

**Coś jeszcze, coś więcej niż tylko wystawa czy film:
sztuka C.T. Jaspera
James Voorhies**

„Och, jest taki praktyczny! Wszystko jest podłączone” — stwierdza pani Arpel, bohaterka francuskiego filmu *Mój wujaszek* (1958) w reżyserii Jacques’a Tatiego. Pani Arpel oprowadza swojego gościa po skąpo umeblowanym, elegancko-nowoczesnym, wysoce zautomatyzowanym i pełnym gadżetów domu. Mieszkanie jest wyposażone w różnego rodzaju włączniki, wyłączniki i przełączniki, detektory ruchu oraz jaskrawe sofy, które mają sprawić, że życie będzie czyste, proste, łatwe i przyjemne. W innym filmie tego reżysera, zatytułowanym *Playtime* (1967), nowoczesność zakorzeniła się już na dobre. Ludzie pozostają w ciągłym ruchu, korzystając na co dzień z ruchomych schodów, wind, samochodów i autobusów tak, jakby ciągle znajdowali się na przenośnikach taśmowych w zakładzie produkcyjnym. Negocjują z automatycznymi drzwiami, metalowymi ściankami działowymi czy lśniącymi podłogami. Odbicia w wykonanych na całej wysokości ze szkła ścianach sprawiają, że przestrzeń wewnętrzna miesza się z przestrzenią zewnętrzną tętniącej życiem paryskiej dzielnicy. Szpital pełni równocześnie funkcję lotniska, a centrów handlowych praktycznie nie da się odróżnić od biur.

**Something else, something more than exhibition and
cinema: the art of C.T. Jasper
James Voorhies**

“Oh it’s so practical, everything’s connected”, says Mme. Arpel, a character in the 1958 film *Mon Oncle (My Uncle)* by French director Jacques Tati. Mme. Arpel escorts a visitor through her sparsely appointed, sleekly modern, highly automated and gadget-filled suburban home. It is equipped with switches, motion detectors, and brightly-colored sofas intended to make domestic life simple, clean, comfortable, and easy. In another film by Tati, his 1967 *Playtime*, modernity has fully taken root. People are in constant motion using escalators, elevators, automobiles and buses as if they are on factory conveyer belts. They negotiate new automated doors, metal partitions, and glossy floors. Reflections in floor-to-ceiling glass walls confuse interior with exterior spaces in a bustling urban annexe of Paris. A hospital space is also an airport, and trade centers are barely distinguishable from offices.

In the installation *PLAYLIWE*, C.T. Jasper adapts and conflates the iconic designs and colors of the unforgettable modernism found in Tati’s *My Uncle* and *Playtime* — excised, montaged, and fused into a singular physical space in the neo-Renaissance palace of the Poznański family that today

W swojej instalacji *PLAYLIWE* C.T. Jasper adaptuje i łączy ikoniczne wzory i barwy niezapomnianego modernizmu ze wspomnianych filmów Tatiego *Mój wujaszek* oraz *Playtime* — wycięte, zmontowane i wtopione w pojedynczą fizyczną przestrzeń neorenesansowego pałacu rodziny Poznańskich, obecnej siedziby Muzeum Sztuki w Łodzi. W sali tej, o powierzchni 35 m², ze ścianami pokrytymi delikatną tkaniną z różnym deseniem, z dekoracyjnymi elementami architektonicznymi pomalowanymi kunsztownie na złoto oraz strzelistymi stropami, zwiedzający mają okazję zobaczyć surową estetykę, typową dla Tatiego. Widzimy zielone nerkowate i rurkowe sofy, dokładnie takie same jak w *Moim wujaszku* oraz, zainspirowane filmem *Playtime*, zagadkowe czarne krzesła, które zabawnie wracają do swojego pierwotnego kształtu. W rogu stoi raczej mało praktyczne, ale za to tak bardzo modernistyczne okrągłe krzesło wykonane ze sznurów. Czy te meble są funkcjonalne? Oczywiście. Zwiedzający mogą tu odpocząć. Brakuje jednak bohaterów filmów Tatiego: pani Arpel i pana Hulot. Matowa, półprzezroczysta powłoka zakrywa okna, sprawiając, że wpadające do wnętrza światło rozchodzi się po nim równomiernie, co jeszcze bardziej podkreśla wrażenie kontrolowanego oświetlenia, charakterystycznego dla planu filmowego. Gdy wchodzimy do sali, stanowiącej równocześnie główne wejście na wystawę *Joanna Malinowska i C.T. Jasper. Związki rozwiązek*, uderza nas zestawienie modernistycznych mebli ze wspaniałym dziewiętnastowiecznym wnętrzem. Klóci się to z naszymi oczekiwaniem i wrażliwością.

