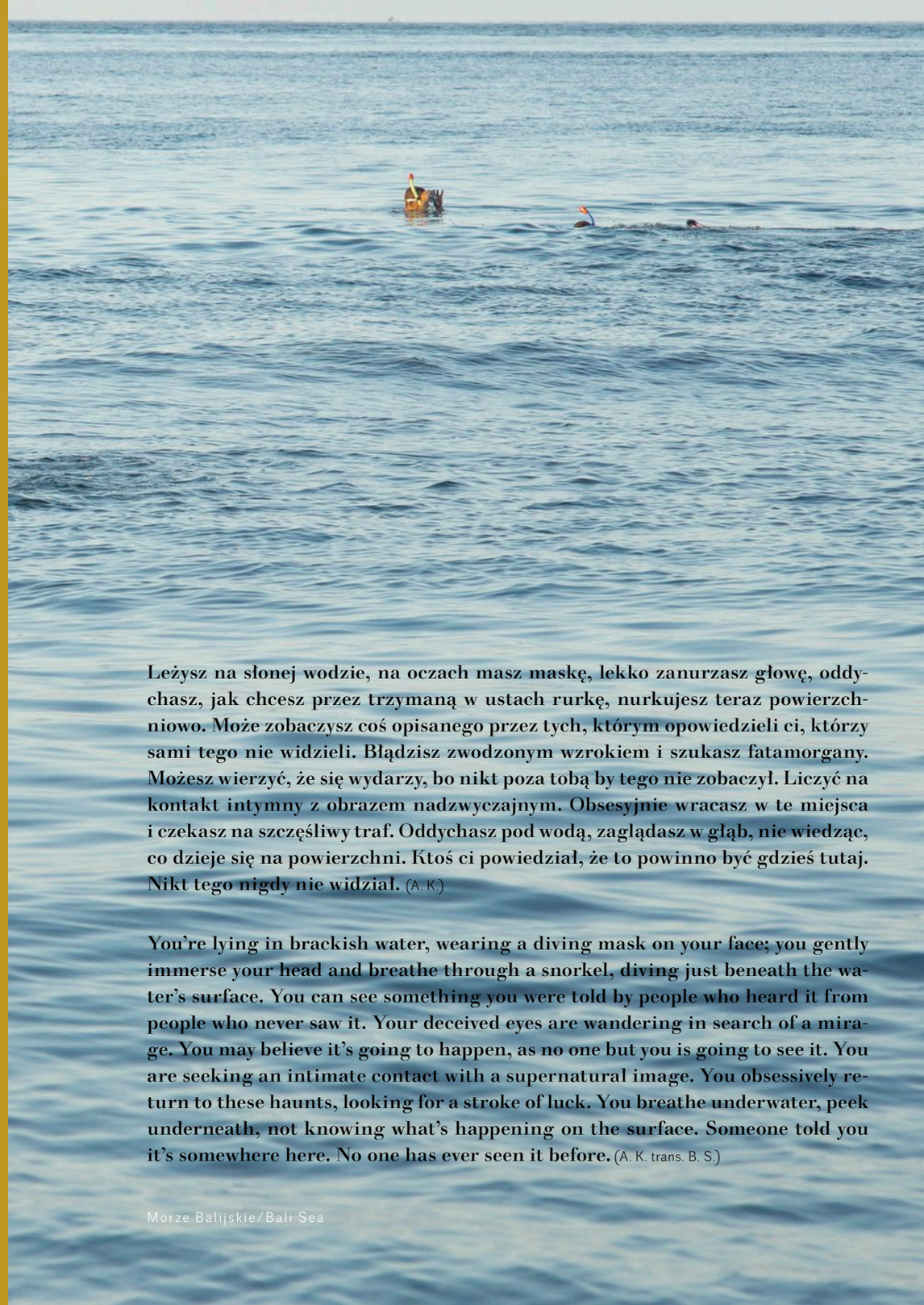
Paradoxically, then, all the paths lead back to us, for the true exotic dwells deep inside us and is proportional to our knowledge. And the six letters that spell "exotic" only prove our often unconscious faith in a divided world – in a world where we hold a better position, in the center, and not somewhere on the "exotic" peripheries.

Trans. Soren Gauger

Nikt nie próbuje zwodzić naszych oczu

2017

No One is Trying to Deceive Our Eyes



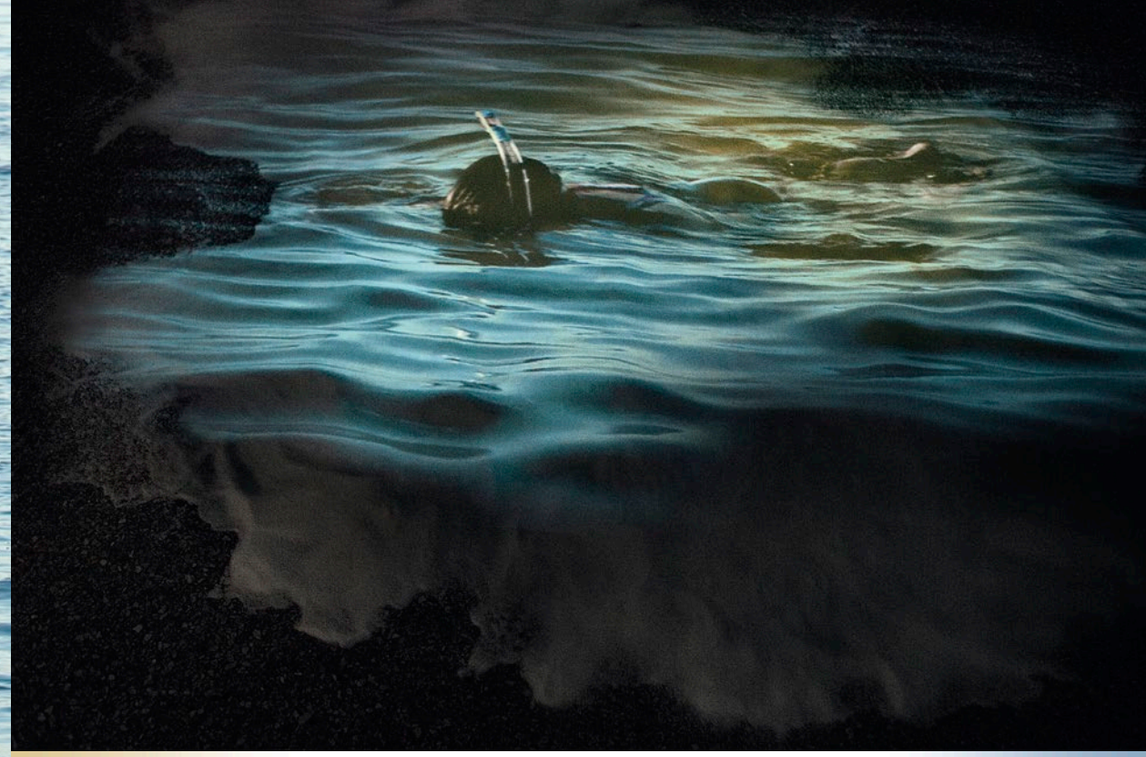
Leżysz na słonej wodzie, na oczach masz maskę, lekko zanurzasz głowę, oddychasz, jak chcesz przez trzymaną w ustach rurkę, nurkujesz teraz powierzchniowo. Może zobaczysz coś opisanego przez tych, którym opowiedzieli ci, którzy sami tego nie widzieli. Błądzisz zwodzonym wzrokiem i szukasz fatamorgany. Możesz wierzyć, że się wydarzy, bo nikt poza tobą by tego nie zobaczył. Liczyć na kontakt intymny z obrazem nadzwyczajnym. Obsesyjnie wracasz w te miejsca i czekasz na szczęśliwy traf. Oddychasz pod wodą, zaglądasz w głąb, nie wiedząc, co dzieje się na powierzchni. Ktoś ci powiedział, że to powinno być gdzieś tutaj. Nikt tego nigdy nie widział. (A. K.)

You're lying in brackish water, wearing a diving mask on your face; you gently immerse your head and breathe through a snorkel, diving just beneath the water's surface. You can see something you were told by people who heard it from people who never saw it. Your deceived eyes are wandering in search of a mirage. You may believe it's going to happen, as no one but you is going to see it. You are seeking an intimate contact with a supernatural image. You obsessively return to these haunts, looking for a stroke of luck. You breathe underwater, peek underneath, not knowing what's happening on the surface. Someone told you it's somewhere here. No one has ever seen it before. (A. K. trans. B. S.)

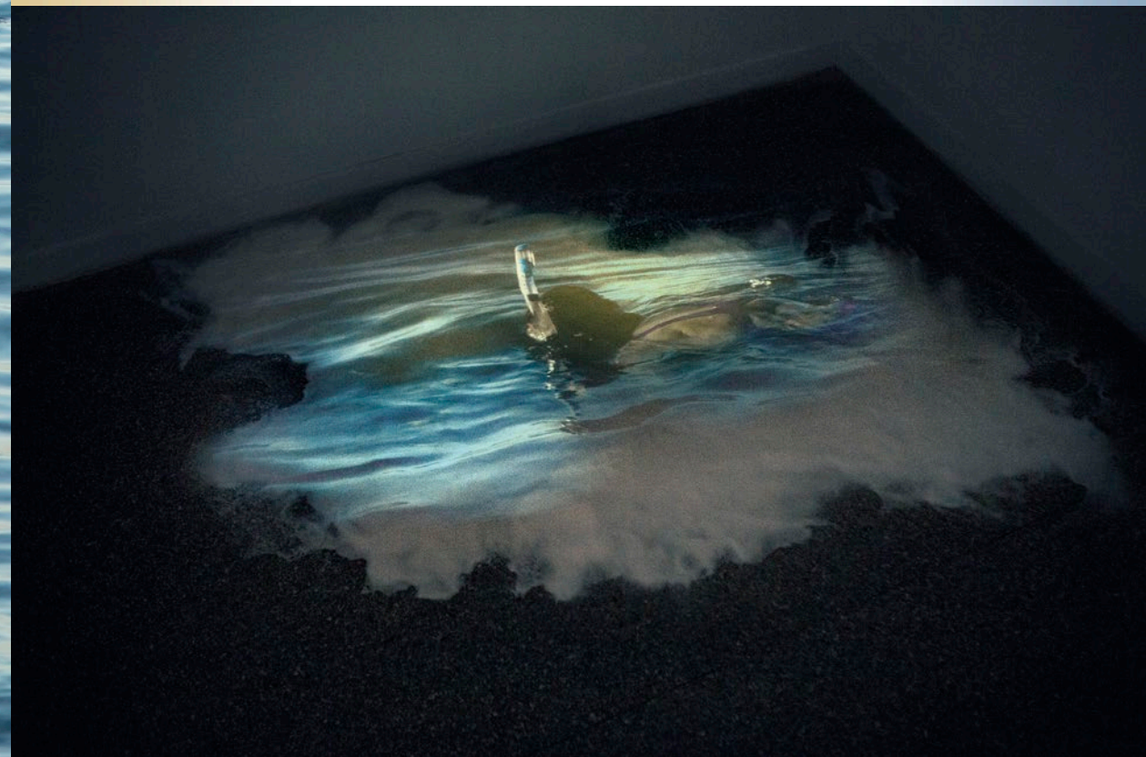
Morze Bałijskie/Bali Sea



Nikt nie próbuje zwodzić naszych oczu/No One is Trying to Deceive Our Eyes, 2017, video still



Nikt nie próbuje zwodzić naszych oczu/No One is Trying to Deceive Our Eyes, 2017, projekcja na soli morskiej/projection on sea salt



whatever happens I'll shall be at your side
whatever happens I can always take a long walk along Bosphorus
whatever happens I'm going to move forward
whatever happens for something
whatever happens we have a 20-year long career
whatever happens … happens (just say that)
whatever happens you win
whatever happens she'll pick herself up and carry on
whatever happens never get stressed
whatever happens he will not be welcome
whatever happens you can always say that we were your little secret
whatever happens it's going to be bad and it's going to be hard
whatever happens follow the Lord
whatever happens this will keep rolling
whatever happens he said
whatever happens in Greece in coming days
whatever happens don't let go of my hand
whatever happens tomorrow you must promise me one thing
whatever happens next
whatever happens the grass is always greener
whatever happens it'll be life changing
whatever happens knock until the dog barks
whatever happens in Vegas stays in Vegas
whatever happens there will be some good things and some bad

2015

Whatever Happens

whatever happens I deserve whatever happens

whatever happens you've gonna have a bad time
whatever happens the numbers will likely be what they were
whatever happens experts say
whatever happens you are welcome
whatever happens is going to happen fast
whatever happens dogs will still love them just the same
whatever happens he leaves a hero
whatever happens is only for your own good

032



(zebrane z popularnych wyszukiwarek internetowych na podstawie hasła 'whatever happens'/'whatever happens', collected from popular search engine entries)

whatever happens in the next 30 km
whatever happens will happen by unforeseeable chance
whatever happens it'll be life changing
whatever happens I love you
whatever happens sit like you don't know there's anything amiss
whatever happens let's try to nail the bastard
whatever happens you're my light
whatever happens happens
whatever happens protect your honour
whatever happens to us now is based on something
whatever happens now I'm not gonna be afraid
whatever happens happens for the best
whatever happens in the days and weeks and months
whatever happens keep your eyes open
whatever happens there's nothing I can do about it anyway
whatever happens stop reacting
whatever happens leave the door open
whatever happens don't forget to write
whatever happens it's going to be torture
whatever happens on Monday night
whatever happens it's only for your own good
whatever happens at the end of the day
…



***Whatever Happens** #3*, 2015,
fotografia barwna/colour photograph, 33,3 x 50 cm

Na poprzedniej stronie/on the previous page:
***Whatever Happens** #2*, 2015,
fotografia barwna/colour photograph, 33,3 x 50 cm



***Whatever Happens** #1,* 2015,
fotografia barwna/colour photograph, 33,3 x 50 cm

2005 2006

Niiza Hotto Plaza

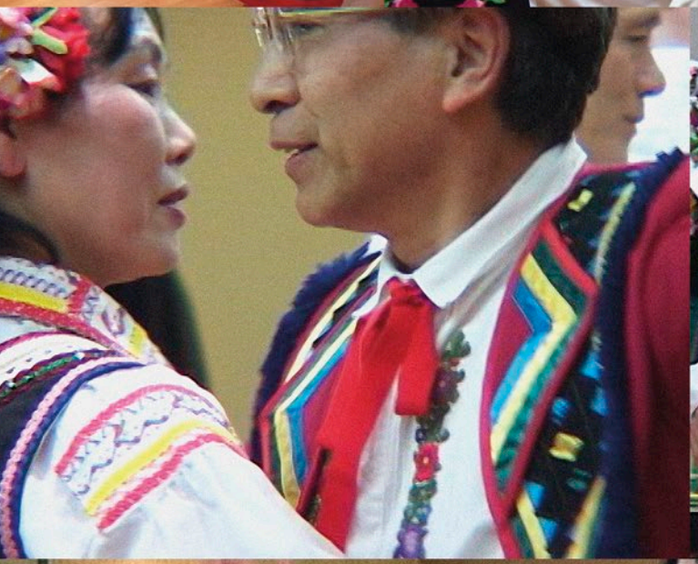
038



Niiza Hotto Plaza, 2005–2006,
sd video, 7 min. 39 sec., video stills








Niiza Hotto Plaza, 2005–2006,
sd video, 7 min. 39 sec., video stills







Czy sztuka zamieni mnie w nietoperza?

O twórczości Andrzeja Karmasza

Will Art Turn Me into a Bat?

On the Work of Andrzej Karmasz

Marek Wasilewski

W roku 1879 amerykański antropolog Frank Hamilton Cushing rozpoczął swoją pięcioletnią przygodę w pueblo indian Zuni w Nowym Meksyku. Dopiero wiele lat później słynny badacz Bronisław Malinowski upowszechni zastosowaną wtedy przez Cushinga – zapewne nieświadomie – metodę obserwacji uczestniczącej. Cushing w swoich badaniach posunął się jednak znacznie dalej niż wielu jego poprzedników i następców. Mimo początkowej wrogości ze strony Indian, którzy chcieli go nawet pozbawić życia, udało mu się zostać pełnoprawnym członkiem społeczności. Adoptowany przez wodza pueblа, został przyjęty do grona wojowników i nadano mu indiańskie imię Tenatsali. Najbardziej niezwykłe w historii Cushinga jest jednak coś innego. W roku 1882 zabrał swojego przybranego ojca i wojowników z plemienia w podróż po Stanach Zjednoczonych, aby pokazać im kulturę, z której się wywodził[1]. Zapoczątkował w ten sposób tradycję postrzegania antropologa nie tylko jako badacza obcych kultur, ale także mediatora pomiędzy kulturami oraz badacza kultury własnej, stał się pionierem antropologii refleksyjnej i zaangażowanej.

W roku 1975 Joseph Kossuth w manifeście *Artist as an Anthropologist*[2] napisał, że artysta jest antropologiem zaangażowanym. Kossuth podkreślał różnicę pomiędzy antropologiem badającym inne kultury a artystą, który jest zanurzony w kulturze własnej i w pewnym sensie nawiązuje do gestu Cushinga, stając się mediatorem, tłumaczem i badaczem kultury własnej. Według Kossutha antropolog znajduje się poza kulturą, którą studiuje. W przypadku artysty jako antropologa mamy do czynienia z sytuacją odwrotną – artysta mapuje i internalizuje działania swojej własnej społeczności. W przypadku twórczości Andrzeja Karmasza możemy mówić o jeszcze jednej możliwości, która pojawia się w praktyce tego artysty. Koncentrując swoje działania na zewnątrz własnej kultury, poszukując doświadczeń i eksperymentów w obcym otoczeniu, oddziałuje na świadomość odbiorców przede wszystkim w kręgu kultury własnej.

Działania Andrzeja Karmasza można porównać do metody obserwacji uczestniczącej w badaniach antropologicznych. Uważa się tę metodę za najbardziej skuteczną w opisywaniu życia egzotycznych społeczności. Są to wielomiesięczne studia terenowe wymagające od badacza wtopienia się w miejscową kulturę, posługiwania się lokalnym językiem i prowadzeniem trybu życia dostosowanego do miejscowych warunków. Tak właśnie postępował Andrzej Karmasz podczas swoich projektów w Japonii i Tajlandii, podczas których wcielał się w rolę kobiet w tych społecznościach. Artysta wszedł przy okazji w tak zwaną szarą strefę antropologii, która jest przedmiotem wieloletnich dyskusji. Istotą badań terenowych jest intensywne przebywanie z przedmiotem i podmiotem badań. Jednak forma tego intensywnego przebywania zawsze pozostaje kontrowersyjna. Tym bardziej, że antropologia jako nauka powstawała w cieniu dziedzictwa kolonialnego, gdy pierwszymi antropologami byli misjonarze oraz urzędnicy aparatu administracji, wyzysku ekonomicznego i przemocy. Metoda zastosowana przez Andrzeja Karmasza przypomina pracę wspomnianego na początku badacza Indian Zuni Franka Hamiltona Cushinga, który tak wtopił się w badaną przez siebie

1 J. Green, *Cushing at Zuni: the Correspondence and Journals of Frank Hamilton Cushing 1879–1895*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1990.

2 J. Kossuth, *Artist as an Anthropologist*, [w:] *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, red. S. Johnstone, MIT Press 2008, str. 182–184.

społeczność, że stracił poważanie kolegów naukowców. Cushing utracił dystans, który powinien cechować naukowca w stosunku do przedmiotu jego obserwacji. Niemal całkowicie utożsamił się z kulturą, którą badał. Co więcej, podjął się roli mediatora i tłumacza pomiędzy światami, w których przyszło mu egzystować. Z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy działania Cushinga opisywać w kategoriach projektu artystycznego. Nieprzypadkowo jego badania określone zostały jako intuicyjne, przesadne i subiektywne, a język, którym się posługiwał, jako zbyt emocjonalny i poetycki. Podobnych określeń można by użyć, dokonując próby „obiektywnego" opisu działań Andrzeja Karmasza. Warto jednak zauważyć, że w tym przypadku to, co jest słabością nauki, staje się siłą sztuki. Sztuka jako równouprawnione z nauką narzędzie do poznawania i rozumienia rzeczywistości dokonuje tego, czego nie potrafi dokonać nauka, ponieważ prawda sztuki jest zjawiskiem bardziej złożonym i wielowątkowym. Prawda sztuki nie jest prawdą wykluczenia i hierarchizowania, jest prawdą transgresji. Dwadzieścia lat po manifeście Josepha Kossutha Hal Foster zdefiniował w swojej klasycznej książce *The Return of the Real*[3] obszar tego, co nazwał sztuką etnograficzną i antropologiczną. Artystę badacza, antropologa, przeciwstawił artyście producentowi, wytwórcy. Takim badaczem jest właśnie Andrzej Karmasz – w jego działalności bardzo ważny jest proces dochodzenia do ostatecznego rezultatu. Artysta wiele czasu poświęca pracy terenowej w południowo-wschodniej Azji. W jednym ze swoich ostatnich projektów, realizowanych w latach 2014–2016, pod tytułem *Disorientation* prowadzi grę ze swoim statusem białego turysty. Zatrudnia miejscowych przewodników, aby zabierali go w miejsca, które w konwencjonalny sposób nie są atrakcyjne dla zwiedzających. Chce dotrzeć tam, gdzie nie docierali przed nim inni turyści. W ten sposób powstają dokumentacje takich miejsc jak na przykład chińska plantacja bananowa w północnym Laosie albo pola lawy u podnóża wulkanu Gunung Batur na Bali. Celem projektu jest dotarcie do miejsc, do których „nie warto docierać" oraz dezorientowanie przewodnika, który nie tylko gubi drogę, ale przede wszystkim gubi sens jej odbywania. Edward Said pisał, że Orient został poddany podziałowi na królestwa poznane, odwiedzone lub podbite oraz królestwa, które nigdy wcześniej nie zostały poznane, odwiedzone lub podbite. „Orient występuje w umysłowej geografii albo jako Stary Świat, do którego się wraca jak do Edenu, aby stworzyć jego nową wersję, albo jako zupełnie nowe miejsce, do którego się przybywa jak Kolumb do Ameryki, aby ustanowić Nowy Świat (choć jak na ironię, sam Kolumb myślał, że odkrył nową część Starego Świata). Z pewnością żaden z tych Orientów nie był wyłącznie starym czy nowym światem; to ich wahanie, ta kusząca sugestywność, zdolność do zabawiania i mylenia umysłu jest tutaj najbardziej interesująca"[4]. Andrzej Karmasz w projekcie *Disorientation* zajmuje pozycję odkrywcy, który wskazuje miejscowym cel swojej podróży i korzysta z ich wiedzy dla osiągnięcia wyznaczonego przez siebie celu. Ilustruje tym samym tezy Saida o Oriencie jako wyobrażonej przestrzeni geograficznej, którą trzeba odkryć, odwiedzić i podbić. Motyw podróży jest jednym z centralnych zagadnień twórczości artysty, który pisze: „Dużo czasu spędzam podróżując i jest to dla mnie ważny, niezbędny element mojej codzienności. Zazwyczaj wybieram miejsca odległe, przyjmując różne strategie przebywania, pozostając w nich na dłużej, wnikając w nie lub

3 H. Foster, *The Return of the Real*, MIT Press 1996.

4 E. W. Said, *Orientalizm*, przekł. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005, str. 101–102.

traktując je jako miejsca tranzytu. Sama mobilność ma istotne znaczenie dla mojej sztuki i determinuje jej pole. (…) Zmiana miejsc, przebywanie w miejscach nieokreślonych wpływa na postrzeganie samego siebie. Determinuje sposób budowania moich obrazów"[5].