W sali przylegającej do tej, w której eksponowane jest *PLAYLIWE*, okna zostały przysłonięte pomarańczową, nieprzejrystą powłoką sprawiającą, że wpadające światło emanuje złotym ciepłem. Światło miesza się z charakterystycznymi dźwiękami muzyki filmowej. Głęboki bas, utożsamiany zwykle z dramatycznymi scenami, przeplata się z wysokimi tonami fortepianu lub skrzypiec, towarzyszącymi zwykle scenom suspensu. Słyszymy te dźwięki, ale

is Muzeum Sztuki in Łódź. In this roughly 35 m² room with walls covered in fine rose-patterned fabric, ornamental architectural details and soaring ceilings meticulously painted, visitors encounter the austere aesthetic sensibilities akin to Tati's cinematic environments. Here are the green kidney-shaped and tubular sofas like those in *My Uncle* and the quizzical black chairs that playfully return to shape in the film *Playtime*. A rather impractical, but ever-so modernist circular chair fitted with rope is in a corner. Is this furniture functional? Of course, exhibition visitors rest upon it. But, the characters — Mme. Arpel and Mr. Hulot — are absent. An opaque, translucent coating covers the windows, causing light to filter evenly into the space, further emphasizing a feeling of the controlled lighting of a film set. As we enter this room, which is the main entrance to the exhibition *Joanna Malinowska and C.T. Jasper. Relations Disrelations*, the juxtaposition of modernist furniture in the grand nineteenth-century setting interrupts our expectations and sensibilities.

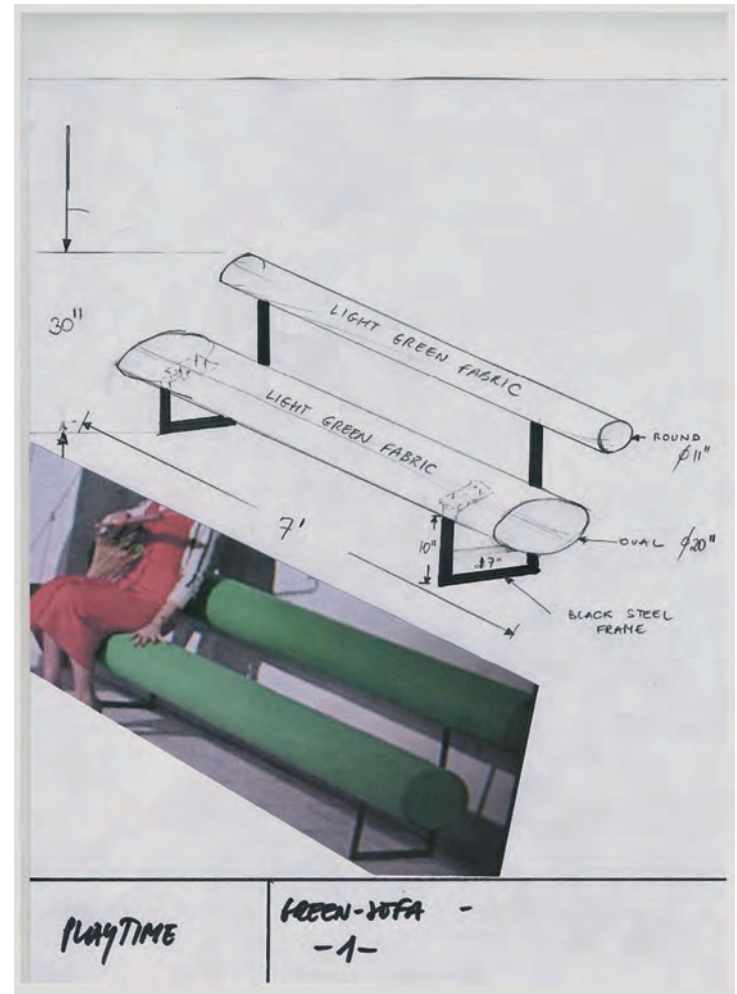
In a room adjacent to *PLAYLIWE*, the windows are covered with an orange opaque coating that causes light to radiate a golden warmth. The light combines with the unmistakable sounds of a cinematic soundtrack — a deep bass often associated with dramatic scenes, interspersed with the high-pitched screech of piano or violin associated with moments of suspense. We hear these sounds but can't detect their source. A large-scale sculpture dominates this 60 m² room. The sculpture is a kind of nomadic dwelling made of sheepskin and disproportionately large for the room, almost projecting out of it and into *PLAYLIWE*. The entire setting is alluring. As visitors walk around the sheepskin dwelling that has the rudimentary shape of a camera bellows, they discover a small tent-like opening in the walls through which they enter and crawl into yet another immersive and even more intimate domestic space than *PLAYLIWE*. The floor is additionally covered with sheepskins reminiscent of distant Mongolian nomads. Instead