Hal Foster zwraca uwagę na dowartościowanie w postawie antropologicznej czynnika podświadomości i historii indywidualnej. Jednocześnie zwraca uwagę na ryzyko, jakie taka postawa w sztuce może ze sobą nieść. Intencjonalnie lub nie, ten psychoanalityczno-antropologiczny przełom we współczesnej praktyce i teorii może nas z powrotem wprowadzić w to, co Foucault nazwał „antropologicznym snem". Hal Foster używa tutaj terminu ukutego przez Levinasa, a spopularyzowanego przez Edwarda Saida w *Orientalizmie*, który wydaje się znakomicie przylegać do opisu prac Andrzeja Karmasza: *the othering of the self*. Jest to pojęcie o silnych implikacjach, artystycznych i politycznych, odnosi się do autoanalizy i kulturowej transgresji. Jednakże, jak pisze Foster, taka postawa może mieć także swój aspekt narcystyczny, może stać się etnograficznym samoupozowaniem, zamiast pokazywać przesunięcie i zakłócenie pozycji podmiotu może przerodzić się w maskaradę.

Twórczość Andrzeja Karmasza od wielu lat w konsekwentny i interesujący sposób komentuje przemiany kulturowe zglobalizowanego świata i miejsce jednostki wobec tych przemian, wyzwania, jakim jest zrozumienie Innego oraz posunięta do najdalszych możliwych granic asymilacja kulturowa. Jest to często transgresja podwójna, artysta bowiem nie tylko przekracza granice etniczności, ale także płci. Jak pisze Gordon Mathews: „większość ludzi zwykła dzisiaj uważać, że kultury przynależą do konkretnych społeczeństw: Japończycy mają kulturę japońską, Francuzi – francuską, Amerykanie – amerykańską i tak dalej. Taki sposób myślenia jest jednak mylący"[6]. Żyjemy w świecie, w którym mimo wzbierającej fali przeciwnej globalizacji, granice między kulturami coraz szybciej się zacierają, w świecie, w którym musimy podejmować indywidualne decyzje dotyczące naszej tożsamości. Andrzej Karmasz jest podróżnikiem między kulturami i między tożsamościami. Artysta podkreśla, że najbardziej interesują go momenty braku stabilności i swobodnego przepływu zarówno identyfikacji, jak i obrazu.

W tworzonych przez siebie wizerunkach zamienia się w kobiety, przekraczając dodatkowo usankcjonowane tradycją sztywne podziały na świat mężczyzn i kobiet. Jest to, jak określiła Bożena Czubak, „sfeminizowana wersja innego", w której „egzotyka została oswojona przez tęsknoty mężczyzny"[7]. Ta asymilacja personalna wiąże się z kulturową, bo jak napisał Clifford Geertz, „Kultura nie jest jedynie ozdobą ludzkiej egzystencji, lecz najistotniejszym warunkiem jej istnienia. Nie istnieje coś takiego, jak niezależna od kultury natura ludzka"[8]. Mamy tutaj do czynienia z kondensacją wielu wątków. Z jednej strony można na te prace patrzeć jako na narcystyczne autoportrety, które celebrują własną cielesność, są manifestacją samozachwytu i autokreacji. Nie przypadkiem w 2005 roku pojawiły się

5 A. Karmasz, rozprawa doktorska *Sztuka w kontekście antropologicznym. Pogranicza tożsamości kulturowej wyznaczane poprzez praktykę artystyczną*, Gdańsk 2012, str. 14.

6 G. Mathews, *Supermarket kultury*, przekł. E. Klekot, Warszawa 2005, str. 7.

7 B. Czubak, *W odbiciu „innego"*, [w:] *Re:shaping self*, Gdańsk 2007, str. 98.

8 C. Geertz, *The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man*, [w:] *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, str. 46.

w Narodowej Galerii Zachęta w Warszawie na wystawie *Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe – współczesne wizerunki artystów*. Z drugiej strony można te prace odczytywać jako próbę otwierania szczeliny, wciskanie się pomiędzy nieprzekraczalne z pozoru bariery. W wielu kulturach nieeuropejskich status i podział między rolą kobiety i mężczyzny jest bardziej skomplikowany, niż podpowiada nam to nasza praktyka kulturowa. Portal turystyka.wp.pl ostrzega, że „ubrani w kolorowe damskie stroje, przyozdobione błyszczącymi cekinami oraz piórami, w ostrym makijażu, wyglądają dokładnie jak kobiety. W Tajlandii na masową skalę przeprowadza się operacje zmieniające mężczyzn w kobiety. Nie ma chyba nikogo, kto wyjechałby z tego kraju, nie spotykając na swojej drodze przynajmniej jednej takiej osoby. Co więcej, niejednokrotnie turyści nie zdają sobie sprawy z faktu, że w restauracji, w hotelu, w sklepie, właśnie obsłużył ich mężczyzna w damskiej skórze. Rozpoznać można jedynie te, które mają chirurgiczne niedoskonałości. Historycznie Tajowie rozróżniali trzy rodzaje gramatyczne płci: męski (poo chai), żeński (poo y-ng) i kategorię pośrednią zwaną kathoey, czyli trzecia płeć”[9].

Spoglądając na prace Andrzeja Karmasza z perspektywy ich odbioru w Polsce, możemy zaobserwować charakterystyczne zjawisko. Z biegiem lat ten wątek twórczości artysty nabiera coraz większej ostrości politycznej w obliczu ewidentnego zwycięstwa kontrrewolucji kulturowej, która jako jeden ze swoich głównych celów widzi całkowitą negację pojęcia płci kulturowej oraz motywowane religijnie utrwalenie tradycyjnie pojętych ról kobiety i mężczyzny w rodzinie i społeczeństwie. Mężczyzna przedstawiony jako kobieta jest w takim kontekście kulturowym skandalem, zaburza bowiem utrzymywaną z coraz większym trudem hierarchię władzy. Wizerunek ten jest nie do przyjęcia w dominującym porządku, ponieważ – jakby to ujął Slavoj Žižek – „pokazuje antagonistyczną współzależność między publicznym politycznym działaniem a osobistą seksualną subwersją, czyli antagonizm, jaki daje o sobie znać już u Sade'a, żądającego rewolucji seksualnej jako ostatecznego dopełnienia rewolucji politycznej”[10].

Każdy z obrazów wideo tworzonych przez Karmasza niesie w sobie istotny przekaz symboliczny i estetyczny. Podobnie jak w projektach, w których eksperymentował z kulturową tożsamością, artystę interesuje logika przemieszczenia i poszukiwania tego, co za Victorem Turnerem nazywa „luką pomiędzy uporządkowanymi światami, w której może wydarzyć się prawie wszystko”[11]. Pod względem formalnym prace Andrzeja Karmasza trudno nazwać filmami, o wiele lepiej przylega do nich pojęcie obrazów wideo. Ich struktura nie poszukuje konsekwentnego przejścia od punktu a do punktu b. Nie oferuje nam czytelnego i zrozumiałego na pierwszy rzut oka rozwiązania i przesłania. Są one zawieszone pomiędzy kompozycją fotograficzną lub niemal malarską, a procesualnością właściwą dla sztuki performance. Artysta nie tylko poszukuje, jak sam pisze, stanów liminalnych w ich rozumieniu antropologicznym, ale również stara się osiągać ten stan w formalnej realizacji swoich prac.

9 *Tajlandia, strzeż się pięknych kobiet!*, http://turystyka.wp.pl/tajlandia-strzez-sie-pieknych-kobiet-6044417109439617a, data dostępu: 23.04.2017.

10 S. Žižek, *Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości*, przekł. M. Mosakowski, Warszawa 2013, str. 161–162.

11 A. Karmasz, rozprawa doktorska *Sztuka w kontekście antropologicznym. Pogranicza tożsamości kulturowej wyznaczane poprzez praktykę artystyczną*, Gdańsk 2012, str. 16.

Celowo rezygnuje z filmowej formy, jaką jest użycie dialogu. Przedstawia swoją pracę w galerii jako czterokanałową projekcję wideo, stawiając widza w sytuacji symultanicznego oglądu obrazów. W ten sposób ich treść wpływa na siebie nawzajem, wytwarza dodatkowe relacje estetyczne i znaczeniowe.

Gdyby można w największym skrócie określić, czego dotyczy projekt *Celebracja* Andrzeja Karmasza to powiedziałbym, że jest to celebracja niedopasowania, wyobcowania, odnajdywania się w przestrzeniach pomiędzy zdefiniowanymi obszarami kulturowymi. Jak pisze sam autor, jest to „manifestacja niezaaklimatyzowania, celebrowania niedogodności związanych ze zmianą miejsca, zmianą mentalnego położenia”[12]. W obrazie pierwszym artysta wykorzystuje przetworzony cytat z klasycznej chińskiej powieści historycznej z XIV stulecia *Dzieje trzech królestw*. Pokazane na wideo ideogramy mówią, że nie można się przyzwyczaić do wody i do ziemi danego miejsca. Jego dalsza część mówi o tym, że jeżeli ktoś nie zaakceptuje warunków klimatycznych i zwyczajów żywieniowych danego miejsca, będzie chorował. Celebrowanie takiego stanu przy pomocy fajerwerków może być odczytane jako w istocie ironiczne i prześmiewcze. Stan niedopasowania potęguje się w kolejnych obrazach. Oto widzimy przed sobą grupę mężczyzn siedzących w szczerym polu na drewnianych skrzynkach, towarzyszy im staroświecki gramofon. Co jakiś czas któryś z nich wysuwa język, na którym, jak pisze autor, bezskutecznie próbuje się formować organiczny kształt map. Wszyscy pamiętamy sentencję z książki Michela Houellebecqa *Mapa i terytorium*[13]: „Mapa jest bardziej interesująca od terytorium”. Nieostre ruchome mapy są być może odbiciem stanu ducha bohaterów tego obrazu, którzy znajdują się w dziwnym zawieszeniu, wykonując zagadkowe czynności w rytm niezidentyfikowanych dźwięków. Artysta pisze, że wzory kultury, do których próbujemy się dopasować mogą być nieczytelne i niejasne. Jednak obraz zatytułowany *Szofer i mistrz kung fu* we wnętrzu klaustrofobicznej taksówki pokazuje, że terytorium może być ważniejsze od mapy. Istotne dla jednostki jest określenie swojej przestrzeni. Sytuacja jest paradoksalna, bo jak pamiętam ze swojego pobytu w Chinach, mieszkańcy państwa środka przyzwyczajeni są do ustawicznego przekraczania swojej przestrzeni personalnej. Ścisk, przepychanki i dotyk obcego człowieka nawet w miejscach uznawanych przez nas za intymne jest na porządku dziennym.

Kolejny obraz – *Dziewczyna z ananasem* – jest, jak twierdzi artysta, kluczowym elementem pracy, ponieważ w metaforyczny sposób najdokładniej ujmuje cechy jego praktyki artystycznej. Karmasz stwierdza, że „celem jest przemieszczenie percepcji, ruch, sam proces badania przestrzeni, dystans do otoczenia, minimalistyczna aktywność w obcej/nie obcej przestrzeni”[14]. Podobny charakter ma obraz zatytułowany *Dziewczyna z chińskimi talerzami*, który pokazuje nieadekwatne do czasu, miejsca i kultury użycie przedstawionych eksponatów.

Andrzej Karmasz stawia pytanie o to, jakie uczucia i doznania ujawniają się w trakcie zmiany miejsca, w trakcie ruchu. Na ile przemieszczenie jest procesem niezbędnym do określenia własnej tożsamości. To przemieszczenie nie musi być procesem, w którym bierzemy

12 Ibidem, str. 8.

13 M. Houellebecq, *Mapa i terytorium*, przekł. B. Geppert, Warszawa 2011.

14 A. Karmasz, rozprawa doktorska *Sztuka w kontekście antropologicznym. Pogranicza tożsamości kulturowej wyznaczane poprzez praktykę artystyczną*, Gdańsk 2012, str. 12.

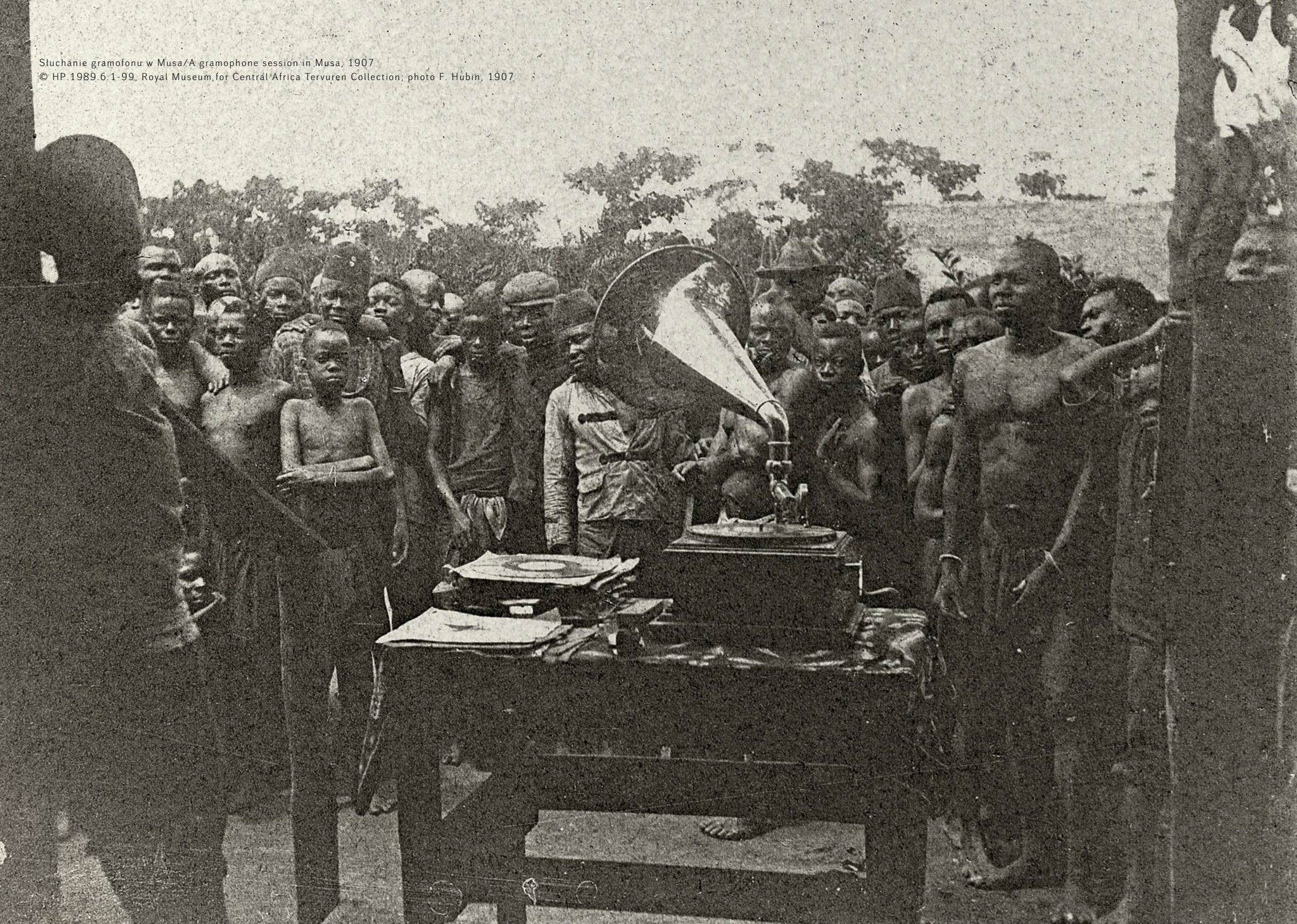
czynny udział, to kultura znajduje się w ciągłym ruchu, nie ruszając się z miejsca, nawet pozostając w naszym domowym fotelu, możemy odczuwać głębokie kulturowe sprzeczności, stykając się z produktami globalnego rynku kulturowego. Można nawet powiedzieć, że kultura lokalna w stanie czystym nie istnieje, że wszyscy – czy chcemy, czy nie – jesteśmy nomadami znajdującymi się w stanie permanentnego niedopasowania do nieostrych, płynnych i mylących wzorów kultury.

Kolejny projekt Karmasza – *Odstraszanie* z 2016 roku – wnosi do katalogu twórczości artysty nowe elementy. Tym razem w swojej pracy zwraca uwagę na aktorów nieludzkich oraz wprowadza do odbioru realizacji w galerii element performatywny. *Odstraszanie* to projekcja przedstawiająca kolonie nietoperzy na wyspie Bali. Jest to wręcz hipnotyzująca swoim pięknem rejestracja, na której możemy obserwować zbliżenie na drżące ciała przytulonych do siebie nietoperzy. Obraz w kadrze znajduje się w nieustannym ruchu, jest jak żywy ornament. Patrząc na ekran, zatracamy poczucie odrębności poszczególnych osobników i postrzegamy je jak jeden żyjący, oddychający organizm. Zatracamy także poczucie czasu i zanurzamy się całkowicie w tym uwodzicielskim wizerunku Innego. Jesteśmy skonfrontowani z innością, która jest nie tylko odmiennością kultury, ale przede wszystkim gatunku. Wydawałoby się, że w tej pracy artysta pociąga za sobą widza w stronę kolejnego, jeszcze dalej idącego utożsamienia, kolejnej transgresji i porzucenia starej, wyuczonej i utrwalonej tożsamości. Obrazowi towarzyszą dwa rodzaje dźwięków. Są to odgłosy pochodzące z otoczenia oraz właśnie tytułowe odstraszanie, które generowane jest przez grupę osób znajdujących się w galerii podczas pokazu. Ludzie ci próbują odegnać nietoperze znajdujące się na projekcji. To pozostawione w scenariuszu instalacji decyzji odstraszających działanie, które może być klaskaniem, tupaniem albo czymkolwiek, co tylko przyjdzie im do głowy, jest wprowadzonym tu celowo dysonansem, który przypomina o tym, że znajdujemy się jednak w przestrzeni konfliktu. Obcy ma zostać odstraszony i przepędzony. Jednocześnie należy zwrócić uwagę, że cała procedura odstraszania skazana jest z góry na niepowodzenie, obcy nie zniknie, nie da się odstraszyć, konfrontacja z innością jest nieunikniona. *Odstraszanie* pokazywane jest w wyciemnionej galerii, której podłoga pomalowana jest na czarno. Jedyne źródło światła pochodzi z projekcji przedstawiającej jaskinię. W tej ciemnej pieczarze otoczeni jesteśmy przez drgające miękkie włochate tkanki. Trudno oprzeć się skojarzeniu, że artysta spycha widza jak najdalej może w obszar podświadomości. Ciemność sprzyja także doświadczeniu immersji, wyobrażeniowej transformacji ciała, ma ułatwić nam wyobrażenie tego, że stajemy się Innym. Nietoperze można określić za Deleuzem i Guattarim jako zwierzęta demoniczne, zwielokrotnione w sforach, ławicach, watahach, rojach, chmarach etc. Właśnie ten typ zwierząt łączy się zdaniem Moniki Bakke „z uwodzącym i trudno uchwytnym procesem stawania się zwierzęciem"[15]. W przypadku projekcji *Odstraszanie* nie dochodzi do utożsamienia się z pojedynczym osobnikiem, widz staje na krawędzi rozpłynięcia się w wielości, a zatem na progu kolejnego przekroczenia od bytu indywidualnego do bytu zbiorowego. W tym miejscu przekraczamy granice antropologii, która skoncentrowana jest na badaniu przedstawicieli tylko naszego gatunku. Być może ta realizacja otwiera kolejny, jeszcze ciekawszy, choć nie dokończony, rozdział twórczości Andrzeja Karmasza.

15 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.