nie wiemy, skąd dochodzą. W sali o powierzchni 60 m² góruje monumentalna rzeźba. Przypomina ona rodzaj nomadycznego schronienia wykonanego z owczej skóry, nieproporcjonalnie dużego do pomieszczenia i niemal z niego wychodzącego do sali *PLAYLIWE*. Cała scenografia jest urzekająca. Chodząc wokół schronienia z owczej skóry o rudymiejszym kształcie miecha aparatu fotograficznego, zwiedzający natrafiają na mały otwór, jak w namiocie, przez który wchodzi do środka, wczolgując się do kolejnej, dającej złudzenie zanurzania się i jeszcze bardziej intymnej od *PLAYLIWE*, przestrzeni mieszkalnej. Podłoga została dodatkowo wyłożona skórami owczymi, co przywodzi na myśl odległe wędrowne ludy zamieszkujące mongolski krajobraz. Zamiast jaskrawych kolorów i gładkich kształtów, utrzymanych w modernistycznej estetyce, jakie dominowały w *PLAYLIWE*, widzowie zatapiają się tu w czymś w rodzaju sypialni z zamierzchłych czasów i dosłownie kładą się na podłodze przed ekranem, na którym wyświetlany jest film ze scenami z innego czasu i przestrzeni: Egipt z XI wieku p.n.e. To właśnie ten film okazuje się być źródłem dźwięków.

Zmierzch faraonów Jaspera to połączenie rzeźby przypominającej mieszkanie i projekcji filmowej. Komponent filmowy został zaczerpnięty z ikonicznego *Faraona* (1966) w reżyserii Jerzego Kawalerowicza. Film opowiada historię walk egipskiego faraona Ramzesa, przedstawiciela dwudziestej dynastii, syna i następcy panującego faraona, który w wojnie przeciwko Fenicjanom upatruje szansę na przywrócenie dawnych granic egipskiego królestwa. Jak się później okazuje, decyzja ta doprowadza w efekcie do upadku Nowego Państwa, którego panowanie trwało wiele tysięcy lat. Jasper wykorzystuje całość filmu Kawalerowicza, w sumie 180 minut, pozbywszy się uprzednio wszelkich odniesień do bohaterów. Innymi słowy, wszystkie ludzkie postaci oraz ich głosy zostały przez artystę usunięte. Widzimy otwierane drzwi, ale nie wiemy, co jest źródłem tego ruchu, unoszący się w powietrzu kir, przecinające

of the bright colors and slick design of the modernist aesthetic experienced in *PLAYLIWE*, spectators fall into what feels like an ancient sleeping quarter. They literally lie on the floor before a film projecting scenes from yet another distant time and landscape: eleventh century BC Egypt. This film is the source of the sounds.

Jasper's *Sunset of the Pharaohs* is the combined dwelling-sculpture and a film projection. The film component departs from the iconic Polish film *Faraon (Pharaoh)* by Jerzy Kawalerowicz. Made in 1966, *Faraon* is about the struggles of a XXth Dynasty Egyptian pharaoh Rameses, who wants to wage war on the Phoenicians in order to secure the borders of his kingdom; a choice that ultimately leads to the collapse of the thousand-year rule over Egypt's New Kingdom. Jasper utilizes the entirety of Kawalerowicz's film, 180 minutes in total, to remove all references to the characters. In other words, human figures and their voices are erased. We see doors open without the source of movement; a shroud covering the head of a figure glides through the air without support; oars paddle independently across water; a camera lens zooms quickly onto a bare wall because the subject has been removed. The erasure of characters also erases the ability to interpret the plot. Consequently, the scenery, landscape, musical score, and props take priority, accentuating and illustrating a catalog of cinematic techniques: panning shots, close-ups, tracking, and reverse camera angles. The structure of film is dissected, thus opening up the potential to make this familiar form something else. So, as viewers sit inside the dwelling with golden light peaking through the opening, they are simultaneously removed from, but absolutely integrated, into the context of the existing film and the exhibition. They become actors who perform a particular role in a cinematic-cum-exhibition arena where Jasper invites them into a narrative constructed by him that inhabits both forms of film and exhibition.



wody rzeki wiosła, czy najazd obiektywu kamery na pustą ścianę, z której usunięto przedmiot obserwacji. Pozbycie się bohaterów jest równoznaczne z usunięciem możliwości interpretacji fabuły. W konsekwencji, na pierwszy plan wysuwa się sceneria, pejzaż, ścieżka dźwiękowa oraz rekwizyty, co przy okazji eksponuje katalog filmowych zabiegów, takich jak: ujęcia panoramiczne, zbliżenia, ujęcia z wózka czy zastosowanie techniki ujęcie-kontruje. Rozłożenie struktury filmu na czynniki pierwsze sprawia, że ta znajoma forma staje się czymś zupełnie innym. Tak więc kiedy widzowie siedzą wewnątrz pomieszczenia, z sączącym się do środka złotym światłem, zostają jednocześnie usunięci i zintegrowani z wyświetlanym filmem i ekspozycją. Stają się aktorami, którzy mają do odegrania konkretną rolę na arenie filmowo-wystawowej, gdzie Jasper zaprasza ich do stworzonej przez siebie narracji, wykorzystującej obie formy: film i wystawę.