BLU-3 – śmiertelny rodzaj subamunicji z bomby kasetowej nazywany 'ananasem'. W czasie wojny w Wietnamie wojsko USA zrzuciło ponad 270 milionów bomb kasetowych na Laos. Szacuje się, że 30% z nich nie wybuchło. Dzisiaj niektóre obszary Laosu pozostają niedostępne z powodu niewybuchów (UXO) i tylko lokalni ludzie mogą wiedzieć jak poruszać się po lesie./**BLU-3** – a deadly type of submunition from a cluster bomb called 'Pineapple'. Over 270 million cluster bombs were dropped by the U.S. military on Laos during the Vietnam War. An estimated 30% of these munitions did not detonate. Today certain areas of Laos remain off-limits because of unexploded ordnance (UXO) and only local people could know how to walk through the forest.



Słuchanie gramofonu w Musa/A gramophone session in Musa, 1907
© HP.1989.6.1-99, Royal Museum for Central Africa Tervuren Collection; photo F. Hubin, 1907



Maszyna kolejowa z okresu kolonialnego/Railway machine from colonial period, Yogyakarta

In 1879 American anthropologist Frank Hamilton Cushing began his five-year adventure with the Zuni Native American Pueblo people of New Mexico. Only many years later did the famous scholar Bronisław Malinowski popularize Cushing's (probably unconscious) method of participatory observation. Yet Cushing went much further in his research than his predecessors and successors. Despite initial hositility from the Native Americans, who even wanted to kill him, he managed to become a fully-fledged member of the society. Adopted by the Pueblo chief, he was taken in among the warriors and given the Native name Tenatsali. But this is not the most remarkable part of Cushing's story. In 1882 he took his adoptive father and some warriors from the tribe on a trip through the United States to show them his native culture.[1] He thus began a tradition of perceiving the anthropologist not only as a scholar of foreign cultures, but also as a mediator between cultures and a scholar of his own culture. He became a pioneer of reflective and commited anthropology.

Joseph Kossuth wrote in his 1975 manifesto *Artist as an Anthropologist*[2] that the artist is an engaged anthropologist. Kossuth stressed the difference between the anthropologist exploring other cultures and the artist immersed in his own culture and, in a sense, alludes to Cushing's gesture, becoming a mediator, translator, and scholar of his own culture. According to Kossuth, the anthropologist steps outside of the culture he studies. With the artist as an anthropologist we have the reverse situation – the artist maps and internalizes the workings of his/her own society. In the work of Andrzej Karmasz we can speak of one other possibility. Focusing his work outside of his own culture, seeking experiences and experiments in foreign surroundings, he primarily affects the consciousness of audiences in his own cultural sphere.

Andrzej Karmasz's work might be compared to anthropological participatory observation. This method is considered the most effective in describing the lives of exotic societies. It involves many months of field work, and demands that the researcher immerse him/herself in the local culture, use the local language, and lead a lifestyle adapted to the local conditions. This was Andrzej Karmasz's approach for his projects in Japan and Thailand, where he played the parts of women in these societies. Thus the artist entered a "gray zone" of anthropology, which has been the subject of many years of discussion. The essence of field work is intensive time spent with the subject of study. Yet the form of this intensive stay is always controversial. All the more so in that anthropology as a study evolved in the shadow of the colonial legacy, and the first anthropologists were missionaries and clerks in charge of administration, economic exploitation, and violence. Andrzej Karmasz's method recalls the work of the aforementioned Zuni researcher Frank Hamilton Cushing, who immersed himself so deeply in the society he studied that he lost the esteem of his fellow academics. Cushing sacrificed the distance that a scholar should have from his subject. He almost entirely identified himself with the culture he studied. Moreover, he adopted the role of the mediator and translator between the worlds he came to inhabit. From today's perspective

1 J. Green, *Cushing at Zuni: the Correspondence and Journals of Frank Hamilton Cushing 1879–1893*, University of New Mexico Press, Albuquerque 1990.

2 J. Kossuth, "The Artist as an Anthropologist," in: *The Everyday: Documents of Contemporary Art*, ed. S. Johnstone, MIT Press 2008, pp. 182–184.

we might describe Cushing's work as an art project. It is no accident that it was called intuitive, excessive, and subjective, and the language he used was judged too emotional and poetic. We would use similar terms in attempting an "objective" description of Andrzej Karmasz's work. Yet we should note that, in this case, the weakness of the science becomes the strength of the art. As a tool equivalent to science for apprehending and understanding reality, art does what science cannot, because the truth of art is a more complex and multifaceted thing. The truth of art does not involve exclusion and hierarchy, it is the truth of transgression. Twenty years after Joseph Kossuth's manifesto, Hal Foster's classic book *The Return of the Real*[3] defined the scope of what he called the art of ethnography and anthropology. He contrasted the researcher and anthropologist artist with the producer artist. Andrzej Karmasz is among the researchers – the process of arriving at the final result is key to his work. The artist devotes a great deal of time to field work in Northeast Asia. In one of his most recent projects, created in 2014–2016 and titled *Disorientation,* he plays with his status as a white tourist. He hires local guides to take him to places which are not appealing to visitors in any conventional way. He wants to go where no tourist came before him. This brought about the documentation of such places as the Chinese banana plantation in Northern Laos and the lava fields at the foot of the Gunung Batur volcano in Bali. The aim of the project was to reach places that "were not worth reaching," and to disorient the guide, who not only gets lost, but loses the point of the trip. Edward Said wrote that the Orient has been divided into "discovered," visited, or conquered kingdoms, and kingdoms that were never before "discovered," visited, or conquered. "The Orient therefore alternated in the mind's geography between being an Old World to which one returned, as to Eden or Paradise, there to set up a new version of the old, and being a wholly new place to which one came as Columbus came to America, in order to set up a New World (although, ironically, Columbus himself thought that he discovered a new part of the Old World). Certainly neither of these Orients was purely one thing or the other; it is their vacillations, their tempting suggestiveness, their capacity for entertaining and confusing the mind, that are interesting."[4] In the *Disorientation* project, Andrzej Karmasz adopts the role of the discoverer who shows the local the destination of his journey and uses the latter's knowledge to achieve his goal. As such, he illustrates Said's thesis on the Orient as an imaginary geographical space to be discovered, visited, and conquered. The motif of the journey is a central issue in the artist's work. He writes: "I spend a great deal of time traveling; this is an important, even indispensable aspect of my everyday life. I usually choose remote places, adopting various strategies for my stay, remaining for longer periods of time, delving into them or treating them as transit zones. Mobility itself is key to my work and determines its scope. […] A change of scenery, spending time in indefinite places, affects how we perceive ourselves. It determines the way I build my pictures."[5]

3 H. Foster, *The Return of the Real*, MIT Press 1996.

4 E. W. Said, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1994, p. 58.

5 A. Karmasz, from the PhD thesis *Sztuka w kontekście antropologicznym. Pogranicza tożsamości kulturowej wyznaczane poprzez praktykę artystyczną* [Art in an Anthropological Context: The Limits of Cultural Identity Determined through Art], Gdańsk 2012, p. 14.

Hal Foster calls attention to appreciating the factor of the unconscious and the individual history in the anthropological approach. At the same time, he points out the risk that this standpoint holds for the artist. Intentionally or not, this psychoanalytical-anthropological turn in contemporary theory and practice can lead us back to what Foucault called the "anthropological dream." Hal Foster uses a term coined by Levinas, and popularized by Edward Said in *Orientalism*, which seems a perfect match for the work of Andrzej Karmasz: "the othering of the self." This is a concept with powerful implications, both artistic and political, pertaining to self-analysis and cultural transgression. And yet, as Foster writes, this stance can have its narcissistic aspect, can become ethnographic posturing instead of showing a shift and disruption in the position of the subject, it can turn into a masquerade.

Andrzej Karmasz's work has remained consistent for many years, intriguingly commenting on the cultural transformations of a globalized world and the place of the individual in light of these changes, the challenges in understanding the Other and cultural assimilation pushed to its outer limits. This is often a double transgression, as the artist crosses the limits of both ethnicity and gender. As Gordon Mathews phrases it: "Most people today tend to think of culture as belonging to a particular society: Japanese have Japanese culture, French have French culture, Americans have American culture, and so on. Yet this way of thinking misleads us."[6] We live in a world where, in spite of the waves of anti-globalism, the lines between cultures blur with increasing swiftness, in a world where we must make individual decisions on our identities. Andrzej Karmasz travels between cultures and between identities. He stresses that he is most interested in the moments when stability falls apart, when there is a free flow of identification and images.

In his pictures he turns into women, transgressing the rigid tradition-sanctioned roles between the male and female worlds. As Bożena Czubak put it, this is a "feminized version of the other," in which "the exotic is appropriated by men's desires."[7] This personal assimilation is tied to the cultural, for, as Clifford Geertz states, "Culture [...] is not just an ornament of human existence but – the principle basis of its specificity – an essential condition for it."[8] Here we have a condensation of many themes. On the one hand, we can see these works as narcissistic self-portraits that celebrate the artist's own physicality and manifest his self-satisfaction and self-creation. It is no accident that his work appeared in 2005 at the Zachęta National Gallery in Warsaw at the *Egocentric, Immoral, Outmoded – The Contemporary Images of Artists* exhibition. On the other hand, these works can be seen as an attempt to open a crack, to slip past seemingly impregnable barricades. In many non-European cultures, the status of women's role and their division from men is more complicated than what our cultural practice equips us for. The turystyka.wp.pl web site warns us: "dressed in colorful feminine clothing, decorated with shiny sequins and feathers and wearing heavy make-up, they look just like women. In Thailand men are having sex changes to become women on a massive scale. Hardly anyone leaves this country without encountering at least one such person. Moreover, tourists often fail to recognize that they were served by a man in a woman's skin in a restaurant, hotel, or shop. The only obvious ones are those with surgical imperfections. Historically speaking, the Thais have distinguished between three grammatical genders: male (*poo chai*), female (*poo y-ng*), and an in-between category *kathoey*: the third sex."[9]

Looking at the work of Andrzej Karmasz in terms of its reception in Poland, we observe a typical phenomenon. Over the years, this aspect of the artist's work has acquired a more political edge, given the evident triumph of the cultural counter-revolution, which aims to utterly negate the notion of cultural gender, and the religiously inspired reinforcement of traditional male and female roles in the family and in society. This means that presenting a man as a woman is a cultural outrage, as it disrupts the hierarchy of power that is being upheld with increasing difficulty. This image is unacceptable in the dominant structure, because, as Slavoj Žižek put it, "it renders visible the *antagonistic* complicity between public political activity and personal sexual subversion, the antagonism that is already at work in Sade, who demanded a sexual revolution as the ultimate accomplishment of the political revolution."[10]

Every one of Karmasz's video images holds an essential symbolic and aesthetic message. Much as in the projects where he experimented with cultural identity, the artist is interested in the logic of transfer and the search for what he joins Victor Turner in calling "the gap between the structured worlds, where almost everything can happen."[11] In formal terms, Andrzej Karmasz's works cannot really be called films; they are much closer to the concept of video images. Their structures seek no steady path from point A to B. They do not offer us legible and immediately comprehensible solutions and messages. They are somewhere between photographic, or almost painterly compositions, and the processual quality found in performance art. As the artist writes, he not only seeks liminal states in their anthropological sense, but also tries to achieve this state in the formal execution of his work. He consciously avoids the dialogue found in film. He presents his work in galleries as four-track video projections, making the viewer watch several images at once. In this way their content overlaps, producing added aesthetic relationships and meanings.

If I were to encapsulate what Andrzej Karmasz's *Celebration* is about, I would say that it celebrates not fitting in, alienation, finding oneself in spaces between defined cultural spheres. As the author himself states, this is a "show of non-acclimatization, a celebration of the incompatibility that comes with moving from one place to another, changing one's mental situation."[12] In the first picture, the artist adapts a quotation from a classic four-

6 G. Mathews, *Global Culture/Individual Identity*, Routledge, New York 2000.

7 B. Czubak, "W odbiciu „innego"," in: *Re:shaping self*, Gdańsk 2007, p. 98.

8 C. Geertz, "The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man," in: *The Interpretation of Cultures*, New York 1973, p. 46.

9 *Tajlandia, strzeż się pięknych kobiet!*, http://turystyka.wp.pl/tajlandia-strzez-sie-pieknych-kobiet-6044417109439617a, accessed: 23.04.2017.

10 S. Žižek, *The Metastases of Enjoyment: On Women and Causality*, trans. M. Mosakowski, Verso, London-New York 2005, p. 109.

11 A. Karmasz, from the PhD thesis *Sztuka w kontekście antropologicznym. Pogranicza tożsamości kulturowej wyznaczane poprzez praktykę artystyczną* [Art in an Anthropological Context: The Limits of Cultural Identity Determined through Art], Gdańsk 2012, p. 16.

12 Ibidem, p. 8.

teenth-century Chinese historical novel, *The History of Three Kingdom.* The characters shown in the video say that one cannot get accustomed to the water and to the earth of a given place. It carries on to say that if a person should not accept a place's climate conditions and eating habits, he will fall ill. The firework celebration of this state might be read as essentially ironic and derisive. The sense of incompatibility only grows with the following pictures. Here we see a group of men sitting on wooden crates in an open field, an old gramophone beside them. Every so often one sticks out his tongue, upon which, as the artist writes, he vainly tries to form the organic shape of maps. We all recall the line from Michel Houellebecq's *The Map and the Territory*:[13] "The map is more interesting than the territory." The blurred, moving maps might well reflect the spirits of this image's protagonists, who find themselves in an odd state of suspension, performing mysterious actions to the rhythm of unidentified sounds. The artist writes that the cultural models we try to fit can be illegible and unclear. Nonetheless, the picture titled *The Chauffeur and the Kung Fu Master* shows, inside a claustrophobic taxi, that the territory can be more important than the map. The individual must mark out his or her space. The situation is paradoxical, because, as I recall from my trip to China, the local inhabitants are accustomed to constantly transgressing their personal space. Pressing, pushing, and touching strangers even in places we consider intimate is an everyday experience.

According to the artist, our next picture, *Girl with a Pineapple,* is a key part of the work, because it metaphorically captures aspects of his artistic method. Karmasz claims that the "aim is to transfer perception, movement, the very process of exploring the space, distance from one's surroundings, minimalist activity in space that is foreign or not."[14] *Girl with Chinese Plates* is similar; it shows a use of objects on display that poorly matches the time, place, and culture.

Andrzej Karmasz asks what feelings and experiences arise when we go from place to place, in the course of moving. He asks how far going from one place to another is necessary for defining one's identity. This movement need not be a process in which we take active part – culture is in constant motion, and without budging from the spot, staying at home in our armchair, we can feel profound cultural contradictions as we come in contact with the products of the global cultural market. We might even say that, in its pure form, local culture does not exist, and that everyone, like it or not, is a nomad in a constant state of fitting in badly to indistinct, fluid, and deceptive cultural models.

Karmasz's next project, *Deterrence* (2016), introduced new themes to the artist's catalogue. This time he turned his eye to non-human actors, introducing a performative aspect to viewing his work in the gallery. *Deterrence* is a projection of bat colonies on the island of Bali. It is hypnotic in its beauty, we observe close-ups of the quivering bodies of bats huddled together. The image is in constant motion, it is like a living ornament. Staring at the screen, we lose a sense of the various creatures being separate, we perceive them as

13 M. Houellebecq, *The Map and the Territory*, trans. Gavin Bowd, Vintage Books, New York 2012, p. 45.

14 A. Karmasz, from the PhD thesis *Sztuka w kontekście antropologicznym. Pogranicza tożsamości kulturowej wyznaczane poprzez praktykę artystyczną* [Art in an Anthropological Context: The Limits of Cultural Identity Determined through Art], Gdańsk 2012, p. 12.

one living, breathing organism. We also lose our sense of time, and immerse ourselves entirely in the alluring image of the Other. We are confronted by an otherness which is a difference not only in culture, but above all, in species. It seems that here the artist is taking the viewer toward another, even more distant identification, another transgression and abandonment of an old, learned, and set identity. Two kinds of sounds accompany the images. These are noises from the environment, and the "deterring" of the title, coming from the group of people in the gallery during the screening. These people try to drive off the bats on the screen. This scaring off of the creatures is part of the script of the installation; it can involve clapping, stomping, or whatever comes to people's minds. This introduces a conscious touch of dissonance, reminding us that we are in a sphere of conflict. The foreigner has to be scared and driven off. At the same time, we ought to note that the procedure of scaring off is condemned to failure, the foreigner will not go away, will not be scared off, the clash with otherness is inevitable. *Deterrence* is shown in a darkened gallery, whose floor is painted black. The only light source comes from a projection of a cave. In this dark cavern we are surrounded by soft, trembling, hairy bodies. It is hard to resist the impression that the artist is pushing us far down into the subconcscious. The darkness also contributes to the sense of immersion, the transformation of the body through the imagination, helping us imagine that we have become the Other. We might join Deleuze and Guattari in defining bats as demonic creatures, made manifold in packs, clouds, swarms etc. This type of animal, Monika Bakke believes, is linked to a "seductive and almost inconceivable process of becoming an animal."[15] In *Deterrence* there is no identification with a single creature, the viewer stands on the verge of melting into the multiplicity, and thus, on the threshold of crossing another boundary: from an individual to a collective being. Here we go beyond the limits of anthropology, which only focuses on studying the members of our species. Perhaps this project will open another chapter in Andrzej Karmasz's work – one that is even more interesting, albeit unfinished.

Trans. Soren Gauger

15 M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.

Odstraszanie

2016

Deterrence

Odstraszaj nietoperze. Odgłosami, okrzykami, gestami, syczeniem, tupnięciami. Charakter, częstotliwość i poziom niepokoju, który wywoła twoje odstraszanie – czyli strategię odstraszania – pozostawiam bez ścisłych sugestii. Tak, aby w czasie trwania projekcji każdy mógł w drodze eksperymentów wypracować swój język odstraszania. (A. K.)

Deter the bats. With sounds, shouts, gestures, hissing and stamping. I'll leave it to you to decide on the nature, frequency and level of anxiety that your deterrence – or deterrence strategy – may incite. This is for you to develop your own language of deterrence with a number of experiments during the screening. (A. K. trans. B. S.)



Odstraszanie/Deterrence, 2016, jednokanalowa projekcja, dźwięk, performance/single channel projection, sound, performance

Odstraszanie*/*Deterrence, 2016, jednokanałowa projekcja, dźwięk, performance/single channel projection, sound, performance





Odstraszanie #1/Deterrence #1, 2016, fotografia barwna/colour photograph



Odstraszanie #2/Deterrence #2, 2016, fotografia barwna/colour photograph



Odstraszanie #3/Deterrence #3, 2016, fotografia barwna/colour photograph



Odstraszanie #4/Deterrence #4, 2016, fotografia barwna/colour photograph



***Odstraszanie** #5/**Deterrence** #5*, 2016, fotografia barwna/colour photograph



Odstraszanie #6/Deterrence #6, 2016, fotografia barwna/colour photograph



***Odstraszanie* #7/*Deterrence* #7**, 2016, fotografia barwna/colour photograph

Shuitubufu
水土不服 Przy czerwonym chińskim słowie „shuitubufu” wybuchają sztuczne ognie. Wyraz ten składa się z czterech ideogramów, wśród których znajdują się znaki wody i ziemi. Shuitubufu to stan obcego, który nie jest ani z „tej” wody, ani z „tej” ziemi. Shuitubufu, będące konsekwencją przemieszczania, moglibyśmy określić jako przeszkodę dla tych, którzy pragną błyskawicznie przystosować się do nowego miejsca. Dla mnie jest ono jednak powodem do świętowania, stanem właściwym, wręcz pożądanym. Dyslokacja wywołuje spełnienie, nawet za cenę dyskomfortu. Seria eksplozji staje się manifestacją niezaaklimatyzowania, celebrowaniem niedogodności związanych ze zmianą miejsca, zmianą mentalnego położenia. Tradycyjnie chińskie fajerwerki miały odpierać i odstraszać złe duchy. Dzisiaj wykorzystywane są w przełomowych momentach życia mieszkańca Chin, zarówno w czasie świętowania narodzin, jak i śmierci. W mojej pracy fajerwerki użyte są do świętowania stanów powszechnie uznawanych za negatywne.

Celebracja

Czy stan obcego może być stanem pożądanym? Jakie doznania ujawniają się w trakcie zmiany miejsca? Na ile przemieszczanie jest procesem niezbędnym do określenia własnej tożsamości i w jaki sposób może ją definiować brak przynależności? (A. K.)

2013

Fireworks go off around the red Chinese word *shuitubufu*. The word is composed of four ideograms, including the signs for water and earth. *Shuitubufu* denotes otherness that comes neither from “this” water nor “this” earth. *Shuitubufu*, which arises out of migration, may be described as an obstacle to those seeking an instant assimilation to their new domicile. For me, however, *shuitubufu* is the reason to celebrate as something natural or even desirable. Dislocation brings about fulfilment, even at the expense of discomfort. A series of explosions turns into a manifestation of displacement and the celebration of distress arising from movement and mental dislocation. According to Chinese tradition, fireworks served to scare away evil spirits. They are now used to celebrate groundbreaking moments in life, including births and deaths in the Chinese community. I have used fireworks to celebrate a condition that is commonly believed to be negative.

Celebration

Is otherness desirable at all? What sensations emerge during migration? To what extent the process of displacement is necessary to define one’s identity and how one’s identity may be defined by the absence of belonging? (A. K. trans. B. S.)





Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection



Celebracja/Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection

Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection





Celebracja* / *Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja / four-channel projection

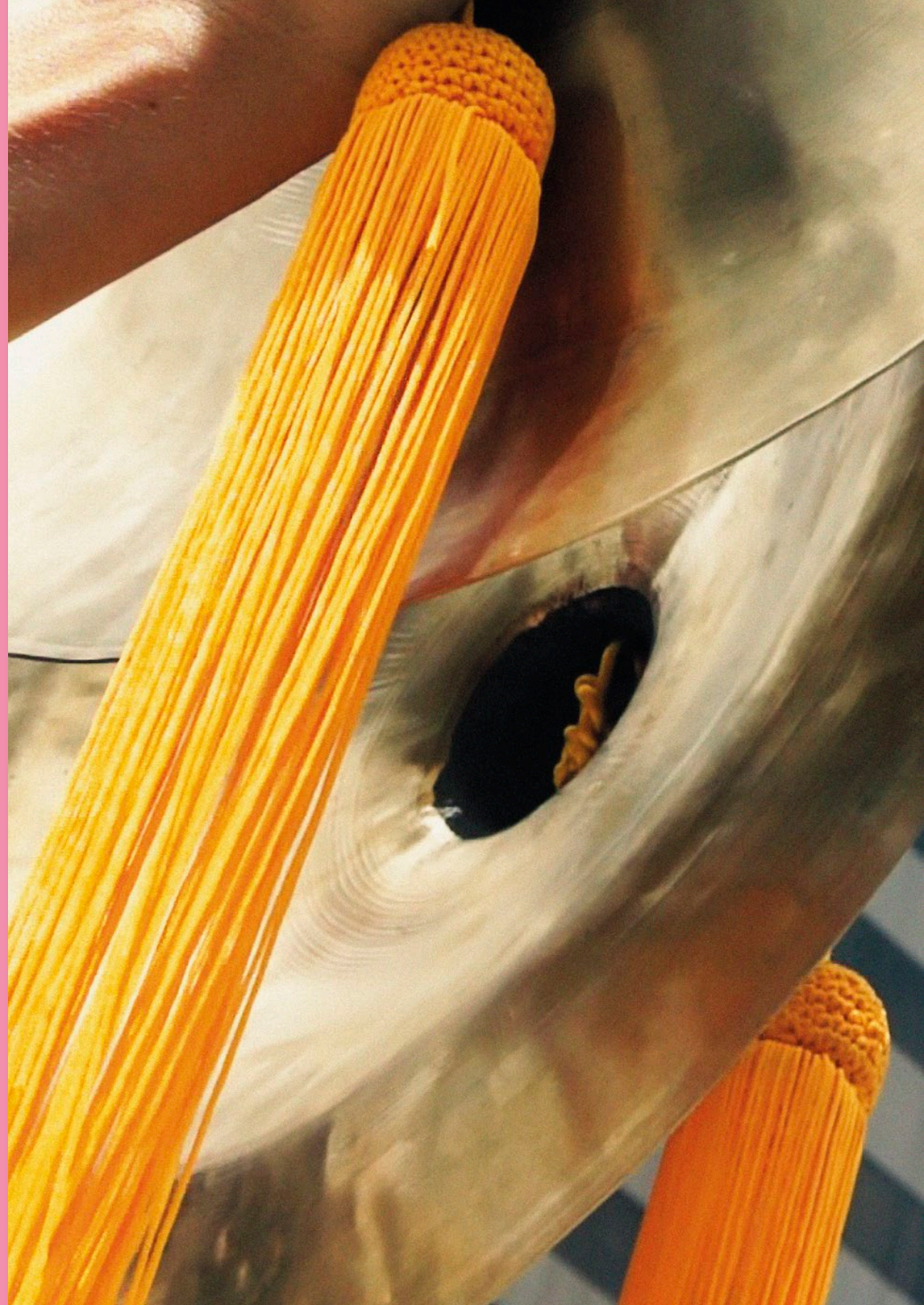


Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection



Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection





Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection



Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection





Celebracja/Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection

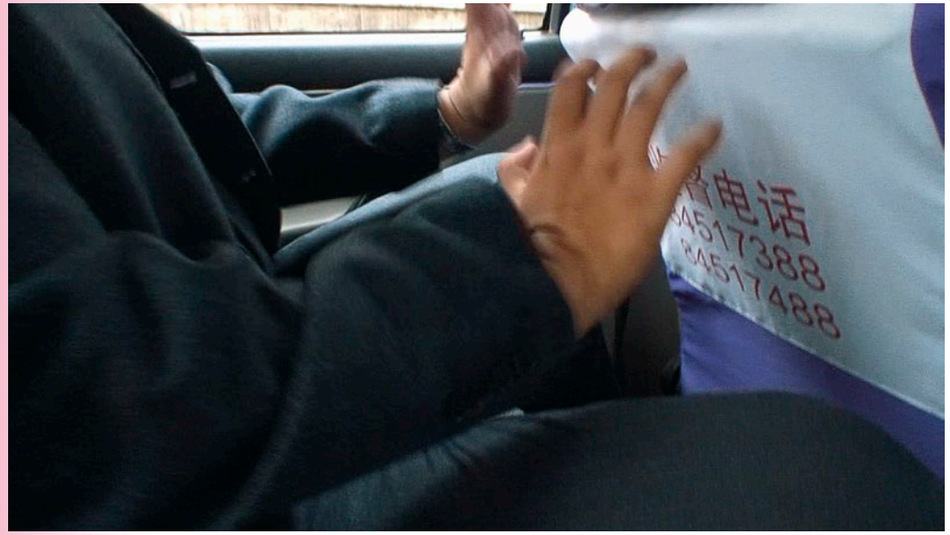
Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection











Celebracja*/*Celebration, 2013, czterokanałowa projekcja/four channel projection

Rzeczywistość głęboko zakwestionowana

Fundamentally Interrogating Reality

Waldemar Kuligowski

Trudno ją znaleźć na mapie, nawet dokładnej, ale naprawdę istnieje. Niewielka wyspa Vokeo, sąsiadująca z innymi wulkanicznymi maluchami, jak Koil i Wei, leżąca niedaleko północnych brzegów Nowej Gwinei. Nie o geograficzną ciekawostkę jednak idzie – to tam właśnie młodzi, aspirujący do dorosłości mężczyźni poddawani byli zadziwiającym praktykom. Wchodzili do przybrzeżnych wód tak, by fala nie sięgała im powyżej ud. Przy użyciu ostrych kleszczy kraba nacinali sobie penisy. Rana musiała być na tyle głęboka, żeby wypływająca krew zostawiła na lazurowej powierzchni morza widoczną czerwoną smugę. Przez kolejny miesiąc mieszkali w osobnej chacie i nazywano ich *rekareka*, czyli „menstruującymi kobietami". Często zabieg ten był powtarzany, wierzono bowiem, że poprawia wygląd zewnętrzny, a mężczyźni chcieli mieć tak samo gładką skórę i błyszczące włosy jak kobiety, upiększane co miesiąc przez zwyczajny cykl natury.

Po drugiej stronie globu dwudziestoletnia szamanka syberyjskich Sacha (szerzej znanych jako Jakuci) zadała sobie cios nożem w brzuch. Potem, według relacji polskiego zesłańca, pisarza i etnografa Wacława Sieroszewskiego[1], wycięła sobie tymże nożem kawałek tłuszczu z brzucha, po czym go zjadła. Na powstałą w ten sposób ranę nałożyła następnie coś w rodzaju plastra, wykonanego z modrzewiowej smoły. Po sześciu dniach była już w pełni zdrowa, a wycięta na brzuchu rana niemal zniknęła. Szamanka dowiodła tym samym niezbicie swojej niezwyczajnej mocy.

Hopi (Hopituh Shi-nu-mu, „Miłujący pokój"), mieszkający na pustynnych terenach Arizony i Nowego Meksyku, szukali mocy w inny sposób. Chcąc sprowadzić z nieba deszcz, zbierali na pustyni węże. Następnie myli je i oczyszczali w wodzie. Najważniejszy był jednak taniec, wykonywany o świcie. W jego trakcie półnadzy tancerze trzymali złapane i oczyszczone węże w zębach. Te wiły się konwulsyjnie i czasem ich kąsały. Mimo tego tancerze musieli czterokrotnie okrążyć główny plac w osadzie. Po zakończeniu tańca węże były wypuszczane, a tancerze – zdrowi i cali – wracali do swoich domów. Wszyscy oczekiwali na rychły deszcz.

To trzy, raczej dowolnie wybrane, przykłady kulturowego zróżnicowania, jakich znajdziemy mnóstwo w budowanym przez kolejne pokolenia antropologów „archiwum ludzkich rzeczywistości". Trzy obrazki z Melanezji, Syberii i Ameryki Północnej. Szybko wyjaśniam, że geograficznie i społecznie nic je nie łączy. Jedynym wspólnym mianownikiem jest fakt, że wszystkie dadzą się zaliczyć do wspólnej kategorii egzotyki. Egzotyka zaś ma nieodparty – wciąż i dla wielu – urok. Dotyczy przecież tego, co inne, nieznane, ale jednocześnie malownicze, owiane nimbem tajemnicy, intrygujące. Lubimy egzotykę, ale się jej nie boimy. Łakniemy jej, ale nie permanentnie. Jest raczej fakultatywną atrakcją dla poszukiwaczy nowych doznań, kolekcjonerów dziwnych doświadczeń.

Antropolodzy, jako licencjonowani „handlarze zadziwienia", parali się egzotyką od początku istnienia swojej dyscypliny. Trafnie wychwycił ten mechanizm choćby brytyjski badacz Jeremy MacClancy: „Powody, dla których antropologia jest w pewnych okresach popularna, są różnorakie i zmienne. Kluczowym czynnikiem jednak jest nieprzemijające ludzkie zadziwienie tym, co egzotyczne, tą nietrwałą, przekształcającą się kategorią (…). To, co egzotyczne jest w tym samym momencie źródłem zarazem wstrętu, jak i podziwu,

1 W. Sieroszewski, *Pamiętniki. Wspomnienia*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. 16, Kraków 1959.

strachu i fascynacji"[2]. MacClancy mówi dalej, że pewne tropy jawią się tutaj jako nadzwyczaj trwałe. Klasyfikowanie jako „egzotycznych" dotyczy choćby społeczeństw łowców i zbieraczy z tropikalnych stref klimatycznych, postrzeganych dość powszechnie jako żyjące przykłady pierwotnego, autentycznego człowieczeństwa, zagubionego następnie w toku dziejów. Innym przykładem tego rodzaju byłby szamanizm, również syberyjski, wywołany wyżej.

W jakim sensie jednak to, co egzotyczne budzi naprzemiennie „wstręt i podziw, strach i fascynację"? Na długo przed paniką moralną wywołaną praktykami tak zwanego „obrzezania kobiet" – obejmującego różniące się stopniem ingerencji w ciało akty infibulacji, kliterodektomii oraz ekscyzji pierwszego i drugiego typu – antropologowie detalicznie je opisali. Do przeniesienia tych praktyk ze zbioru „egzotyczne" do zbioru „skandaliczne/nieludzkie/natychmiast-do-zakazania" potrzeba było jednak radykalnej zmiany nastawienia (w planie historycznym natomiast ponad stu lat). Przywołuję ten przykład, gdyż dobitnie pokazuje, że egzotyka nie zawsze oznacza nieznane przyjemności: czasem może także przybierać formę obcych horrorów.

Polski krytyk sztuki Andrzej Banach poświęcił pojęciu egzotyki jedną ze swoich licznych książek. Argumentował w niej na rzecz twierdzenia, że egzotyka jest nie tylko czymś interesującym, ale wręcz koniecznym, zwłaszcza jako inspiracja dla działań artystycznych. Analizując samo pojęcie, podkreślał wpisaną weń cechę obcości, a także inne pochodne etymologiczne: „exodus, egzogenność, egzotyzm i egzogamię"[3]. Egzotyczny, kontynuował Banach bazując na zasobach słownika Larousse'a, to także „przeniesiony z obcych krajów", „sprzeczny ze zwyczajem", „dziwny". W jego rozumieniu egzotyzm jest nade wszystko grą i potrzebą wyobraźni, a wśród ich przejawów znajdują się tak różne zjawiska i obiekty, jak manieryzm, romantyzm, Art Negro, chimery, fantastyczne stworzenia, a nawet powieści kryminalne.

Traktując egzotyzm jako „dopływ świeżej krwi", Banach nie poprzestał jednak na wyżej zasygnalizowanych przykładach. „Miłość jest klasyczną przygodą egzotyczną" – przekonywał. – „Spotykamy kogoś, najzupełniej obcego (…) i wszystko w tej drugiej osobie nas przyciąga. Pomimo różnic, pomimo inności. Z powodu różnic, z powodu inności"[4]. Po brawurowym zaliczeniu zakochania w poczet praktyk przesiąkniętych egzotycznością, autor poszedł jeszcze dalej. Uznał mianowicie egzotykę – „codzienną kolizję z obcością i związany z tym kompleks agresji" – za fundament nowoczesności. Sytuacji, w której bezustannie zmuszani jesteśmy do oswajania obcości, akceptacji niemiłych ludzi, tolerowania obcych zwyczajów. W tym kontekście logiczną opozycją egzotyzmu może być już tylko jedna postawa: egotyzm. Etymologicznie rzecz biorąc, trudno Banachowi nie przyznać racji. Z perspektywy badacza czegoś szerszego niż pochodzenie i sensy słów, jego propozycja jawi się wszelako jako coś na podobieństwo myślowego rebusu; atrakcyjnego, ale redukującego rzeczywistość do jednego mechanizmu.

2 J. MacClancy, *Popularizing Anthropology*, [w:] *Popularizing Anthropology*, J. MacClancy, Ch. McDonaugh (eds.), London and New York 1996, s. 22.

3 A. Banach, *O potrzebie egzotyzmu*, Kraków 1980, s. 5.

4 Ibidem, s. 184.

Jedną z najbardziej oryginalnych prób zmierzenia się z paradoksami egzotyki było czasopismo „Documents: archéologie, beaux arts, ethnographie, variétés"[5]. Założone w 1929 roku przez francuskiego wydawcę, kolekcjonera sztuki i szefa paryskiej „Gazette des beaux arts", Georgesa Wildensteina, było zadziwiającym magazynem. Dzisiaj wiemy także, że niepowtarzalnym. Zespól redakcyjny składał się z przedstawicieli muzeów, jednak najważniejszym redaktorem okazał się Georges Bataille. Oprócz papieża surrealizmu „Documents" współtworzyli ponadto Robert Desnos, Raymond Queneau, Alberto Giacometti, Max Ernst, Marcel Duchamp, Paul Klee, Fernand Léger, Pablo Picasso, Joan Miró, a także czołowi francuscy antropologowie: Michel Leiris, Marcel Griaule i Paul Rivet.

Tytuł magazynu był symptomatyczny – kultura została w nim bowiem potraktowana jako zbiór obiektów do kolekcjonowania. W treści numeru pierwszego z 1930 roku znajdziemy na przykład tekst o „materializmie i gnozie" Bataille'a, „Pigmalionie i Sfinksie" Desnosa, rzecz na temat legendy królowej Saby Griaule'a, neolitycznych rzeźb z Japonii i ikonografii Fantomasa[6]. W istocie „Documents" same w sobie stały się specyficzną antropologiczną kolekcją obrazów i tekstów, które konsekwentnie zestawiano (a raczej zderzano) ze sobą, kierując się logiką przeciwieństw i poszukiwaniem tego, co egzotyczne: zarówno na innych kontynentach, jak i w Paryżu. Kultura wysoka obok niskiej, sztuka zachodnia obok afrykańskiej, melanezyjskiej i prekolumbijskiej, do tego afisze filmowe, karnawałowe maski, totemy północnoamerykańskich Haida, fotograficzne powiększenia dużych palców, sceny pokazujące praktyki voodoo, obrazy z paryskich rzeźni… Nie ma wątpliwości, że zamierzeniem pracujących wspólnie artystów i antropologów było kwestionowanie obowiązujących norm – estetycznych, kulturowych, etycznych – a w rezultacie ustanowienie jakiejś nowej perspektywy. To, co egzotyczne miało być nie tylko narzędziem rewolucyjnej zmiany, ale także fundamentem nowego porządku.

W 1933 roku zaczęto wydawać pismo „Minotaure", kolejne „wspólne miejsce" artystów i antropologów zaintrygowanych tym, co egzotyczne, nieświadome, ukryte[7]. Ufundował je szwajcarski wydawca eleganckich albumów poświęconych sztuce, Albert Skira, a funkcje redaktorów pełnili André Breton i Pierre Mabille. Tym razem była to już publikacja wyraźnie luksusowa; wydawca dbał o wysoką jakość drukowanych fotografii, często stosując kolor i wyrafinowany layout. Najbardziej wymowne były wszelako barwne okładki każdego numeru, projektowane na zamówienie przez takich tuzów jak Diego Rivera, Salvador Dali, André Masson, René Magritte, Henri Matisse, Duchamp, Ernst, Miró, Picasso.

Każdy numer magazynu przynosił publikacje twórców uznawanych obecnie za elementarnych dla sztuki i kultury XX wieku. W „Minotaure" znajdziemy esej Jacquesa Lacana, pierwsze fotograficzne reprodukcje rzeźb Picassa, prowokacyjne obrazy Dalego, pisma teoretyczne Bretona, poezje Paula Éluarda… Magazyn był również jednym z niewielu miejsc, gdzie ukazywały się surrealistyczne publikacje – autorstwa Tristana Tzary, Dalego i Roberta Matty – poświęcone zagadnieniom architektury.

5 Por. np. J. Clifford, *O etnograficznym surrealizmie*, [w:] tegoż, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. E. Dżurak i inni, Warszawa 2000.

6 „Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie", 1930, no 1, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f17.image, data dostępu: 17.04.2017.

7 *"Minotaure" – Chants exploratoires – La revue d'Albert Skira*, 1933–1939, V. Yersin, (ed.), Genève 2008.

Drugi numer „Minotaure" z 1933 roku w całości poświęcony został ilustrowanemu raportowi z wyprawy Dakar-Dżibuti. Była to w zamyśle ekspedycja naukowa, jej skład wyraźnie wskazuje jednak na niestandardową wielodziedzinowość wyprawy. Członkami zespołu byli: artysta Gaston-Louix Roux, muzykolog André Schaeffner, lingwiści Jean Mouchet i Deborah Lifchitz, geograf Abel Faivre, etnolodzy Jean Moufle i Michel Leiris. Przedsięwzięciu znanemu obecnie jako „Mission Dakar-Djibouti" przewodził kolejny etnolog Marcel Griaule.

W ciągu dwudziestu dwóch miesięcy (od 19 maja 1931 do 16 lutego 1933 roku) wyprawa przemierzyła Afrykę wszerz, od Atlantyku do Morza Czerwonego, pokonując ponad osiemset kilometrów. Jej kluczowe momenty to pięć miesięcy w Etiopii i pobyt w kraju Dogonów. Nie przeprowadzono w jej ramach klasycznych, stacjonarnych badań etnograficznych, wzorowanych na „syndromie Malinowskiego". Ekipa zatrzymywała się w wybranych miejscach zwykle na kilka dni, a jej poszczególni członkowie oddawali się zajęciom, których skutkiem nie były zwyczajne bazy danych. Zbierano przedmioty, także te zagubione wcześniej przez kogoś albo o nieznanym zastosowaniu; fotografowano spotykanych ludzi, nie klasyfikując ich według przynależności etnicznej bądź plemiennej, ale raczej ze względu na intrygujące rysy twarzy albo osobowości; nagrywano dźwięki rozmów, które niekoniecznie poddawano rygorowi tłumaczenia.

Materialnym efektem przedsięwzięcia było trzy i pół tysiąca obiektów, które trafiły do muzeów, nagrania trzydziestu afrykańskich dialektów, ponad sześć tysięcy fotografii, dwa tysiące sekwencji dokumentalnych. Z jeden strony misja jawi się zatem jako kwintesencja zawłaszczającej „kolonialnej gorączki", ale to raczej zewnętrzny pozór. Z drugiej natomiast Mission Dakar-Djibouti traktować należy przede wszystkim w kategoriach śmiałego eksperymentu. Był to krok w kierunku nowego rozumienia muzealnictwa (nie tylko etnograficznego, co zapowiadała ekspozycja poświęcona wyprawie), ale także ku narodzinom antropologii refleksyjnej. Wykonanie tego kroku było możliwe dzięki Leirisowi, sekretarzowi-archiwiście ekspedycji, który w 1934 roku opublikował powstałe w jej trakcie zapiski zatytułowane *L'Afrique Fantôme*.

Leiris to postać wielowymiarowa[8]: pisarz, artysta, twórca blisko związany z kręgiem francuskich surrealistów. Jako dwudziestolatek zaczyna prowadzić osobisty dziennik, co będzie miało wpływ na jego dalsze poczynania. Studiuje chemię, a w 1929 roku zostaje sekretarzem pisma „Documents", dzięki czemu zbliża się do środowiska etnologicznego. Dwa lata później Griaule i Rivière angażują go jako sekretarza ekspedycji. Dziennik z wyprawy afrykańskiej Leirisa jest bardzo szczególnym dokumentem. Składa się z dwóch części. Większą z nich stanowią dzienne notatki, relacjonujące kolejne etapy wyprawy. Obok nich pojawiają się, wyróżnione kursywą, notatki etnograficzne z badań. Oba poziomy nie korespondują ze sobą, nie zespalają się w całość, pozostawiając bez odpowiedzi pytanie, który z nich jest ważniejszy. W obu częściach znajduje się wiele niekonwencjonalnych i niezdyscyplinowanych myśli. Oto niektóre z nich: „Życie, które tu prowadzimy, jest w gruncie rzeczy bardzo monotonne, porównywalne do tego, jakie wiodą ludzie cyrku, którzy przemieszczają się nieustannie, ale tylko po to, by dać zawsze to samo przedstawienie" (4 lipca 1931); „Powinienem obejrzeć zdjęcia, które mają być wywołane, by uświadomić sobie, że jestem w czymś, co przypomina Afrykę" (31 stycznia 1932); „Dlaczego ankieta etnograficzna przypomina mi często policyjne przesłuchanie? Przybliżając się do obyczajów ludzi, nie zbliżamy się ani trochę do nich samych" (31 marca 1932); „Ogłupiająca praca" (3 października 1931); „Nie mam ani ochoty, ani wystarczających zdolności, by mówić o tym, czego nie znam. A dobrze znam jedynie samego siebie" (4 kwietnia 1932). Po publikacji *L'Afrique Fantôme* swoje oburzenie jej nieoczekiwaną, daleką od naukowych standardów i autorytetu akademii, zawartością wyraził kierownik wyprawy, a także inni liderzy środowiska etnologicznego we Francji: Paul Rivet i Marcel Mauss. Subiektywizm Leirisa wywołał skandal.