Decyzja artysty o wykorzystaniu całości filmu nie jest bez znaczenia. Przedłużone trwanie nagrania ostatecznie zachęca widzów do zrezygnowania z rekonstruowania lub domyślania się zamierzonej narracji. W momencie, gdy dostrzegają obraz owczej skóry na ekranie, wizualnie łączący się z podłogą i sprawiający wrażenie zlania się z fizyczną realnością owczej skóry, na której siedzą, dwuwymiarowy obraz filmowy zlewa się z trójwymiarową rzeczywistością. Jest teraz, w tym momencie. Doświadczenie filmowe staje się czymś zupełnie nowym, całkowicie innym w miejscu, gdzie nasza postać wypełniająca przestrzeń zostaje związana z przestrzenią filmu. Trwająca narracja staje się naszym udziałem, jest nasza, a wcześniejsza chęć odkrycia zamierzonej historii znika.

Przestrzeń wystawy jest integralnym katalizatorem, zastosowanym przez Jaspersa do wciągnięcia publiczności w przestrzeń filmu. W zderzeniu przestrzeni wystawiennej i filmu leży siła tych prac. Od momentu wejścia na wystawę widzowie doświadczają stanu dezorientacji i zaciekawienia. Ten stan przykuwa ich uwagę, sprawiając, że

Jasper's decision to use the entire film is significant. The extended duration of it eventually encourages viewers to abandon the need to reconstruct or figure out the intended narrative. And when they finally see an image of sheepskin in the film, visually connecting to the floor and appearing to melt with the physical reality of sheepskin on which they sit, two-dimensional filmic image binds with three-dimensional reality. It is now, at this moment, the cinematic experience becomes something completely new, completely different, where our figure inhabiting the space is connected to the space of film. The narrative at stake is our own while the original need or desire to find the established narrative dissolves.

The exhibition site is indeed an integral catalyst that Jasper uses to implicate spectators in cinematic space and the power of these works is revealed precisely at the moment when exhibition and film collide. Spectators are engaged in a state of confusion and intrigue from the very moment they enter. That state of confusion and intrigue holds their attention, ushering forward a desire to complete the narrative. Because that's what we do. But Jasper's erasure of the characters brings to life the imagination of viewers and opens the potential to re-think cinema and involve exhibition spectators in moments that are both fictional and real, by presenting the familiar while withholding information all while marching towards an expanded form of cinema within an exhibition context. Our inhabiting both the installation and filmic space unite to create this new cinema of exhibition.

This approach, conflating spaces of exhibition and film, is made with even more complexity in another work, *Erased*. Jasper draws on Volker Schlöndorff's *The Tin Drum* (1979) and David Lynch's *Blue Velvet* (1986) to create two film projections. These are installed in one of three rooms adjacent to one another totalling more than 75 m². Upon entering *Erased*, visitors first encounter a simple wooden door, painted gray, like the kind in a 1960s middle-class

chcą dotrzeć do końca opowieści. Usunięcie przez Jaspersa bohaterów aktywuje wyobraźnię widzów i daje możliwość przemyślenia sztuki filmowej oraz zaangażowania publiczności w chwilę będące zarówno fikcją, jak i rzeczywistością. Dokonuje się to poprzez pokazanie tego, co znajome, przy równoczesnym zatajeniu wybranych informacji — to wszystko w procesie dążenia do rozbudowanej formy kina w obrębie przestrzeni ekspozycyjnej. Zajęcie przestrzeni scalonych ze sobą instalacji i filmu tworzy nowe kino ekspozycyjne.

Takie podejście do połączonych ze sobą przestrzeni wystawy i filmu zostało wykorzystane z jeszcze większą złożonością w kolejnej pracy zatytułowanej *Wymazany*. Tym razem, na potrzeby stworzenia dwóch nagrań Jasper sięga do *Blaszanego bębenka* (1979) Volkera Schlöndorffa i *Blue Velvet* (1986) Davida Lyncha. Są one wyświetlane w jednym z trzech sąsiadujących ze sobą pomieszczeń o całkowitej powierzchni 75 m². Wchodząc do przestrzeni *Wymazanego*, zwiedzający natrafiają na proste, pomalowane na szaro drewniane drzwi, przywodzące na myśl miejskie bloki mieszkalne dla klasy średniej z lat 60. Na emaliowanej tabliczce widnieje numer „710”. Po otwarciu drzwi oczom zwiedzających ukazuje się pokój z czterema rozmieszczonymi dookoła głośnikami kolumnowymi. Bezpośrednio po prawej stronie od wejścia umieszczono ladę, jaką zwykle można spotkać w gabinecie lekarskim czy galerii, a na niej ekran wyświetlający fragment filmu *Ostatni brzeg* (1959) w reżyserii Stanleya Kramera. W pokoju panuje ciemność. Światło dociera jedynie z sąsiedniej sali. Cała podłoga została pokryta granatowym dywanem, który wychodzi nawet do sąsiednich pomieszczeń. Kolejne pomieszczenie jest niewielkie, wyposażone jedynie w prostą szafkę kuchenną, zlew i fluorescencyjne światło. Bezpośrednio obok znajduje się większa sala, gdzie można zobaczyć dwie projekcje filmowe. Stoi tu pokryty szkłem stół obiadowy z czterema krzesłami, pusta biblioteczka i kilka prostych, pomalowanych na biało drewnianych krzeseł, nałożonych

urban apartment building. The number 710 is painted on an enamel plaque. After opening the door, they enter a room with four box speakers placed around it. A counter similar to that found in a doctor's office or gallery is at the immediate right of the entrance with a computer monitor looping an excerpt from Stanley Kramer's *On the Beach* (1959). This room is dark except for the light coming in from an adjacent room. The entire floor is covered with a dark-blue carpet that extends well into the other rooms. The next room is small with only a simple kitchen cabinet, sink, and fluorescent light. Immediately next to it is a larger room with the two film projections, a dining table with a glass top and four chairs, an empty bookcase, and a few basic wooden chairs painted white precariously stacked and supporting a projector. The two projections have scenes from *The Tin Drum* and *Blue Velvet* on intersecting walls, left and right respectively. The films are each 23 minutes long, synchronized and looped. As in *Sunset of the Pharaohs* all the original characters in both films have been removed from the footage.

The Tin Drum is a film adaptation of a 1959 German novel by Günter Grass. It is narrated by a character named Oskar, a patient in a mental hospital who recounts his life-long decision never to grow up. Repulsed by the childish contradictions and chaos of the adult world around him, Oskar vows to retain his immaturity even though he lives through World War II, several intimate relationships, fathering a child, and forming a jazz band. The toy tin drum given to him on his third birthday is a treasured possession as Oskar symbolically clings to childhood innocence in a world awash with inexplicable violence and madness. *Blue Velvet* chronicles the protagonist Jeffrey Beaumont, whose recovery of a severed ear in a vacant parking-lot leads him to the apartment of Dorothy Vallens whom he believes is involved with the mystery. The film takes us through a series of events that include the most unforgettable scene of Dorothy's unexpected discovery of

niepewnie jedno na drugie. To na nich opiera się projektor. Na przecinających się ścianach wyświetlane są sceny z *Blaszanego bębenka* i *Blue Velvet*, odpowiednio po lewej i po prawej stronie. Każdy z filmów, zsynchronizowanych i wyświetlanych na okrągło, trwa 23 minuty. Podobnie jak w *Zmierzchu faraonów*, i tu artysta usunął wszystkie postaci występujące pierwotnie w obu filmach.

Blaszany bębenek to ekranizacja powieści Günтера Grassa z 1959 roku, w której narratorem jest przebywający w szpitalu psychiatrycznym Oskar, opowiadający historię swojego życia, naznaczonego decyzją, by nie rosnąć. Pełen odrazy dla infantylnych sprzeczności i chaosu świata dorosłych Oskar obiecuje sobie zachować dziecięcość i robi to, pomimo takich doświadczeń jak druga wojna światowa, kilka bliskich relacji, ojcostwo czy założenie zespołu jazzowego. Zabawkowy blaszany bębenek, który dostał na swoje trzecie urodziny, stanowi dla niego wielki skarb, jako że Oskar symbolicznie kurczowo trzyma się dziecięcej niewinności w świecie zalanym niewytłumaczną brutalnością i szaleństwem. *Blue Velvet* opowiada z kolei historię Jeffreya Beaumonta, znajdującego pewnego dnia na trawniku odcięte ludzkie ucho. W konsekwencji trafia on do mieszkania Dorothy Vallens, zamieszanej, jak sądzi, w tę zagadkę. Widzimy szereg zdarzeń obejmujących niezapomnianą scenę, w której zaskoczona Dorothy odkrywa obecność Jeffreya w swoim mieszkaniu, a następnie chowa go w szafie, gdy do jej drzwi puka Frank Booth. Mężczyzna współżyje z Dorothy, której męża i syna wcześniej porwał, by ją posiąść. Jeffrey śledzi wszystko z ukrycia.