Tytuł jego dziennika można tłumaczyć na kilka sposobów: „Afryka-widmo", „Cień Afryki", „Afrykańskie urojenie". Każde z tych znaczeń ma swoje uzasadnienie. Leiris był przekonany, że to, z czym stykają się podczas wyprawy jest nieautentyczne, mniej lub bardziej zaaranżowane, przygotowane specjalnie dla „białego człowieka". Afryka stała się już „spalonym źródłem", zaledwie widmem czegoś istotnie poruszającego, cieniem egzotycznej rzeczywistości, mogącej dostarczyć „świeżej krwi". Inny wymiar nieautentyczności dotyczy przyjętej przez niego roli etnologa. Jej odgrywanie, sądził Leiris, zaburza normalne funkcjonowanie badanych społeczeństw, niosąc w sobie element fałszu i automatyzmu. Wkraczanie w czyjąś prywatność – a do tego wszak sprowadza się każde poważne badanie etnograficzne – wymaga bowiem zarówno długiego czasu (a nie ekspedycyjnego pośpiechu), jak i empatii oraz dialogicznego zaangażowania.

Ostatecznie *L'Afrique Fantôme* stała się świadectwem niemożności dotarcia do „autentycznej" Afryki i jej mieszkańców, a także opowieścią o nieadekwatności antropologii. Jak zauważył Tomasz Szerszeń: „*Widmowa Afryka* uświadamia, że wzrok i narzędzia badawcze antropologa są niewystarczające, kapitulują wobec miłości, snu i poezji – przecież tylko pogrążając się w samym sobie, w posuniętym do ekstremum subiektywizmie, mamy szansę dotknąć czegoś, co na użytek czytelników możemy nazwać prawdą"[9].

„Występek" Leirisa, dodajmy od razu, nie stał się gorącym zarzewiem do ukształtowania się nowego sposobu myślenia o tym, co egzotyczne; należy przy okazji zauważyć, że dziedzictwo współpracy antropologów i surrealistów we Francji lat 20. i 30., po brutalnym przerwaniu przez II wojnę światową, także nie było już nigdy później kontynuowane na taką skalę, stając się migotliwym epizodem w dziejach zarówno tej dyscypliny, jak i europejskiej sztuki. Refleksja nad kondycją i znaczeniem egzotyczności powróciła dopiero po wielu dziesięcioleciach.

Próbująca pod koniec XX wieku zdestabilizować dominującą perspektywę postrzegania egzotyki Micaela di Leonardo – w książce zatytułowanej *Exotics at home*[10] – przywołała obrazy napotykane przez siebie w drodze na uczelnię. Były wśród nich natrętne szyldy sklepów, należących do sieci Nomades Ltd., Primitivo, East Meets West, The Jade Monkey. Di Leonardo konstatuje, że w potocznej wyobraźni nadal dominują wizerunki egzotycznych, „prymitywnych", „nomadycznych" innych kompletnie ignorujące antropologię i jej dorobek.

8 Por. monograficzny numer „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty", 2007, nr 3–4 oraz T. Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu. Michel Leiris i „Documents"*, Gdańsk 2015.

9 T. Szerszeń, op. cit., s. 182–183.

10 M. di Leonardo, *Exotics at home. Anthropologies, Others, American Modernity*, Chicago 1998.

Odmienność kulturowa funkcjonuje w obiegu publicznym niemal wyłącznie na prawach kliszy, dekoracji albo towaru. „Musimy przezwyciężyć sprzeczność między Tutaj a Tam, które nie są, jak chciał Geertz, miejscami, z których wyruszamy i do których podróżujemy po to, by zrozumieć Inność. I Tam, i Tutaj są arenami partykularnych ekonomii i hierarchii, zróżnicowanych codzienności, światów poznawczych i porządków moralnych, (…) są połączone długą historią odkryć, wpływów, handlu, kolonizacji, imperializmu, finansowych i kulturowych przepływów, migracji zarobkowych oraz polityk prowadzonych przez państwa"[11], nawoływała.

W podobnym tonie formułował swoje uwagi Michael Herzfeld. Antropologowie, stwierdzał, nadal traktują badanie odmienności kulturowej jako zadanie kluczowe. Ale obecnie próbują odrzucić egzotyzację, rozumianą jako poszukiwanie „sensacyjności różnicy kulturowej"[12]. Ostatecznie idzie bowiem o to, by pojęcie egzotyki uwolnić wreszcie od jakichkolwiek związków z różnicą kulturową, bądź, w wersji bardziej umiarkowanej, związki te sproblematyzować[13]. Nie bez powodu wezwanie to znalazło się w tomie pod tytułem *Against Exoticism*. Warto dzisiaj przypomnieć, że dekretowana problematyzacja rozpoczęła się wraz z ekstrawagancjami „surrealizmu etnograficznego", który w kontekście egzotyzmu trafnie spointował James Clifford: „Inaczej niż dziewiętnastowieczny egzotyzm, który odchodził od obdarzanego mniejszym lub większym zaufaniem porządku kulturowego w poszukiwaniu czasowego *frisson*, ograniczonego doświadczenia dziwaczności, nowoczesny surrealizm i etnografia wychodziły od rzeczywistości głęboko zakwestionowanej"[14].

11 M. di Leonardo, op. cit., s. 366.

12 M. Herzfeld, *Anthropology Through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge 1987, s. 2–3.

13 B. Kapferer, D. Theodossopoullos, *Afterword. Lessons of the Exotic*, [w:] *Against Exoticism. Toward the Transcendence of Relativism and Universalism in Anthropology*, *B. Kapferer*, D. Theodossopoullos (eds.), New York-Oxford 2016, s. 137.

14 J. Clifford, op. cit., s. 136.



Tropikalny las deszczowy w dorzeczu Nam Ou/Tropical rainforest in the Nam Ou Basin, Laos



Maszyna kolejowa z okresu kolonialnego/Railway machine from colonial period, Yogyakarta



Tad Yuang, Laos



Region Tabanan/Tabanan District, Bali

It can be hard to find on a map, even a detailed one, but it really does exist. The small island of Vokeo, neighboring other volcanic dots like Koil and Wei, not far off the northern shores of New Guinea. But my intent is not to mention a geographic curiosity. It is on this island that boys aspiring to become grown men were subject to an astonishing custom. They would enter the coastal waters so that the waves lapped no higher than their thighs. Then they would take sharp crab claws and slice their penises. The wounds had to be deep enough that the flowing blood left a visible red cloud on the clear blue surface of the sea. For the next month they lived in a separate hut and were named *rekareka*, or "menstruating women." Often this procedure was repeated, as it was believed to improve one's physical appearance, and men wanted to have skin as smooth and hair as glistening as women, whose beauty was restored every month by their natural cycle.

On the other side of the globe, a twenty-year-old Siberian Saha (more widely known as Yakuts) shaman was stabbing herself in the stomach with a knife. Then, according to a report by Polish exile, writer, and ethnographer Wacław Sieroszewski,[1] she cut a piece of fat from her stomach with the knife and ate it. She placed a kind of bandage made of larch tar on the wound. Six days later she was fully healed, and the wound in her stomach had almost disappeared. This was how the shaman incontrovertibly proved her extraordinary powers.

The Hopi (Hopituh Shi-nu-mu, "Peace Lovers"), inhabiting the desert terrains of Arizona and New Mexico, sought power in another way. Wanting to bring rain down from the heavens, they gathered snakes in the desert. Then they washed and purified them with water. The most important part was a dance performed at dawn, during which the semi-naked dancers' teeth held the cleansed snakes, which writhed convulsively and sometimes bit them. Nonetheless, the dancers had to make four laps of the main square in the settlement. At the end of the dance the snakes were released, and the dancers – hale and hearty – returned to their homes. Everyone expected rain to fall promptly thereafter.

These are three, fairly randomly chosen examples of cultural diversity, of which we find many in the "archive of human reality" built by generation after generation of anthropologists. Three snapshots, of Melanesia, Siberia, and North America. I should mention at once that nothing ties them in terms of geography or society. The only common denominator is that they all can be placed in the category of "the exotic." For many, the exotic still has an undeniable appeal. It gives us what is different, unknown, yet colorful, shrouded in mystery and intrigue. We like the exotic, but we do not fear it. We devour it, but not on a regular basis. It is a facultative attraction for seekers of new sensations, for collectors of odd experiences.

Anthropologists, as licensed "merchants of astonishment," have dealt in the exotic from the very beginning of their discipline. This mechanism has been aptly described by British scholar Jeremy MacClancy: "The reasons why anthropology is popular at any particular moment are various and changing. A central factor is people's perennial curiosity about 'the exotic,' a labile, evolving category (…). 'The exotic' is at one and the same time a source of both repulsion and attraction, of both horror and fascination."[2] MacClancy goes on to say that certain tropes reveal themselves to be remarkably enduring. The classification of "exotic" pertains to hunter/gatherer societies of tropical climate regions, who are generally perceived as living exponents of primordial, authentic humanity, which we have lost in the course of history. Shamanism would be another example, including the above-mentioned Siberian variety.

In what sense, however, does the exotic alternately arouse "repulsion and attraction, horror and fascination"? Long before the moral panic prompted by such practices as "female circumcision," involving various levels of interference in the body with acts of infibulation, clitoridectomy, and excisions of the former and latter type, anthropologists had described them in detail. A radical change in perspective was needed, however, to shift these practices from the "exotic" to the "scandalous/inhuman/to-be-banned-immediately" (over one hundred years, in historical terms). I recall this example, as it splendidly depicts that the exotic does not always mean unknown pleasures: sometimes it can take the form of strange horrors.

Polish art critic Andrzej Banach devoted one of his numerous books to the exotic. He argued the point that the exotic is not only interesting, it is necessary, especially to inspire art. Analyzing the concept, he stressed its quality of strangeness, as well as other etymological derivatives: "exodus, exogeneity, exoticism, and exogamy."[3] The exotic, Banach continued with reference to the Larousse dictionary, is also "taken from foreign countries," "the opposite of customary," "odd." By his way of understanding, exoticism is, above all, the necessary play of the imagination; among its manifestations are such diverse phenomena as Mannerism, Romanticism, Art Negro, chimeras, fantastical creatures, and even detective novels.

Viewing exoticism as a "shot of fresh blood," Banach did not stop at the above examples. "Love is a classic exotic adventure," he claimed. "we meet a total stranger (…) and everything about that person attracts us. Despite the differences, despite the otherness. Because of the differences, because of the otherness."[4] After this masterful inclusion of falling in love in exotic practices, the author took a step further. He called the exotic "the everyday collision with strangeness, and the aggression tied to this complex" as the foundation of modernity. Situations in which we are constantly forced to assimilate strangeness, to accept unkind people, to tolerate foreign customs. Here the logical opposition of exoticism can only be one standpoint: egoism. Etymologically speaking, it is hard to deny Banach's point. From the perspective of a scholar going beyond the origins and meanings of words, his premise appears to be a mental rebus; while appealing, it reduces reality to a single mechanism.

One of the most original efforts to deal with the paradoxes of the exotic was the magazine *Documents: archéologie, beaux arts, ethnographie, variétés*.[5] Founded in 1929 by Georges Wildenstein, a French publisher, art collector, and head of the Parisian *Gazette*

1 W. Sieroszewski, "Pamiętniki. Wspomnienia," in: *Dzieła*, Vol. 16, Krakow 1959.

2 J. MacClancy, "Popularizing Anthropology," in: *Popularizing Anthropology*, J. MacClancy, Ch. McDonaugh (eds.), London and New York 1996, p. 22.

3 A. Banach, *O potrzebie egzotyzmu*, Krakow 1980, p. 5.

4 Ibidem, p. 184.

5 Cf. e.g. J. Clifford, "On Ethnographic Surrealism," in: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, Art*, Harvard University Press, Cambridge 1988.

des beaux arts, it was an astonishing periodical. Today we also know that it was unique. The board of editors was composed of museum representatives, but the most important editor was Georges Bataille. Apart from the Pope of Surrealism, contributors to *Documents* were Robert Desnos, Raymond Queneau, Alberto Giacometti, Max Ernst, Marcel Duchamp, Paul Klee, Fernand Léger, Pablo Picasso, Joan Miró, and the leading French anthropologists: Michel Leiris, Marcel Griaule, and Paul Rivet.

The magazine's title was symptomatic – culture was seen as a mass of objects to collect. In the first issue of 1930, we find, for example, Bataille's text on "materialism and Gnosis," Desnos' "Pygmalion and the Sphinx," a piece on the legend of Queen of Sheba by Griaule, Neolithic sculptures from Japan, and the iconography of Fantômas.[6] Indeed, *Documents* was in itself a special anthropological collection of images and texts, which were consistently juxtaposed (or rather, clashed), following the logic of oppositions and the search for the exotic, both on other continents and in Paris. High culture alongside low, Western art next to African, Melanasian, and pre-Columbian, as well as film posters, carnival masks, North American Haida totems, photographic enlargements of big toes, scenes showing Voodoo practices, shots from Parisian slaughterhouses… Without a doubt, the intention of the collaborating artists and anthropologists was to question the prevailing (aesthetic, cultural, ethical) norms, and thus to establish a new perspective. The exotic was to be not only a tool for revolutionary change, but also the foundation of a new order.

In 1933, *Minotaure* was first released; this was another "common ground" for artists and anthropologists intrigued by the exotic, the unconscious, and the hidden.[7] It was funded by a Swiss publisher of high-quality art albums, Albert Skira, and edited by André Breton and Pierre Mabille. This was clearly a luxury publication; the publisher ensured high-quality photographs, often in color and with a sophisticated layout. The color covers of each issue were most significant, commissioned from such luminaries as Diego Rivera, Salvador Dali, André Masson, René Magritte, Henri Matisse, Duchamp, Ernst, Miró, and Picasso.

Every issue of *Minotaure* featured publications by artists now regarded as major figures in twentieth-century art and culture. We find an essay by Jacques Lacan, the first photographic reproductions of Picasso's sculptures, provocative pictures by Dali, Breton's theoretical writings, the poetry of Paul Éluard… The magazine was also one of few venues for Surrealist publications, by Tristan Tzara, Dali, and Roberto Matta (covering issues in architecture).

The second issue of *Minotaure*, in 1933, was entirely devoted to an illustrated report from the Mission Dakar-Djibouti. This was meant to be an academic expedition, yet its participants clearly indicate its unorthodox approach, involving many disciplines. The members were: the artist Gaston-Louix Roux, the musicologist André Schaeffner, linguists Jean Mouchet and Deborah Lifchitz, geographer Abel Faivre, and ethnologists Jean Moufle and Michel Leiris. The undertaking was headed by another anthropologist, Marcel Griaule.

6 „Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie", 1930, no 1, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f17.image, accessed: 17.04.2017.

7 *"Minotaure" – Chants exploratoires – La revue d'Albert Skira*, 1933–1939, V. Yersin, (ed.), Genève 2008.

Over the course of twenty-two months (from 19 May 1931 to 16 February 1933) the expedition crossed Africa, from the Atlantic to the Red Sea, covering over eight hundred kilometers. Its key moments were the five months in Ethiopia and the stay in Dogon country. It involved no classical, stationary ethnographic research, modeled on the "Malinowski syndrome." The team generally stopped in places for a few days, and its members' work resulted in no typical databases. They collected objects, sometimes those that had been lost or whose application was unknown; they photographed the people they met without classifying them by ethnic or tribal affiliation, but more in terms of their intriguing facial features or personalities; they recorded conversations without necessarily translating them.

The net result of the undertaking was 3,500 objects that ended up in museums, recordings of thirty African dialects, over six thousand photographs, and two thousand documentary sequences. As such, the mission stands as the quintessence of the assimilatory "colonial fever," but this is merely a surface impression. The Mission Dakar-Djibouti ought to primarily be seen as a bold experiment. It was a step toward a new understanding of the museum (and not only the ethnographic museum, as demonstrated by the exhibition on the journey), and also toward a reflexive anthropology. This step was made possible by Leiris, the expedition's secretary/archivist, who published the expedition notes in 1934 under the title *L'Afrique Fantôme*.

Leiris is a complex figure,[8] an author and an artist closely tied to the French Surrealists. As a twenty-year-old he began keeping a diary which would have an impact on his further activities. He studied chemistry, and in 1929 he was named secretary of *Documents* magazine, which drew him closer to the ethnographic community. Two years later, Griaule and Rivière hired him as the expedition's secretary. Leiris' diary from the African expedition is a very special document. It is made of two parts. The larger part is his daily notes, reporting on the various stages of the expedition. Next to these, set apart by italics, we find ethnographic notes from the research. The two levels fail to correspond, they do not form a whole, leaving us to wonder which is more important. Both parts include many unconventional and undisciplined thoughts. Here is one of them: "The life we are leading here is essentially quite monotonous, comparable to that of a circus troupe, constantly traveling about, but only to give the same old presentation" (4 July, 1931); "I should look at the photographs to be developed, to realize that I'm in a place that resembles Africa" (31 January, 1932); "Why does the ethnographic survey often remind me of a police interrogation? In exploring people's customs, we come not a step closer to the people themselves" (31 March, 1932); "Mind-numbing work" (3 October, 1931); "I have neither the desire nor sufficient ability to speak of what I do not know. And the only thing I do know well is myself" (4 April, 1932). After the publication of *L'Afrique Fantôme* the head of the expedition expressed his indignation at the unforseen contents, which were far from academic standards and authority, joined by other leaders of the ethnological community in France, such as Paul Rivet and Marcel Mauss. Leiris' subjectivity caused a scandal.

8 Cf. the monographic issue of *Polska Sztuka Ludowa. Konteksty*, 2007, No. 3-4, and T. Szerszeń, *Podróżnicy bez mapy i paszportu. Michel Leiris i „Documents"*, Gdańsk 2015.

The title of his diary might be translated in several ways: "Africa the Phantom," "A Shadow of Africa," "An African Delusion." Each of these meanings has its justification. Leiris was convinced that what one encounters during an expedition is inauthentic, more or less arranged, specially prepared for the "white man." Africa now became a "depleted font," a mere phantom of something inherently moving, a shadow of an exotic reality capable of supplying "fresh blood." Another dimension of inauthenticity is his role as an ethnologist. Leiris believed that playing this part disrupts the normal rhythm of the studied civilizations, engendering an element of falsity and automatism. Intruding on someone's privacy – and every serious ethnographic study does this, at some point – requires a long period of time (and not the haste of an expedition), empathy, and readiness to engage in dialogue.

Ultimately, *L'Afrique Fantôme* stands as a testimony to the impossibility of accessing the "authentic" Africa and its inhabitants, as well as a tale of anthropological inadequacy. As Tomasz Szerszeń noted: "*Phantom Africa* makes us realize that the gaze and research tools of the anthropologist are insufficient, they capitulate before love, dreams, and poetry – it is only by delving in oneself, in subjectivity pushed to the extreme, that we are capable of touching something which, for the readers' purpose, we might call the truth."[9]

We should hasten to add that Leiris' "transgression" did not prompt an impassioned call for a new approach to the exotic; the legacy of collaboration between anthropologists and Surrealists in France in the 1920s and 30s was never continued on the same scale after the brutal interruption of World War Two. It stands as a episode in the histories of the discipline and in European art as such. Only after many decades would reflections on the state and significance of the exotic return.

In a book titled *Exotics at Home,*[10] Micaela di Leonardo attempted to disrupt the dominant perception of the exotic in the twentieth century by evoking images of encounters she had had at college. Among these were recurring storefront signs for Nomades Ltd., Primitivo, East Meets West, and The Jade Monkey. Di Leonardo contends that the prevailing imagination remains dominated by images of exotic, "primitive," "nomadic" others that utterly ignore anthropology and its findings. In the public sphere, cultural difference functions almost entirely in terms of cliches, decoration, or commodities. "We need to break the antinomy of Here and There, [which] are not, as Geertz put it, the sites from which 'we' depart and to which we travel in order to understand Otherness. Both are arenas of particular evolving economies and particular forms of stratification, sites of contingent and varying daily rounds, cognitive worlds, moral orders (…) connected through long histories of exploration, influence, trade, colonialism, and imperialism, through capital and cultural flows, through associated labor migration, through changing state policy,"[11] she asserted.

Michael Herzfeld has spoken in a similar tone. Anthropologists, he said, still treat the study of cultural difference as the key task. But they presently try to reject exoticism, conceived as a search for "the sensationalizing of cultural difference."[12] Ultimately, the aim is to finally free the concept of the exotic from any ties with cultural difference, or, from more moderate angle, to problematize these ties.[13] It is no accident that this thesis appears in a book titled *Against Exoticism*. In our day, we ought to recall that this effort began with the extravagances of "ethnographic surrealism," which was aptly addressed by James Clifford in the context of exoticism: "Unlike the exoticism of the nineteenth century, which departed from a more-or-less confident cultural order in search of a temporary *frisson*, a circumscribed experience of the bizarre, modern surrealism and ethnography began with a reality deeply in question."[14]

Trans. Soren Gauger

9 T. Szerszeń, op. cit., pp. 182–183.

10 M. di Leonardo, *Exotics at home. Anthropologies, Others, American Modernity*, Chicago 1998.

11 Ibidem, p. 366.

12 M. Herzfeld, *Anthropology Through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*, Cambridge 1987, pp. 2–3.

13 B. Kapferer, D. Theodossopoullos, "Afterword: Lessons of the Exotic," in: *Against Exoticism: Towar the Transcendence of Relativism and Universalism in Anthropology*, B. Kapferer, D. Theodossopoullos (eds.), New York-Oxford 2016, p. 137.