Tę właśnie słynną kluczową scenę z *Blue Velvet* mają okazję zobaczyć zwiedzający w części wystawy zatytułowanej *Wymazany*. Choć bohaterowie — Frank, Jeffrey i Dorothy — zostali praktycznie usunięci z filmu, pozostały ślady ich obecności. Wspomnianą scenę oglądamy z perspektywy Jeffreya, schowanego w szafie w ciemnym salonie Dorothy. Salon nagle rozświetla lampka włączona przez wcielającą się w rolę Dorothy, choć tutaj niewidoczną,

Jeffrey w jej apartament, whom she subsequently hides in a closet when a visitor, Frank Booth, knocks on her door. After entering, Frank performs a series of sexual acts with Dorothy, whose husband and son he has kidnapped in order to seduce her. Jeffrey from inside the closet is a witness to Frank's action.

It's this pivotal and infamous moment in *Blue Velvet* that visitors witness in *Erased*. And while the characters Frank, Jeffrey and Dorothy are literally removed from the film, their traces remain. For example, we see Dorothy's dark living room from Jeffrey's perspective inside the closet. A table lamp suddenly illuminates without the figure of Isabella Rossellini. We witness the scene of an empty car parked in front of Dorothy's apartment where Dennis Hopper is originally pictured. We see the long approach of a dark corridor with a door at the end number 710. The rain falls rapidly; a knock at the door; the screech of a violin, breathing, and repeated tapping. Scenes from *The Tin Drum* are simultaneously projected near *Blue Velvet* where images of a pharmacy, severed heads of fish, sardines rammed into a tin, and the actual Tin Drum are juxtaposed with more sounds — a baby crying, glass breaking, and an ethereal musical score accompanying a panning shot of a German town. We hear the sinister sounds of approaching footsteps, screeching sounds of violin connected to the quick movement of a closet door. And as we sit and watch the projections we hear the creak of a door accompanied by the visible opening of a door in the film — apartment number 710. These sounds — although seemingly accompanying images in the projections — feel distant. The speakers in the other room are the source. The distance between image and sound contributes to an overall feeling of hyper-reality because sound travels between spaces, spectacularly unifying all the rooms into a singular experience of film and exhibition. It's possible for spectators to hear the creak of a door in the film and in reality because the door through which they enter *Erased* also creaks. This

Isabellę Rossellini. W kolejnej scenie pusty samochód parkuje przed domem Dorothy. W oryginalnej wersji kierowcą jest odtwórca roli Franka — Dennis Hopper. Jest też scena z długim, ciemnym korytarzem, na którego końcu znajdują się drzwi z numerem 710. Pada deszcz, słychać pukanie do drzwi, pisk skrzypiec, oddychanie i ponowne pukanie. Sceny z *Blaszanego bębenka* są wyświetlane symultanicznie na ekranie tuż obok *Blue Velvet*. Zdjęciom apteki, odciętych rybich głów, sardynek wciśniętych do puszki i tytułowego blaszanego bębenka towarzyszą kolejne dźwięki: płacz niemowlęcia, rozbijane szkło i eteryczna muzyka filmowa, stanowiąca tło dla panoramicznego ujęcia niemieckiego miasta. Złowieszczy odgłos kroków, pisk skrzypiec połączony z szybkim ruchem drzwi szafy. Siedząc i oglądając projekcje, zwiedzający słyszą skrzypienie drzwi do sali, któremu towarzyszy na ekranie otwieranie drzwi prowadzących do mieszkania numer 710. Dźwięki te — choć z pozoru towarzyszą obrazom z wyświetlanych na ekranie filmów — sprawiają wrażenie odległych. Ich źródłem są ustawione w sali głośniki. Odległość między obrazem a dźwiękiem sprawia, że pojawia się wrażenie hiperrzeczywistości, bowiem dźwięk przemieszcza się między przestrzeniami, spektakularnie scalając wszystkie sale w jedno doświadczenie filmowo-ekspozycyjne. Widzowie słyszą skrzypienie drzwi zarówno w filmie, jak i w rzeczywistości, gdyż taki właśnie odgłos wydają drzwi prowadzące do tej części ekspozycji. Ten subtelny, ale równocześnie pełny pięknej siły moment przywodzi na myśl fragment projekcji w sali *Zmierzch faraonów*, gdy na ekranie pojawia się owcza skóra, a widzowie stają się częścią narracji, która nie przynależy już do filmu, ale została zaaranżowana przez Jaspersa specjalnie na potrzeby wystawy.

By lepiej zrozumieć szczególne znaczenie prac Jaspersa, warto przywołać poglądy francuskiego filozofa Jacques'a Rancière'a. Wszystkiemu, czego doświadczamy, przypisana jest pewna estetyka. W miarę upływu czasu uczymy się, jak rozumieć świat, obserwując to, jak wygląda, innymi

subtle but beautifully powerful moment is not unlike that in *Sunset of the Pharaohs* when the sheepskin appears on the screen and we, the spectators, are involved in a narrative that is no longer filmic but one in which Jasper has fully implicated us.