14 J. Clifford, op. cit., p. 136.

Dez-
orientacja

w procesie/work in progress 2014 – 2017

Dis-
orientation



Dezorientacja. Plantacja bananów w północnym Laosie/Disorientation. Banana Plantation in Northern Laos, 2016, film



Dezorientacja. Plantacja bananów w północnym Laosie/Disorientation. Banana Plantation in Northern Laos, 2016, film





Dezorientacja. Plantacja bananów w północnym Laosie/Disorientation. Banana Plantation in Northern Laos, 2016, film







***Wires** #1*, 2018, fotografia barwna/colour photograph



Dezorientacja. Pola lawy Gunung Batur na Bali/Disorientation. Gunung Batur Lava Fields in Bali, 2016, film







Dezorientacja. Pola lawy Gunung Batur na Bali/Disorientation. Gunung Batur Lava Fields in Bali,
2016, film



Dezorientacja. Tropikalny las deszczowy w prowincji Phongsali w Laosie/Disorientation. Tropical Rainforest in Phongsali Province in Laos, 2014, film



Dezorientacja. Tropikalny las deszczowy w Bolaven Plateau w Laosie/Disorientation. Tropical Rainforest in the Bolaven Plateau in Laos, 2014, film







Dezorientacja. Tropikalny las deszczowy w Bolaven Plateau w Laosie/Disorientation. Tropical Rainforest in the Bolaven Plateau in Laos, 2014, film





Dezorientacja. Tropikalny las deszczowy w Bolaven Plateau w Laosie/Disorientation. Tropical Rainforest in the Bolaven Plateau in Laos, 2014, film



Dezorientacja. Tropikalny las deszczowy w Bolaven Plateau w Laosie/Disorientation. Tropical Rainforest in the Bolaven Plateau in Laos, 2014, film



Dezorientacja. Tropikalny las deszczowy w Bolaven Plateau w Laosie/Disorientation. Tropical Rainforest in the Bolaven Plateau in Laos, 2014, film

Foley to podwójna, nieudźwiękowiona projekcja czarno-białego filmu na taśmie 16 mm, odtwarzana w pętli. Na jednym z ekranów widzimy udawany akt przemocy na tle rasowym. Z punktu widzenia mieszkańca Europy Środkowo-Wschodniej jest to sytuacja odwrócona. Zamiana typowego rozdania ról przesuwa znaczenie obrazu w stronę mniej wiarygodnego. Słabszy – zazwyczaj dominujący – jest tutaj pozostawiony bez szans, a w rezultacie pokonany. Natomiast dwaj agresorzy pozorują zdarzenie, którego nigdy nie doświadczyli. To oni stanowili wcześniej obiekt napaści. Na drugim ekranie widzimy grupę osób podczas sesji dodawania efektów dźwiękowych do oglądanego obrazu, tzw. sesji *foley*. Klaszcząc, naśladują dźwięki uderzeń każdego z uczestników bójki. Próbują dopasować się do tempa ciosów. Widzimy fiasko ich starań, bo odpowiedni moment się nie pojawia, obie projekcje rozmijają się w czasie, a efekty *foley* nie synchronizują się z obrazem. Nieskuteczne ruchy dłoni zaczynają przypominać oklaski, jest to jednak aplauz nietrafiony, niemy, nie w porę i nie w tym miejscu. (A. K.)

Foley provides a looped projection of a double silent black-and-white 16-mm film. One of the screens features a mock act of racial violence. From the Central and Eastern European perspective, the situation is presented in reverse. As typical roles become swapped in the film, its meaning tends to gradually lose in credibility. The dominant turns into the weak, and as such can only lose in the end. Two attackers mimic something they have never experience before. Their previous role was that of the victims. The other screen features a group of people attending a foley session, in which sounds are added to a film. They clap to imitate the sounds in the fight. They try to time their clapping with the pace of the blows. Their endeavours come to nothing, and the right moment seems never to arrive. Both projections diverge in time, the foley effects unable to synchronise with the image. Failed hand movements begin to resemble applause, which nonetheless turns out to be mute, as well as out of turn, out of time and out of place. (A. K. trans. B. S.)

2017

Foley



Widok wystawy/exhibition view, ***Białe Kłamstwo/White Lie***, CSW Kronika/CCA Kronika, 2017, fot./photo Marcin Wysocki

Foley, 2017, podwójna projekcja 16 mm, film w pętli, bez dźwięku/16 mm double projection, film loops, silent









Foley, 2017, podwójna projekcja 16 mm, film w pętli, bez dźwięku/16 mm double projection, film loops, silent





Foley, 2017, podwójna projekcja 16 mm, film w pętli, bez dźwięku/16 mm double projection, film loops, silent

Widok wystawy/exhibition view, ***Białe Kłamstwo/White Lie***,
CSW Kronika/CCA Kronika, 2017, fot./photo Andrzej Karmasz



Nie jest tym, kim wydaje się być.

Dyskurs tożsamościowy w praktykach performatywnych Andrzeja Karmasza

He May Not Seem What He Might Be.

Identity Discourse in Andrzej Karmasz's Performative Acts

Agata Rogoś

Prace Andrzeja Karmasza nawiązują do kwestii mobilności we współczesnych społeczeństwach oraz przesunięć wartości kulturowych. Gdy zaczynamy zdawać sobie sprawę z globalnych przemieszczeń oraz braku trwałości, a nawet potrzeby niestabilności, płynności oraz ciągłej zmiany na polach kultury oraz sztuk wizualnych, a także w kontekstach politycznym i społecznym, przywiązanie do jednej tożsamości oraz roli społeczno-politycznej wydaje się zawsze czymś daremnym. Co więcej, kwestie przywiązania kulturowego wydają się szczególnie trudne do zdefiniowania w kontekście nomadyzmu oraz mobilności we współczesnych społeczeństwach.

Zacierając granicę między męską i kobiecą seksualnością, ciało przekraczające stereotypy cielesności staje się coraz bardziej dostrzegalną kwestią we współczesnej kulturze wizualnej. Odkrywcze i coraz nowsze role społeczne oraz pogoń za nowością decydują o konstrukcji płci kulturowej. Debaty związane z procesem definiowania, jaka jest płeć jednostki, wytworzyły obrazy płci kulturowej postrzegane jako bardziej „seksowne" niż normatywny podział na cechy męskie i żeńskie. Co więcej, terminy takie jak damsko-męski lub androgynia stają się coraz bardziej obecne nie tylko w sensie wizualnym, ale również w odniesieniu do zmian społecznych wpływających na role przypisywane mężczyznom i kobietom we współczesnych strukturach społecznych.

Doświadczenie performatywne jako metoda pracy poznawczej

Trudno pisać o performatywności w praktyce artystycznej Andrzeja Karmasza bez wspomnienia teorii Judith Butler i pojęcia aktów performatywnych – w jego pracach ani seksualność, ani płeć kulturowa nie są konstruowane w oderwaniu, istotną i definiującą rolę odgrywa zaś ich współzależność. Dlatego też ważne jest odniesienie do tych kwestii, wskazanie na debaty krytyczne oraz ich wpływ na praktykę artystyczną Karmasza. Akty performatywne są mocno powiązane z pojęciem tożsamości oraz konstruktami kulturowymi, stanowiąc komentarz na temat zmienności podmiotu oraz labilnej natury osobowości. Wydaje się, że odgrywamy pewne role kulturowe, tworząc środowisko kulturowe i społeczne, a także role społeczne, które narzucono naszej świadomości za sprawą ugody kulturowej oraz socjalizacji w ramach dominującego porządku „prawdy". Ten rodzaj niekontrolowanego działania przeciwstawia się performatywnej płynności, ulegając manipulacji mającej na celu kontrolę oraz regulację praktyk seksualnych. Jak twierdzi Judith Butler, płeć kulturowa jest pojęciem sztucznie wytworzonym przez konstrukty społeczne i kulturowe oddziałujące na każdą osobę.

Karmasz w swojej praktyce artystycznej stosuje różne akty performatywne przynajmniej na dwóch poziomach: tożsamości seksualnej oraz sfery etniczno-kulturowej. Rozpocznijmy od konstrukcji płci kulturowej jako najbardziej rozpoznawalnego i widocznego punktu odniesienia. Deborah Youdell przekonuje, że: „Judith Butler rozpoczyna od uznania foucaultowskiego dyskursu za pojęcie produktywne, a następnie łączy je z pojęciem performatywności w rozważaniach na temat podmiotów płci biologicznej i kulturowej"[1].

1 D. Youdell, *Subjectivation and Performative Politics: Butler Thinking Althusser and Foucault: Intelligibility, Agency and the Raced-Nationed-Religioned Subjects of Education*, [w:] *British Journal of Sociology of Education*, Vol. 27, No. 4, *Troubling Identities: Reflections on Judith Butler's Philosophy for the Sociology of Education* (Sep., 2006), s. 511–528. Polski przekład cytatu przygotował tłumacz (B.S.).

W swojej praktyce artystycznej Karmasz rzeczywiście zaczyna wytwarzać podmioty płci kulturowej. W pracy wideo zatytułowanej *Silence of Taming* (2005) artysta ukazuje szeroki wachlarz kwestii związanych ze swoją działalnością artystyczną. Praca ukazuje transformację artysty w „prawdziwą" japońską gejszę. Artysta, ubrany w kimono, z nową fryzurą i makijażem, wchodzi w konfrontację z innym oraz nowym kontekstem kulturowym. Nowa gejsza wydaje się dość wysoka. Nowa gejsza nie jest kobietą i nie pochodzi z Japonii. Przez chwilę widz może się zagubić, nie wiedząc, czy ma do czynienia z ukończonym dziełem czy ze sztuką performance, a może nawet filmem dokumentalnym na temat artysty. My jako widzowie zostajemy włączeni w proces teatralny Karmasza. Wcielając się w rolę ukrytych obserwatorów, zza kulis przyglądamy się performatywnej grze artysty. Ta perspektywa obecna jest w większości prac Karmasza. Z tej samej perspektywy artysta dekonstruuje tożsamość, w tworzonej przez siebie analizie uwzględnia również rozważania na temat powstawania dyskursu płci kulturowej.

Silence of Taming Karmasz zrealizował w Tokio podczas dwuletniej rezydencji artystycznej. Na pracę składa się wideo, czyli dokumentacja procesu performatywnego, oraz cykl fotografii ukazujących transformację artysty w gejszę. Artysta przyznaje, że przygotowania do projektu były bardzo wyczerpujące:

> „Jeździłem na spotkania do Asakusy. Pewnego razu spotkaliśmy się w wyjątkowo upalny dzień, wtedy po raz pierwszy ubrała mnie w kimono i zacząłem wyglądać jak gejsza w tokijskim stylu. Mój spacer był wyjątkowo męczący – trwał zbyt długo, było 34 stopni, zbyt dużo warstw ubioru, wszystko krępowało moje ciało, nie mogłem się poruszać. Suzuno mnie tworzyła, zostawiając czasami pewną swobodę przy wyborze ozdób. Peruka była niesłychanie ciężka, ważyła kilka kilogramów, nie byłem w stanie utrzymać prosto głowy, więc bezwładnie opadała mi na wszystkie strony. Później, już jako gejsza wyszedłem na ulice Asakusy, co było zupełnie nowym doświadczeniem. We wcześniejszych transformacjach nigdy nie czułem się na tyle pewnie, żeby swobodnie wtopić się w obcą mi społeczność, dlatego wiązało się to z ogromnym stresem. Na ciasnych uliczkach bardzo szybko okazało się, że niektórzy Japończycy z dystansu biorą mnie za gejszę. Obecność Suzuno dodawała wiarygodności mojej transformacji. Była tam znana jako gejsza i w jej towarzystwie byłem autentyczny. Po miejscach, gdzie wyjątkowo rzadko można spotkać gejsze, wolno mi było tylko przemknąć. Za towarzystwo i możliwość oglądania gejsz słono się płaci… Jako szanująca się gejsza nie mogłem sterczeć w centrum Tokio, pocąc się w ponad 30-stopniowym upale. Suzuno ciągle mnie strofowała: a to, że mam złą postawę, że źle podtrzymuję kimono, że stawiam za duże kroki, że mój ruch jest za mało płynny. W końcu była moją okaasan (matką) i chciała, żebym wypadł jak najlepiej. Mimo wszystko była ze mnie zadowolona"[2].

Pokonując kulturowe granice odmienności, Karmasz stara się przełamać tabu związane ze zderzeniem kultur. Od gejszy nauczył się, jak patrzeć i spoglądać, jak ustawiać ciało, jak nosić kimono, jak się poruszać i jak chodzić. Praca odnosi się do kwestii związanych z władzą płci, co mogło nie wydawać się tak oczywiste na samym początku. Odwróceniu

2 Fragment wywiadu przeprowadzonego z artystą w 2006 r. przy okazji wystawy *Moving* zorganizowanej w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku.

ulega w niej również relacja między mistrzem a uczniem, która zazwyczaj opiera się na strukturach męskich i patriarchalnych. W tym przypadku rzemiosła uczyła mężczyznę kobieta, co prawdopodobnie podkreśla zderzenie pomiędzy perspektywą orientalną i okcydentalną. Judith Butler zauważa, że „ten, kto nazywa, kto wykonuje w języku pracę znalezienia imienia dla innego, sam już jest z założenia kimś nazwanym, umiejscowionym w języku jako ten, kto już został poddany owemu założycielskiemu lub zapoczątkowującemu wezwaniu. Wskazuje to, że podmiot w języku zajmuje pozycję wzywanego i wzywającego zarazem i że sama możliwość nazywania zakłada, że już się zostało nazwanym"[3].

Korzystając z kategorii takiej jak siła języka, którą możemy nawet lepiej zdefiniować jako siłę nazywania, wkraczamy na drogę wyznaczoną przez społeczny model relacji płciowych oraz wersję historii, która wytwarza określone tożsamości oraz sposoby myślenia. (…)

Obrzęd przejścia

W swoich pracach Andrzej Karmasz odwołuje się do koncepcji, którą antropologia i etnologia nazywają rytuałem lub obrzędem przejścia[4]. W obrzędzie przejścia każda zmiana w ludzkim życiu zachodzi za sprawą dwóch sfer: sacrum i profanum. Sfera sacrum obejmuje niemal wszystkie aktywności życiowe. W każdej społeczności życie jednostki zawsze opiera się na stopniowym przejściu z jednej grupy do drugiej. Ten sposób postrzegania rzeczywistości społecznej można również odnaleźć w praktyce artystycznej Karmasza oraz jego doświadczeniu odmiennych kultur – procesie transformacji opartym na przejściu od jednego kulturowego znaczenia do drugiego, od jednej grupy społecznej do drugiej, od jednej płci do drugiej. Podobnie jak tradycyjne obrzędy w wielu kulturach, prace Karmasza można podzielić na kilka części lub aktów. Arnold van Gennep (1960) uważa, że rytuały te można podzielić na fazę włączania (obrzędy preliminalne), okres przejściowy (obrzędy liminalne) oraz fazę ponownego włączenia (obrzędy postliminalne). Wszystkie ze wspomnianych faz można odnaleźć w praktyce artystycznej Karmasza. Pierwsza faza obejmuje proces badania oraz przygotowań do zmiany lub, dokładniej ujmując sprawę, przeobrażenie. Po fazie przygotowawczej obrzędu przejścia oraz po okresie przejściowym Karmasz umieszcza również fazę pośrednią, która definiuje jego proces twórczy. Przyjętą przez niego pozycję można postrzegać jako bezpieczną, ponieważ oscyluje pomiędzy poprzedzającymi ją formami utożsamienia oraz następującymi po niej formami stawania się kimś lub czymś nowym.

Karmasz tworzy własne obrzędy, które nie należą do kultury tradycyjnej – stanowią one pewnego rodzaju zakłócenie naturalnego porządku lub systemu kultury. Niemniej zmiany wprowadzane przez niego za sprawą aktów performatywnych stają się częścią kultury, do której wkracza. Akty performatywne Karmasza stają się pewnego rodzaju reinterpretacją, utożsamiającą się nie tylko z tradycyjnymi kwestiami, ale również z wartościami kulturowymi. Ingerencja artysty rekonstruuje perspektywę ustalonych systemów kulturowych, przez ich dekonstrukcję omawia problemy kultur lokalnych w zglobalizowanym świecie symboli.

3 J. Butler, *Walczące słowa. Mowa nienawiści i polityka performatywu*, tłum. A. Ostolski, Wydawnictwo Krytyka Polityczna, Warszawa 2011, s. 40.

4 A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, tłum. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.

Silence of Taming (2005), *Yang Kuei Fei* (2005), *Feet Above the Ground* (2006) czy *Self-portrait. Nigerian Woman from Fulani Tribe* (2007) opierają się na podobnej strukturze semantycznej. Wydaje się, że Karmasz przyjmuje podobną zasadę działania. Na przykład angielski tytuł pracy wideo *Yang Kuei Fei* (2005) pochodzi od imienia słynnej chińskiej piękności, która zmarła tragicznie w 756 roku. Yang Kuei Fei była konkubiną i ulubioną żoną cesarza Xanzonga z dynastii Tang, jej legenda zaś często służy jako kanwa dla chińskich oper. Projekt powstał we współpracy z Operą Pekińską. Gdy powstawał w kwietniu 2005 roku Chińczycy protestowali przed Ambasadą Japońską w Pekinie przeciwko zgodzie na druk kontrowersyjnego podręcznika, który banalizował zbrodnie wojenne popełnione przez Japończyków na Chińczykach. Z tego powodu przemiana artysty w Yang Kuei Fei wywołała pewne kontrowersje wśród japońskiej publiczności.

W filmie wideo widzimy cały proces, podczas którego Karmasz uczy się i przeobraża w osobę odmienną kulturowo. Wyjaśniając proces przemiany, artysta dzieli się następującą myślą:

> „Planowałem podróż do Szanghaju i Kunming i już wtedy myślałem o transformacji w Chinkę. W międzyczasie w Tokio poznałem artystów z Opery Pekińskiej – Cho-Sho-Sei Group i grupę China Star z Jokohamy, którzy pomogli mi w tym projekcie. Sam proces charakteryzacji był dla mnie dość uciążliwy, przez blisko dwie godziny mistrz In Shuzui i jego asystent Chan Chinhoi dokonywali zabiegów, dzięki którym mogłem stać się Yang Kuei Fei. Moja dotychczasowa tożsamość zaczęła gwałtownie zanikać, pojawiały się kolejne warstwy, które krępowały ciało, ozdoby, szpile, korona, której założenie poprzedzało ściśnięcie głowy długimi pasami, kolejne pasy na moich piersiach i szyi, wszystko to wpływało na trudności w utrzymaniu równowagi, a słowo balans padło kilkakrotnie podczas układania pasów i korony. Po tym wszystkim In Shuzui powiedział, że jestem już chińską księżniczką Yang Kuei Fei i pozostawił mnie przed lustrem, żebym mógł się oswoić z zupełnie nowym i obcym dla mnie wizerunkiem”[5].

Nie tylko artysta obserwuje dyskurs kulturowy, sam jest także obserwowany przez dyskurs i staje się jego częścią, gdy zostaje pochwycony przez ograniczenia własnego języka i kultury.

Kolejny z aktów performatywnych Karmasza nosi tytuł *Feet Above the Ground* (2006) i został zrealizowany w Tajlandii. Praca poświęcona jest kulturze ludu Akha. Konstrukcja tej pracy różni się nieco od przytaczanych poprzednio przykładów. Artysta staje się tu częściowo badaczem, częściowo turystą, marzącym o spotkaniu z lokalnymi plemionami mieszkającymi za odległymi górami. Lud Akha to grupa nomadów zmuszonych przez władze państwowe do nieustannego przemieszczania się oraz zmiany miejsca osiedlenia, to nomadowie wbrew własnej woli.

Społeczeństwa i kultury tradycyjne postrzega się zazwyczaj jako niezwykle hermetyczne oraz ustrukturyzowane wokół obrzędów oraz cyklów życiowych. To staje się jeszcze trudniejsze za sprawą Karmasza, który czerpie inspiracje z tradycyjnych typów kultury,

5 Fragment wywiadu przeprowadzonego z artystą w 2006 r. przy okazji wystawy *Moving* zorganizowanej w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku.

na pierwszy rzut oka bardzo odległych od tradycji zachodniej. Artysta stara się wejść w odmienną kulturę w sposób ostrożny i niemal niezauważony. Stara się spojrzeć na kulturę innego od środka, najlepiej jak to tylko możliwe. Można zaryzykować twierdzenie, że ta perspektywa może dać głębszą wiedzę oraz większe możliwości dla jego przemian performatywnych. Karmasz w ten sposób opisuje projekt poświęcony ludowi Akha:

> „Pojechałem do północnej Tajlandii, do prowincji Chiang Mai i Chiang Rai. Chciałem zrobić projekt z nomadyczną grupą etniczną Akha. Zależało mi na po-jawieniu się w wiosce dokładnie w czasie, kiedy odbywa się tam coroczny festiwal. Mogło mi się udać lub nie. I się nie udało. Wioski położone są bardzo wysoko w górach, wiadomo, że wchodzą tam ludzie tylko z tej grupy etnicznej, a już na pewno nie zapuszczają się tam Tajowie. Chciałem znaleźć taką wioskę, w której będzie się odbywał festiwal – *Swing Ceremony*. Przy głównej drodze wiodącej do wioski rozstawiana jest gigantyczna huśtawka. Podczas *Swing Ceremony* młode dziewczęta po raz pierwszy dekorują głowy i huśtając się wchodzą w okres kobiecości. Doświadczając ceremonii przejścia, stałbym się pełnoprawną kobietą Akha. Okazało się jednak, że ceremonia nie odbyła się i nieoczekiwanie znalazłem się tam jako kobieta Akha, do czego cała ludność wioski odniosła się z dużą dozą tolerancji”[6].

Choć w tym przypadku Karmasz twierdzi, że ludzie Akha nie byli szczególnie zaniepokojeni jego przemianą, obecność artysty była w nieunikniony sposób związana z pojawieniem się inności. Przede wszystkim artysta staje się innym na poziomie płci kulturowej, to zaś stanowi najbardziej widoczny aspekt jego aktów performatywnych. Karmasz stara się dokonać zmiany kulturowej w percepcji siebie przez siebie, siebie przez innego oraz, co równie istotne, innego przez innego.

Do opisu prac Andrzeja Karmasza można zastosować Lacanowskie pojęcie fazy lustra opisujące relację pomiędzy obiektem a jego obrazem, ponieważ artysta nieustannie pracuje nad własnym obrazem, starając się zdefiniować siebie w ramach procesu ciągłej zmiany i przeobrażeń. Wydaje się, że kształtowanie lub mentalne budowanie obrazu siebie zazwyczaj opiera się na spojrzeniu innego, tak jak ma to miejsce w fazie lustra Lacana, które podpowiada, że ulegający przemianie obiekt stara się stworzyć obraz siebie w oparciu o lęk przed innym. Proces ten prowadzi do alienacji, a nawet wykluczenia kulturowego, co z kolei sprawia, że obiekt tworzy siebie jako obraz ograniczany przez innego. W pracach Andrzeja Karmasza pojawia się zwłaszcza skonstruowana wielopoziomowa wizja tożsamości, wizja obiektu skonfrontowanego z innym. Jak twierdzi Levinas: „Drugi objawia się poprzez absolutny opór swych bezbronnych oczu. Nieskończoność w twarzy nie okazuje się bynajmniej przedstawieniem. Kwestionuje ona moją wolność, która odsłania się jako zabójcza i przywłaszczycielska”[7].

Karmasz staje się również innym na osi opozycji między Wschodem i Zachodem albo Orientem i Okcydentem. Za mówcą zawsze będzie stać jakaś wiedza, doświadczenie,

6 Fragment wywiadu przeprowadzonego z artystą w 2006 r. przy okazji wystawy *Moving* zorganizowanej w Nadbałtyckim Centrum Kultury w Gdańsku.

7 E. Lévinas, *Trudna wolność: eseje o judaizmie*, tłum. A. Kuryś, współpr. J. Migasiński, Atext, Gdańsk 1991, s. 317–318.

historia i tradycja – w tym sensie niemożliwa jest postawa neutralna, nie sposób nie przyjąć jakiejś perspektywy. W pracach Karmasza opowieść zawsze wypływa ze zderzenia odmiennych perspektyw, a nie z samego podmiotu wypowiedzi. Dlatego też można stwierdzić, że obecność spojrzenia innego zawsze będzie dostrzegalna oraz że spojrzenie to należy omawiać z takiej właśnie perspektywy. Niemniej wśród odbiorców prac Karmasza może pojawić się zjawisko podwójnego lustra. Materiał kulturowy może ulec podwójnej przemianie, co pozwala widzowi, lub nieco dokładniej, obiektowi spojrzeć na siebie oczami innego, ale w dobrze znanym sobie środowisku.

Kwestia opozycji Wschód-Zachód doczekała się szczegółowych omówień w dyskursie postkolonialnym. Zrobił to m.in. Edward Said w *Orientalizmie*[8]. Said twierdzi, że nie ma zjawiska takiego jak Orient, czyli Wschód jako przedmiot badań językoznawczych, archeologicznych czy historycznych. Idea Orientu została wymyślona, nie istnieje jako rzeczywistość obiektywna. Idea ta tworzy ramę, wewnątrz której pozorne fakty ulegają wymieszaniu z oczekiwaniami lub fantazjami. Wydaje się, że dyskurs postkolonialny stanowi adekwatne narzędzie do analizy prac Karmasza. To z kolei prowadzi do kilku kwestii. Po pierwsze, miejsce innego pojawia się jednocześnie w dyskursie postmodernistycznym i postkolonialnym. Po drugie, pojawia się kwestia reprezentacji – jak przedstawić coś, co zostało wymazane z oficjalnego dyskursu, i jak się do tego odnieść. Po trzecie, zakwestionowaniu ulega doświadczenie niemożliwego oraz reprezentacja podporządkowania.

Wymiar inności został już omówiony. Możemy teraz przejść do omówienia kwestii reprezentacji oraz podporządkowania. Być może zadajemy teraz kluczowe pytanie: w jaki sposób przedstawiamy inne kultury? Edward Said podpowiada niejednoznacznie, że stoją za tym rozum i imperializm – kategoria reprezentacji rozumiana jako zastąpienie inności za pomocą odgórnej i skonstruowanej tożsamości. Kwestia reprezentacji wywołuje pytania natury etycznej. W jaki sposób możemy przedstawić coś, co zostało wymazane z dominujących systemów reprezentacji lub ukryte pod powierzchnią pozornie przejrzystego dyskursu? Za Gayatri Chakravorty Spivak[9] moglibyśmy stwierdzić, że za sprawą samej natury dyskursu badacz lub zaangażowany intelektualista staje się współwinny nieustannego przeobrażania innego w cień własnego Ja.

W jaki sposób możemy użyć dyskursu postkolonialnego do opisu prac Karmasza? Ważne jest, aby wskazać wybrane relacje pomiędzy współczesnym kulturoznawstwem i krytyką kulturową a problemami, które artysta naświetla w swoim spójnym dziele. Jego prace, jeśli odbieramy je jako wspaniałe portrety fotograficzne japońskich i chińskich kobiet albo performatywne akty transgresji zarejestrowane na wideo, ukazują coś jeszcze, coś bardzo ważnego, a mianowicie dystans do samego siebie, który zawdzięczamy badaniom artysty przeprowadzonym przed przystąpieniem do pracy. Karmasz ze swobodą wykorzystuje stereotypowe wyobrażenia na temat innych kultur w swoich pracach. Zostaje jednak pochwycony przez konwencję, z którą sam wchodzi w grę. Wydaje się, że tradycyjne sposoby przedstawiania kobiet na Wschodzie, które odzwierciedlane są w sposób bardzo

8 Zob. E. W. Said, *Orientalizm*, wyd. I, tłum. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski jun., PIW, Warszawa 1991.

9 Zob. G. Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York-London, 1987.

sztywny, stoją w opozycji do skądinąd humorystycznego zapisu wideo prac Karmasza. Być może właśnie dzięki temu jego prace są tak interesujące.

W kontekście dyskursu postkolonialnego Said uznałby, że tego typu przedstawienie zastępuje inność za pomocą narzuconej z góry tożsamości. Mówiąc jeszcze inaczej, jest to fantazja skonstruowana na wzór nieistniejącego wyobrażenia Orientu. Z jednej strony, wszystkie prace Karmasza wpisują się w estetykę baśni, magicznej wizji Orientu, co oczywiście ma niewiele wspólnego z rzeczywistością i tylko umacnia skonstruowane stereotypy. Z drugiej strony, odwołując się przede wszystkim do epok historycznych, Karmasz tworzy sztucznie skonstruowane rzeczywistości, opatrując je jednocześnie komentarzem.

Wnioski. O tożsamości performatywnej

Stworzone przez Karmasza tożsamości performatywne oparte są na pojęciu ciągłej zmiany. Performatywność realizuje się poprzez interakcję między artystą i otaczającą go rzeczywistością a widzami lub grupami społecznymi, które pośrednio lub bezpośrednio biorą udział w jego aktach performatywnych. Prace artysty mówią o wyobcowaniu i samotności, a także tłumionych pragnieniach kultury współczesnej. Recepcji prac Karmasza w nieunikniony sposób towarzyszy iluzja po stronie widzów. Iluzja ta ulega zwielokrotnieniu na poziomie kilku płaszczyzn. Obrazy stworzone przez Karmasza są złudnie umieszczone w sferach naznaczonych przez „kobiecość". W swoich poszukiwaniach artysta przeobraża się w innego pod wieloma postaciami, zawsze przyjmując nowe role i nowe tożsamości. Każda przemiana wiąże się z określeniem płci kulturowej, komentarzem na temat płciowych wymiarów konstrukcji tożsamości w odniesieniu do innego. Cały szereg przemian dokonanych przez artystę jest jednoznacznie związany z przedstawieniami kobiet z odległych kultur: gejszy, chińskiej księżniczki Yang Kuei Fei, maoryski, tajskiej tancerki lub kobiety z ludu Akha lub plemienia Fulani. Jesteśmy uwodzeni przez grę, którą prowadzi z nami artysta. Być może powinniśmy poszukać elementów uwodzenia w jego cyklu autoportretów. Jest w nich coś zniewalającego – przedstawienie innego, które uwodzi widza. Jako widzowie zanurzamy się w świecie kulturowo skonstruowanych rzeczywistości. Towarzyszy temu jednak pewien niepokój, który wynika z podstępu kryjącego się za przedstawieniami, na które spoglądamy.

Tłum. Bartosz Sowiński

Fragmenty tekstu, który ukazał się w publikacji: ***Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central Europe***, red. K. Kosmala, Cambridge Scholars Publishing, 2014



Huśtawka Akha/Akha Swing, 2014



Wioska Akha w prowincji Phongsaly/Akha village in Phongsaly Province, Laos, 2014



Orangutan, Sumatra Północna/Orangutan, North Sumatra

The works of Andrzej Karmasz refer to the mobility of contemporary societies and the dislocation of cultural values. When we become aware of the global processes of relocation and the lack of 'permanence', or even the need for instability, fluidity and a continuous change, in cultural and visual fields, as well as the political and social contexts, the attachment to a single identity or a socio-cultural role always seems futile. Furthermore, the issues of cultural attachment seem to be particularly challenging to define in the context of nomadism and mobility in contemporary societies.

Blurring the borders between male and female sexuality, a body that transgresses corporal stereotypes becomes a more visible issue in contemporary visual culture. Inventive and ever newer social roles and the pursuit of novelty seem to determine gender construction. The debates associated with process of defining what one's own sex is, have produced images of gender that are seen as 'sexier' than the normative polarization of male and female features. Furthermore, the terms such as unisex and androgyny are becoming ever present not only in the visual sense, but also in relation to social changes, associated with the assigned roles for men and women in contemporary societal structures and popular culture.

Performative experience as a cognitive working method

It would be difficult to address performativity in the art practice of Andrzej Karmasz without referring to the theory of Judith Butler and performative acts. In the works of Karmasz it is neither sexuality nor gender constructed in isolation, but rather their interdependence that plays the crucial defining role. Therefore, it is important to address these issues whilst identifying critical debates and implications for his practice. Performative acts are indispensably connected with the notion of identity and cultural constructs, commenting on the changeability of the subject; the alterity of the person. We seem to be acting out certain cultural roles, constituting the cultural and social environment; social roles that have been enforced into our awareness through cultural consent and socialization with the dominant order of 'truth'. This kind of acting out usually opposes the performative fluency and is manipulated in order to control and regulate sexual practice. As Judith Butler claims, gender is the term artificially created by the social and cultural construction in which every single person is being implemented.

In his practice, Karmasz adopts different performative acts on at least two levels, that is: gender identity and ethno-cultural realms. Let's start with the gender construction as the most recognized and visible point of perception. Following Deborah Youdell we learn: 'Judith Butler begins with adopting Foucault's notion of discourse as productive and uses this alongside the notion of the performative to consider the production of sexed and gendered subjects.'[1]

1 D. Youdell, *Subjectivation and Performative Politics: Butler Thinking Althusser and Foucault: Intelligibility*, Agency and the Raced-Nationed-Religioned Subjects of Education, in: *British Journal of Sociology of Education*, Vol. 27, No. 4, *Troubling Identities: Reflections on Judith Butler's Philosophy for the Sociology of Education* (Sep., 2006), pp. 511–528.

Indeed, Karmasz in his art practice becomes the producer of gendered subjects. In the video piece entitled *Silence of Taming* (2005), he reveals a wide range of issues associated with his art production. Karmasz is seen as transforming into a 'real' Japanese geisha. Dressed in a kimono with a new hair style and wearing make-up, the artist enters the confrontation between the other and the new cultural context. The new geisha appears rather tall. The new geisha is not a woman and is not a native of Japan. For a moment, the viewer can be lost not knowing if this is a finished work or a documentation of the performance, or even a documentary film about the artist. We, as viewers, are included in the process of Karmasz's acting. We become hidden observers witnessing the performative process from the backstage. Such a working perspective is present in most of Karmasz's works, and from such a perspective, the artist de-constructs identity, framing his analysis to include reflections on the formation of gender discourse.

Silence of Taming was realized in Tokyo during Karmasz's two years long art residency. The work itself consists of a video – that is, a documentation of the performative process as well as the series of photographic portraits of the geisha transformation. The preparations for this project were very strenuous as the artist comments:

> 'I was going to the meetings in Asakusa. One day, on a very hot day we met and she dressed me in a kimono for the first time. I started to resemble a geisha in the Tokyo style. My walk on the streets was exhausting; the journey was long, in 34 C degrees, with too many layers of clothing, I felt like I was tied up and I couldn't move. Suzuno was the one who created me, but she would sometimes let me choose the accessories. The wig was extremely heavy, weighing several kilos; I wasn't even able to hold my head straight as it would torpidly fall aside. Later on, already as a geisha, I went out to the streets of Asakusa and it was a totally new experience. In the previous transformations, I had never felt confident enough to blend into a foreign society so it was all very stressful for me. As I was sneaking along the narrow streets, it turned out very quickly that some of the Japanese were taking me for a geisha. The presence of Suzuno added authenticity to my transformation. She was known as a geisha and I was authentic in her company. I was only allowed to walk around the places, where one can meet geishas very rarely. For the company of geishas and the possibility to look at them, one has to pay a lot... as a respectable geisha I couldn't hang around in the center of Tokyo sweating in over 30 C. Suzuno was scolding me all the time – for the wrong posture, holding kimono in a wrong way, making too big steps, and not moving smoothly enough. After all, she was my okaasan and wanted me to do my best. Nevertheless, she was proud of me.'[2]

Karmasz attempts to overcome taboos associated with the clash of cultures, breaking the cultural boundaries of difference. He learned from the geisha the way to look and the gaze, how to position the body, how to wear the kimono, how to move, and walk. The work touches on gender-based power issues, which might not be so obvious from the outset. The relationship between a master and an apprentice, which is usually based on a patriarchal and masculine structures, in this piece seemed reversed. In this case, it was a woman who was teaching a craft to a man, and possibly highlighting a clash between occidental and oriental perspectives. As Judith Butler observed: 'the one who names, who works within the language to find the name for another, is presumed to be already named, positioned within language as one who is already subject to the founding or inaugurating address. This suggests that such a subject in language is positioned as both addressed and addressing, and that the very possibility of naming another requires that one first be named.'[3]

In this category of the power of language, or even better let's define it as the power of naming, we are following a given trajectory, a social model of gender relations and a version of history which constructs specific identities and ways of thinking.

A ritual of passage

In his work, Andrzej Karmasz draws on a concept defined in anthropology and ethnology as a rite or a ritual of passage.[4] In a ritual of passage every change in a human being's life is constituted by two spheres, one sacrum and one profane. The sacrum sphere 'collects' almost all life activities and the life of the individual is always based, no matter which type of society it represents, on a successive passage from one group to another. This way of perceiving the social reality might also be found in Karmasz's art practice and his experience of different cultures; a transformation process based on a transition from one cultural meaning to another, from one social group to another, from one gender to another. Parallel to traditional rituals found in many cultures, Karmasz's work can be divided into several acts or parts. According to Van Gennep, these phases are characterized by an inclusion (pre-liminal rituals), a transitory period (liminal rituals) and a second inclusion (post-liminal rituals); and all of these phases seem to be present in Karmasz's practice. The first phase is linked with a process of research and preparations for the change, or to be more specific, a transformation.

From the preparation phase of the ritual of passage and from the transitory period, Karmasz adopts the in-between status that defines his artistic process. It can be perceived a very safe position, oscillating on the border between the preceding forms of identification and becoming something else or somebody new.

Karmasz creates his own rituals, which are not part of a traditional culture; they are rather a kind of disruption of the natural order or a cultural system. Nevertheless, the changes he makes through his performativity are part of the culture he enters into. His performative acts become a sort of reinterpretation, identifying not only with the traditional issues but also, exposing the cultural values. Karmasz's interference reconstructs the views of established cultural systems and through deconstruction comments on the problems of local cultures in the globalized world of symbols.

2 Fragments of the autor's interview with the artist, the exhibition *Moving*, the Baltic Sea Cultural Centre, Gdańsk 2006.

3 J. Butler, *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, Routledge, London 1997, p. 29.

4 A. van Gennep, *The Rites of Passage*, Routledge, London 1960.

Silence of Taming (2005), *Yang Kuei Fei* (2005), *Feet Above the Ground* (2006) or *Self-Portrait. Nigerian Woman from Fulani Tribe* (2007) are all based on the similar semantic structure; Karmasz seems to adopt a similar structure of acting. For example *Yang Kuei Fei* is a video piece that draws its title from the name of a famous Chinese beauty who died tragically in 756. She was the concubine and the favorite wife of emperor Xuanzong from the Tang dynasty, and her legend frequently appears in Chinese opera. The project was made in collaboration with the Beijing Opera. At that time, in April 2005 the Chinese protested in front of the Japanese Embassy in Beijing, because of the authorization to print a controversial handbook trivializing the war crimes of the Japanese towards the Chinese, which made the transformation into Yang Kuei Fei slightly somewhat problematic for the Japanese public in the beginning.

In the video we witness the whole process of Karmasz's learning and transforming into a cultural other. Explaining the transformation process, he reflects:

> 'I was planning a trip to Shanghai and Kunming and had already started to think of the transformation into the Chinese Yang Kuei Fei. In the meantime, in Tokyo I met artists from the Beijing Opera – Cho-Sho-Sei Group and China Star group from Yokohama. They helped me with this project. The process of characterization itself was very strenuous for me: for more than two hours master In Shuzui and his assistant Chan Chinhoi were working hard so that I could become the Chinese Yang Kuei Fei. My previous identity began to vanish and there appeared gradually more and more layers binding my body. All the accessories, pins and a crown – before they put it on me, my head was all wrapped with long straps. More straps were wrapped around my chest and neck. In the end, I found it hard to keep balance – and, as a matter of fact, the word balance was used a couple of times while putting the straps and crown on. Afterwards, In Shuzui told me that now I am the Chinese princess Yang Kuei Fei and left me in front of the mirror so that I had time to get used to this entirely new and strange image.'[5]

The artist is not the only one who observes cultural discourse. The artist is being observed by the discourse and becomes a part of it, being caught in the trap of the limits of his own language and culture.

Another of Karmasz's performative projects entitled *Feet Above the Ground* (2006) was realized in Thailand and is dedicated to the culture of Akha people. The construction of this work is slightly different than the other examples previously mentioned. Here, the artist becomes partly a researcher, partly a tourist, dreaming of encountering local tribes located behind distant mountains. The Akha people are a nomadic group forced by the authorities to constantly move and change their place of settlement, nomads against their will.

Traditional societies and cultures are usually perceived as being very hermetic and structured around their rituals and life cycles. With Karmasz drawing upon more traditional types of cultures, which appear very distant from the occidental tradition, it is arguably more challenging. The artist attemps to enter different cultures cautiously and almost

5 Fragments of the autor's interview with the artist, the exhibition *Moving*, the Baltic Sea Cultural Centre, Gdańsk 2006.

invisibly. He attempts to look at a culture of the other as much possible from the inside. It could be argued that such a perspective can potentially offer a deeper knowledge and more possibilities for his performative transitions. Karmasz described the Akha people's project as follows:

> 'I went to Northern Thailand, to the provinces Chiang Mai and Chiang Rai, I wanted to do a project with the nomadic ethnic group Akha. I was anxious to appear in the village exactly at the time when the annual festival was taking place. So, the chances were that I would either make it or not. And I didn't. Villages are situated very far in the mountains, it is known that only people from a certain ethnic group get there, and surely the Thai don't go that far. I wanted to find a village where the festival – *Swing Ceremony* – would take place. By the main road leading to the village an enormous swing was installed. During the *Swing Ceremony*, each year young girls decorate their heads for the first time and by swinging enter the stage of womanhood. By experiencing the swinging ceremony, I would become a rightful Akha woman. But it turned out that the ceremony didn't take place and suddenly I found myself there as an Akha woman. The population of the village took it lightly.'[6]

Although in this case, Karmasz claims, the Akha group was not too disturbed by his transformation; his presence was inevitably associated with the manifestation of the other. Most of all, he becomes the other on the gender level, and this is the most visible aspect of his performative acts. Karmasz aims to make a cultural change in the perception of himself by himself, himself by the other, and last but not least, the other by the other.

Jacques Lacan's notion of the mirror phase that refers to the relation between the object and its image can be applied to the works of Andrzej Karmasz, as the artist is continuously working with the image of himself, trying to define himself through the processes of ongoing change and transformation. It seems that shaping or mentally constructing the image of the self is usually based on the gaze of the other, as with Lacan's mirror phase, implying that the transforming object tries to create his or her image on the basis of apprehension of the other. This process leads to alienation and possibly to cultural exclusion, which subsequently leads the object to create himself as the image constrained by the other. What appears particular in the works of Andrzej Karmasz is a constructed multi-layered vision of identity, a vision of the object versus the other. As Levinas states: 'The other manifests itself by the absolute resistance of its defenseless eyes. The infinite in the face brings into question my freedom, which is discovered to be murderous and usurperatory.'[7]

Karmasz also becomes the other on the axis of opposition between East and West or Occident and Orient. There will always be some kind of knowledge, experience, history and tradition that stands behind its speaker, and in that sense, it may not be possible to stay neutral, to be without any perspective. In the works of Karmasz, a narrative always emerges from the different perspective than that of the subject of speech. It could thus be

6 Fragments of the autor's interview with the artist, the exhibition *Moving*, the Baltic Sea Cultural Centre, Gdańsk 2006.