We can turn to the French philosopher Jacques Rancière for help in thinking about the critical importance of Jasper's works. There is an aesthetic assigned to everything that we experience in the world and over time we understand how we make sense of the world because of the way it looks — its appearance. We understand how to interpret a film because of our lived sensory experiences of it. The same thing happens with exhibitions and museums. According to Rancière, the politics of aesthetics is the act of reframing the world of common experience determined by familiar forms that govern our senses in order to create something new. So, whatever the political might be in the original films by Tati, Lynch, Schlöndorff or Kramer, the political in Jasper's work is actually achieved by creating a new sensory experience in the museum. This reframing takes place when we are confused about how easily to interpret a thing, situation or experience. *PLAYLIWE*, *Sunset of the Pharaohs* and *Erased* all instigate on various levels a productive kind of strangeness and confusion that make it hard to classify what these works are. In defiance of categorization, they produce confusion because these works are not only cinema and not only exhibition. They are something else, something more. Jasper apprehends the attention of spectators because they are uncertain how to categorize or quickly interpret the works. That apprehension becomes a different kind of sensory experience that helps imbue the art with potential for seeing and experiencing things differently. Rancière writes that “the main enemy of artistic creativity as well as of political creativity is consensus — that is, inscription within given roles, possibilities, and competences”.¹ Therefore, the politics of aesthetics is the act of reframing the world of common

słowy, patrząc na jego przejawy. Wiemy, jak interpretować film dzięki temu, że doświadczyliśmy go zmysłami. To samo odnosi się do wystaw czy muzeów. Zdaniem Rancière’a, polityka estetyki jest aktem przeformatowania świata codziennych doświadczeń zdeterminowanych znajomymi formami, które kierują naszymi zmysłami w procesie tworzenia czegoś nowego. Zatem niezależnie od tego, na czym polega polityczność w oryginalnych filmach Tatiego, Lyncha, Schlöndorffa czy Kramera, Jasper w swoich dziełach uzyskuje ją przez stworzenie nowego sensorycznego doświadczenia w przestrzeni muzealnej. Ta zmiana znaczenia odbywa się za każdym razem, gdy nie jesteśmy pewni, jak zinterpretować jakąś rzecz, sytuację czy doświadczenie. Poszczególne części wystawy — *PLAY.LIWĀ*, *Zmierzch faraonów* oraz *Wymazany* — wywołują, na różnych poziomach, swego rodzaju konstruktywne poczucie obcości i dezorientacji, które sprawia, że prace te trudno jest sklasyfikować. Na przekór kategoryzacji wywołują zmieszanie, ponieważ są nie tylko filmem, nie tylko wystawą. Są czymś jeszcze, czymś więcej. Jasper zatrzymuje uwagę widzów, ponieważ nie są oni pewni, jak sklasyfikować czy szybko zinterpretować jego dzieła. To zatrzymanie uwagi staje się innym rodzajem doświadczenia zmysłowego, które pomaga przepełnić sztukę potencjałem do widzenia i doświadczenia rzeczy w inny sposób. Cytując Rancière’a: „Głównym wrogiem zarówno kreatywności artystycznej, jak i kreatywności politycznej jest konsens, czyli wpisanie w określone role, możliwości, kompetencje”¹. Dlatego też polityka estetyki to akt przekształcania świata codziennych doświadczeń — takich jak film czy wystawa — i wyzwolenie ich z pęt historycznego determinizmu, który kontroluje nasze zmysły. Prezentowane tu prace C.T. Jaspiera właśnie to robią. Stanowią wyjątki od popularnej koncepcji, produkcji i ekspozycji sztuki. Wymykają się schematom myślowym o produkcji i pokazywaniu sztuki. Zrywają z obiema konwencjami — filmową i wystawową — i to odejście przyczynia się do wykreowania nowych sposobów angażowania publiczności.

experience — such a film and exhibition — and releasing them from the shackles of historical determinism that govern our senses. These works by C.T. Jasper do that. They are exceptions to the common conception, production and exhibition of art. They are ruptures in both conventional artistic, cinematic and exhibition practices and these ruptures contribute to imagining new ways of engaging with spectators. They challenge consensus. As such, Jasper is critically reshaping the rote system of boundaries that inscribe ways of making both exhibitions and films.

And as we exit *Erased*, returning to the space of the museum awash in bright light and out of the darkness of the work, we have renewed our perception about the possibilities for cinema and exhibition to unleash our imagination through sensual and sensorial experience because Jasper creates these atmospheres where filmic space becomes physical through our lived bodily experience of both cinema and exhibition.

- 1 F. Carnevale and J. Kelsey, *Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière*, *Artforum*, vol. 45, no. 7, (March 2007), p. 263. Also J. Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum, London 2010.