7 E. Levinas, *Difficult Freedom: Essays on Judaism*, Baltimore 1990, p. 294.

argued that the presence of the gaze of the other will always be noticeable, and from such a perspective the gaze should be discussed. Yet, at the reception end of Karmasz's works, a phenomenon of a double mirror can emerge. Cultural material can potentially be re-transformed twice over, which allows the viewer or more specifically the object to see him or herself through the eyes of the other but placed in his own familiar environment.

The issues of opposition of the West and the East discourse have been extensively investigated in postcolonial discourse, as in Edward Said's *Orientalism*.[8] In this work, Said argues that there is no such phenomenon like Orient, meaning East as a subject of research in the fields of linguistic studies, archeology or history, and that the concept of the Orient is an invention, and not an objectively existing reality. It constructs a frame, where apparent facts are immediately saturated with anticipations and fantasies.

Postcolonial discourse appears adequate when analyzing the works of Karmasz, and from such a perspective several issues emerge. First, the position of the other appears simultaneously in the postmodern and postcolonial discourse. Second, there is a question of representation. There is a question of how to represent something which was erased from the official discourse and how to refer to it. Third, the experience of the impossible and the representation of subalterity are put into question.

We have already discussed the dimension of the other. Now we can proceed to discussing the issues of representation and subalterity. We may be asking the crucial question: how does one represent other cultures? Edward Said offers equivocally that, this is what approximates reason and imperialism; it is the category of representation understood as a replacement of the otherness with an enforced, constructed identity. The question that arises here is an ethical one, and is related to representation. How to represent something that was erased from the dominant systems of representation or was hidden under the surface of an apparently transparent discourse?

Following Gayatri Chakravorty Spivak, we could argue that the nature of discourse makes a researcher or an engaged intellectual accessary in the permanent reshaping of the other, conceived as a shade of our Ego.'[9]

How can one apply the postcolonial discourse in Karmasz's works? It is very important to show some of the relations between contemporary cultural studies and cultural critique, and the problems that Karmasz highlights in his coherent oeuvre. In his works, if we take them either for stylish and splendid photographic portraits of Japanese and Chinese women, or performative acts of transgression enacted in his video works, there appears something more, something very important, which is a self-distance based on a wealth of research that precedes the work. There is also a sense of ease in applying the *clichés* of different cultures in his work. Nevertheless, the artist is somehow caught in the trap of the convention with which he plays. The traditional ways of representing women in the East, in a very rigid manner, seem to be in opposition to the somewhat humorous video documentation of Karmasz's works. And maybe that makes the works of Andrzej Karmasz particularly interesting.

8 E. Said, *Orientalism*, Pantheon, New York, 1978.

9 G. Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*, New York-London, 1987.

In the context of postcolonial discourse this kind of representation, as Said would claim, is the replacement of the otherness with an imposed identity. Or, to express it another way, it is a constructed fantasy towards the non-existent image of the Orient. On one hand, all the works by Karmasz fit the aesthetics of a fairytale, a magical vision of the Orient, and of course this is far from reality, and reinforces the constructed stereotypes. On the other hand, by referencing mostly historical periods, Karmasz creates and comments upon artificially constructed realities.

Conclusions: On performing identity

The performative identities created by Karmasz are based on the notion of a permanent change. Performativity is realized by the interaction between the artist and the reality that surrounds him either with the viewers or the social groups that directly or indirectly participate in his performative acts. His works comment upon alienation and solitude, and the suppressed desires of contemporary culture. It is inevitably an illusion of the spectator that accompanies the reception of Karmasz's works. This illusion is multiplied in several areas. Most of all, images created by Karmasz are delusively located within spaces demarcated by the 'feminine'. In his explorations, he has transformed into a variety of the cultural other, always adopting new roles, and new identities. Each transformation has been associated with a gender framing, a comment on the gendered dimensions of identity construction in relation to the other. A number of transformations made by the artist are unequivocally identified with women's images taken in the contexts of distant cultures such as the geisha, the Chinese princess Yang Kuei Fei, Maori, Thai dancer, a woman from the ethnic group Akha or from Fulani tribe. We are being seduced by the game that the artist plays. Perhaps we should seek the elements of seduction in this series of 'Self-Portraits'. In fact, there is something catchy in these self-portraits, representation of the other that seduces the viewer. As viewers we are absorbed by the world of culturally constructed realities. Yet, there is also a kind of anxiety, which results from the deception behind the images we are looking at.

Excerpt from the text that appeared in the publication: ***Sexing the Border: Gender, Art and New Media in Central Europe***, ed. K. Kosmala, Cambridge Scholars Publishing, 2014

2007

Crystal Clear



Crystal Clear III, 2007, lambda, dibond, plexi, 50 x 76 cm

Crystal Clear I, 2007, lambda, dibond, plexi, 110 x 147 cm





Jeże morskie/Sea Urchins, 2016



Crystal Clear II, 2007, lambda, dibond, plexi, 50 x 76 cm

Auto-portrety

2003 — 2008

Self-Portraits

2005

Silence of Taming

2006

Feet Above the Ground

Autoportret. Gejsza II*/*Self-Portrait. Geisha II, 2005, lambda, dibond, plexi, 180 × 146 cm



Autoportret. Yang Kuei Fei/Self-Portrait. Yang Kuei Fei,
2005, lambda, dibond, plexi, 122 x 155 cm



Autoportret. Tajska tancerka Lakhon/Self-Portrait. Thai Lakhon Dancer,
2006, lambda, dibond, plexi, 122 x 155 cm

backstage, ***Yang Kuei Fei***, 2005, video still









Autoportret. Nigeryjka z plemienia Fulani/Self-Portrait. Nigerian Woman from Fulani Tribe,
2007, lambda, dibond, plexi, 111 x 150 cm

Obok na górze/opposite top:
Autoportret. Kobieta z plemienia Akha/Self-Portrait. Woman from Akha Tribe,
2008, lambda, dibond, plexi, 122 x 155 cm

Obok na dole/opposite bottom:
Autoportret. Nienaznaczony/Self-Portrait. Unmarked,
2003, lambda, dibond, plexi, 122 x 155

Obok na górze/opposite top:
Autoportret. Gejsza I*/*Self-Portrait. Geisha I,
2003, lambda, dibond, plexi, 122 x 155 cm

Obok na dole/opposite bottom:
Autoportret. Maori*/*Self-Portrait. Maori,
2003, lambda, dibond, plexi, 122 x 155 cm

Autoportret. Inuit*/*Self-Portrait. Inuit,
2004, lambda, dibond, plexi, 122 x 155 cm









Silence of Taming, 2005, sd video, 10 min. 13 sec., video still



Silence of Taming, 2005, sd video, 10 min. 13 sec., video still

Silence of Taming, 2005, sd video, 10 min. 13 sec., video stills



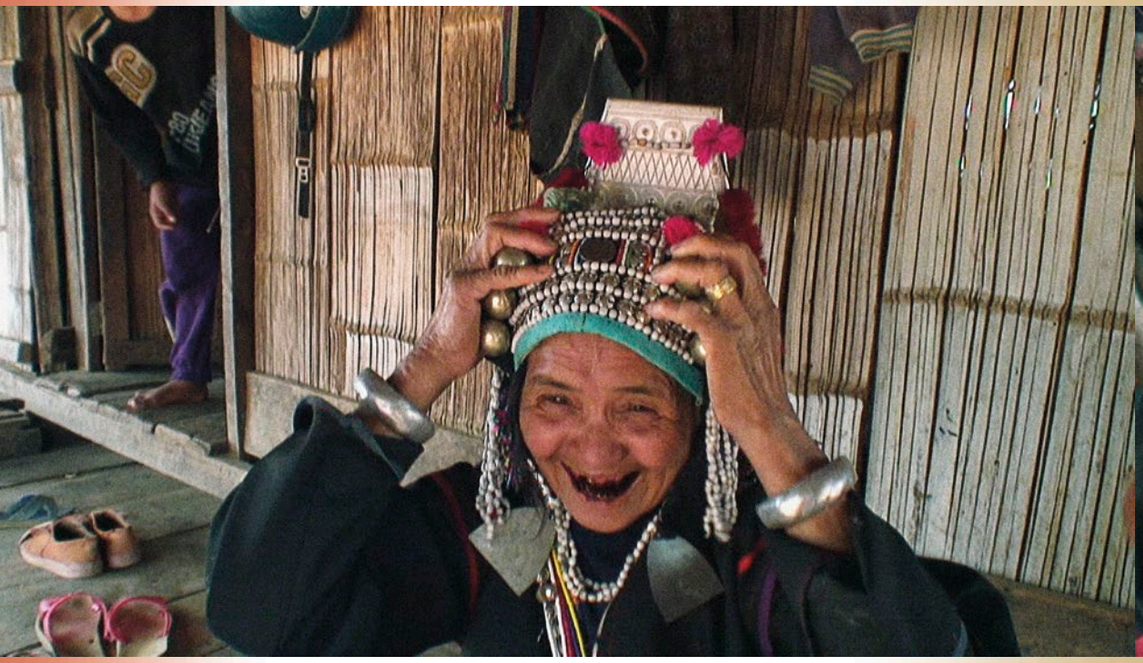








Silence of Taming, 2005, sd video, 10 min. 13 sec., video still





Feet Above the Ground, 2006, hd video, 9 min. 43 sec., video stills







Wioska Akha w prowincji Phongsali/Akha village in Phongsali Province, Laos, 2014

Andrzej Karmasz
ur. 1976 w Gdańsku/born in 1976 in Gdansk, Poland

1997–2003 Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Wydział Malarstwa/Academy of Fine Arts in Gdansk, Faculty of Painting, Poland
2004–2006 Joshibi University of Art and Design, Stypendium Rządu Japonii – Monbukagakusho, Japonia/Joshibi University of Art and Design, Japanese Government (Monbukagakusho) Scholarship, Japan

Wybrane wystawy indywidualne/selected solo exhibitions:

2016 **Identyfikacje/Identifications**, Signum Project, Signum Foundation, Łódź, Poland
2013 **Celebracja/Celebration**, Instytut Sztuki Wyspa/Wyspa Institute of Art, Gdańsk
2007 **Moving**, Galeria Re:wizja, Nadbałtyckie Centrum Kultury/Baltic Sea Cultural Centre, Gdańsk, Poland
2005 **Hybrydy/Hybrids**, Galeria Le Guern, Warszawa/Warsaw, Poland
2003 **Zdecydowanie męsko-kobieco/Definitely malefemale**, Galeria Koło ZPAP, Gdańsk, Poland

Wybrane wystawy zbiorowe/selected group exhibitions:

2017 **Białe Kłamstwo/White Lie**, Centrum Sztuki Współczesnej Kronika/Centre for Contemporary Art Kronika, Bytom, Poland
Khora, Vilniaus dailės akademija/Vilnius *Academy* of Arts, Wilno, Litwa/Vilnius, Lithuania
IN OUT Festival słowo/obraz/IN OUT Festival word/image, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia/Laznia Centre for Contemporary Art, Gdańsk, Poland
Galaktyka Hugon/Hugon Galaxy, Galeria WL4, Gdańsk, Poland
Cud/Miracle, Gdańska Galeria Miejska/Gdansk City Gallery, Gdańsk, Poland
2016 **Znajomi znad morza/Firends from the Seaside**, Instytut Kultury Miejskiej/City Culture Institute, Wrocław, Poland
Exporting Zagreb, Muzeum Narodowe w Gdańsku/National Museum in Gdansk, Gdańsk, Poland
Metafora i rzeczywistość/Metaphor and Reality, ASP Gdańsk, Academy of Fine Arts in Gdansk, Poland
2015 **3rd Biennale of Painting**, Croatian Association of Visual Artists (HDLU), Zagrzeb, Chorwacja/Zagreb Croatia
Horyzonty/Horizons, Galerie Verein Berliner Künstler, Berlin, Niemcy/Germany
Znajomi znad morza/Firends from the Seaside, Gdańska Galeria Miejska/Gdansk City Gallery, Gdańsk, Poland
Północ-Południe/North-South, Galeria Szyb Wilson/The Wilson Shaft Gallery, Katowice, Poland

2012 **Wokół Obrazu/Around the Image**, Centrum Sztuki Galeria EL/Art Center Gallery EL, Elbląg, Poland
2010 **From Gdańsk to Istanbul**, Marmara University, Stambuł, Turcja/Istanbul, Turkey
The Slavic Soul Fest, Polish Expacts Association, Birmingham, Wielka Brytania/Birmingham, UK
2009 **Obudź się i śnij/Awake and Dream**, Signum Foundation, Wenecja, Włochy/Venice, Italy
2008 **Folk Art Now**, Brema, Niemcy/Bremen, Germany
Pożądanie – Patrzenie – Przerażenie/Lust – Looking – Terror, Fundacja Supermarket Sztuki, Warszawa/Art Supermarket Foundation, Warsaw, Poland
Supermarket 2008, Enskilda Galleriet, Sztokholm, Szwecja/Stockholm, Sweden
2007 **Artist in the Wonderland**, Pomorski Park Naukowo-Technologiczny/Pomeranian Science and Technology Park, Gdynia, Poland
Trading places "back+forth" – Nieuwe Vide (Haarlem), Maria Kapel (Hoorn), Holandia/Netherlands
WRO 07 Biennale Sztuki Mediów/WRO 07 Media Art Biennale, Wrocław, Poland
Przekonaj się/See for yourself, Galeria Wozownia, Toruń, Poland
"model ad hoc", Instytut Sztuki Wyspa/Wyspa Institute of Art, Gdańsk, Poland
2006 **Autopoesis**, Slovak National Gallery, Bratysława, Słowacja/Bratislava, Slovakia
Przekonaj się/See for yourself, Austriackie Forum Kultury/Austrian Cultural Forum, Warszawa/Warsaw, Poland
Graduation, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokio, Japonia/Tokyo, Japan
2005 **Egocentryczne, niemoralne, przestarzałe. Współczesne wizerunki artystów/Egocentric, Immoral, Obsolete. Contemporary Images of Artists**, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa/Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Poland
Absolwent. Różnice – Konteksty – Alternatywy/Graduate. Differences – Contexts – Alternatives, Instytut Sztuki Wyspa, Gdańsk/Wyspa Institute of Art, Gdańsk, Poland
2004 **Open the door**, Seira Gallery, Tokio, Japonia/Tokyo, Japan
2003 **Przestrzenie Codzienności/Spaces of Everyday Life**, Städtische Galerie Bremen, Brema, Niemcy/Bremen, Germany
Konkurs Gepperta/Geppert Competition, BWA Wrocław, Wrocław, Poland
2002 **From Dunedin With Love**, Community Art Gallery, Dunedin, Nowa Zelandia/New Zealand
Znajomi znad morza/Firends from the Seaside, Hala 89A, Gdańsk, Poland
Rybie Oko/Fish Eye, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej/Baltic Gallery of Contemporary Art, Słupsk, Poland
2001 **Bielska Jesień**, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, Poland
2000 **Bilet z Gdańska/Ticket from Gdansk**, Galeria Koło ZPAP, Gdańsk, Poland

www.andrzejkarmasz.com

Bibliografia/bibliography:

Monika Bakke, ***Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu***, Poznań 2010.

Andrzej Banach, ***O potrzebie egzotyzmu***, Kraków 1980.

Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, ***Teorie literatury XX wieku***, Znak, Kraków 2006.

Judith Butler, ***Excitable Speech: A Politics of the Performative***, Routledge, London, 1997.

James Clifford, ***O etnograficznym surrealizmie***, [w:] tegoż, ***Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka***, przeł. Ewa Dżurak i inni, Warszawa 2000.

Bożena Czubak, ***W odbiciu „innego”***, [w:] ***Re:shaping self***, Gdańsk 2007.

„Documents: doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie”, 1930, no 1, http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32952s/f17.image, data dostępu: 17.04.2017.

Hal Foster, ***The Return of the Real***, MIT Press 1996.

Marcin F. Gawrycki, ***W pogoni za wyobrażeniami. Próba interpretacji polskiej literatury podróżniczej poświęconej Ameryce Łacińskiej***, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Clifford Geertz, ***The Impact of the Concept of Culture on the Concept of Man***, [w:] ***The Interpretation of Cultures***, New York 1973.

Arnold van Gennep, ***The Rites of Passage***, Routledge, London, 1960.

Jesse Green, ***Cushing at Zuni: the Correspondence and Journals of Frank Hamilton Cushing 1879–1893***, University of New Mexico Press, Albuquerque 1990.

Michael Herzfeld, ***Anthropology Through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe***, Cambridge 1987.

Michel Houellebecq, ***Mapa i terytorium***, przekł. B. Geppert, Warszawa 2011.

Bruce Kapferer, Dimitrios Theodossopoullos, ***Afterword. Lessons of the Exotic***, [w:] ***Against Exoticism. Toward the Transcendence of Relativism and Universalism in Anthropology***, Bruce Kapferer, Dimitrios Theodossopoullos (eds.), New York-Oxford 2016.

Andrzej Karmasz, rozprawa doktorska ***Sztuka w kontekście antropologicznym. Pogranicza tożsamości kulturowej wyznaczane poprzez praktykę artystyczną***, Gdańsk 2012.

Joseph Kossuth, ***Artist as an Anthropologist***, [w:] ***The Everyday: Documents of Contemporary Art***, red. S. Johnstone, MIT Press 2008.

Micaela di Leonardo, ***Exotics at home. Anthropologies, Others, American Modernity***, Chicago 1998.

Emmanuel Levinas, ***Difficult Freedom: Essays on Judaism***, Baltimore 1990.

Ania Loomba, ***Kolonializm/Postkolonializm***, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

Jeremy MacClancy, ***Popularizing Anthropology***, [w:] ***Popularizing Anthropology***, Jeremy MacClancy, Christian McDonaugh (eds.), London and New York 1996.

Gordon Mathews, ***Supermarket kultury***, przekł. E. Klekot, Warszawa 2005.

Mirosława Marody, ***Jednostka po nowoczesności. Perspektywa socjologiczna***, Scholar, Warszawa 2015.

Edward W. Said, ***Orientalism: Western Conceptions of the Orient***, Penguin Books, Londyn 1991.

„Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2007, nr 3-4.

Mary Louise Pratt, ***Imperialne spojrzenie. Pisarstwo podróżnicze a transkulturacja***, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wacław Sieroszewski, ***Pamiętniki. Wspomnienia***, [w:] tegoż, ***Dzieła***, t. 16, Kraków 1959.

Gayatri Chakravorty Spivak, ***In Other Worlds: Essays in Cultural Politics***, New York-London, 1987.

Olga Stanisławska, ***Brzmię odmienności***, post-turysta.pl, http://post-turysta.pl/artykul/brzemie-odmiennosci, data dostępu: 11.2013.

Tomasz Szerszeń, ***Podróżnicy bez mapy i paszportu. Michel Leiris i „Documents”***, Gdańsk 2015.

Anna Włodarczyk, ***Etyka interpretacji tekstu literackiego. Postmodernizm. Humanizm. Dydaktyka***, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014.

Véronique Yersin, (ed.) ***“Minotaure” – Chants exploratoires – La revue d’Albert Skira, 1933–1939***, Genève 2008.

Deborah Youdell, ***Subjectivation and Performative Politics: Butler Thinking Althusser and Foucault: Intelligibility, Agency and the Raced-Nationed-Religioned Subjects of Education***, [w:] ***British Journal of Sociology of Education***, Vol. 27, No. 4, Troubling Identities: Reflections on Judith Butler’s Philosophy for the Sociology of Education (Sep., 2006).

Slavoj Žižek, ***Metastazy rozkoszy. Sześć esejów o kobietach i przyczynowości***, przekł. M. Mosakowski, Warszawa 2013.

Redakcja naukowa/edited by: dr Andrzej Karmasz
Recenzja naukowa/academic review:
dr hab. Hanna Nowicka-Grochal, prof. AS – Akademia Sztuki w Szczecinie
dr hab. Dominik Lejman, prof. UAP – Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu
Autorzy tekstów/contributors:
Piotr Cywiński, Uniwesytet Warszawski
dr Andrzej Karmasz (A. K.), ASP Gdańsk
dr hab. Waldemar Kuligowski, prof. UAM
Agata Rogoś, Humboldt-Universität zu Berlin
dr hab. Marek Wasilewski, prof. UAP
Redakcja i korekta/proof-reading and edited by: Agnieszka Kochanowska
Tłumaczenia/translations: Soren Gauger (S. G.), Bartosz Sowiński (B. S.)

Projekt graficzny i skład/graphic design and typesetting: Patrycja Orzechowska
Zdjęcia/photographs: archiwum artysty/artist archive
Druk i oprawa/printed and bound by: Drukarnia PETiT, Lublin

Wydawca/publisher:
Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku/Academy of Fine Arts in Gdansk
ul. Targ Węglowy 6, 80-836 Gdańsk, Polska
www.asp.gda.pl

Wydział Malarstwa/Faculty of Painting
Dziekan/dean: dr hab. Jacek Kornacki
Prodziekani/vice-deans: dr Aleksandra Jadczuk, dr Marek Wrzesiński

Nakład/edition: 100 egzemplarzy/copies
ISBN: 978-83-65366-54-2
Gdańsk 2018

Wydawnictwo współfinansowane z dotacji podmiotowej MNiSW na utrzymanie potencjału badawczego. Zrealizowano dzięki dofinansowaniu ze środków Miasta Gdańska w ramach Stypendium Kulturalnego Miasta Gdańska.

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W GDAŃSKU

GDAŃSK miasto wolności

KOLOFON/COLOFON

2 0 6

The FontStruction Ribbons and banners (http://fontstruct.com/fontstructions/show/898368) by CMunk is licensed under a Creative Commons Attribution Share Alike license (http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/).