Stawiają wyzwanie zastanej zastanemu porządkowi. Tym samym Jasper w zasadniczy sposób nadaje nowy kształt dotychczasowemu systemowi granic określających sposoby tworzenia wystaw i filmów.

Opuszczając *Wymazanego* i wracając do skąpanej w świetle przestrzeni muzealnej, pozostawiając za sobą mrok dzieła, wychodzimy bogatsi o nowe postrzeganie potencjału sztuki filmowej i wystaw do uwalniania naszej wyobraźni w wyniku zmysłowego doświadczenia. Jasper kreuje bowiem nastrój, w którym przestrzeń filmowa staje się fizyczna dzięki przeżytemu fizycznemu doświadczeniu filmu i wystawy.

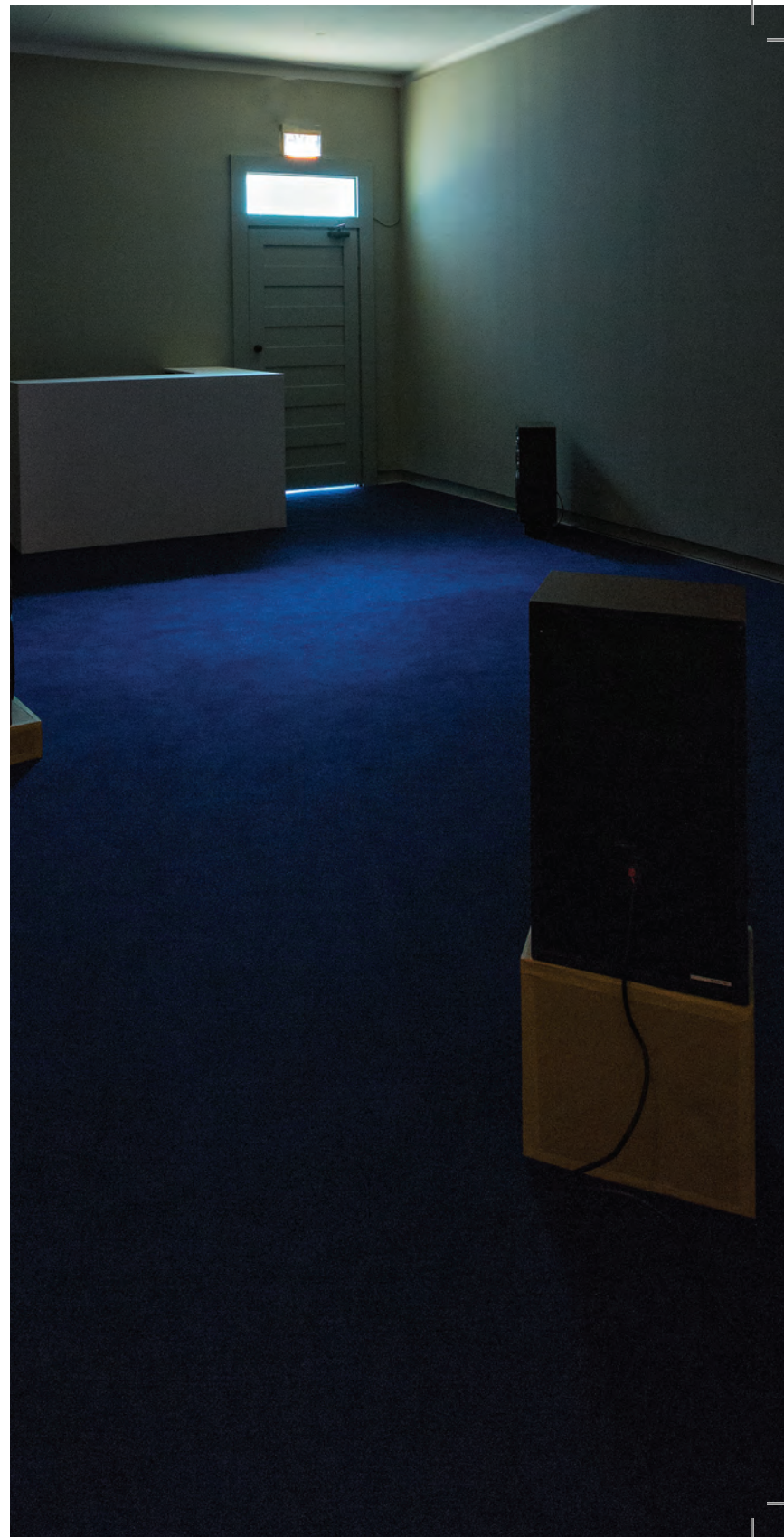
- 1 F. Carnevale, J. Kelsey, *Art of the Possible: Fulvia Carnevale and John Kelsey in Conversation with Jacques Rancière*, „Artforum”, March 2007, vol. 45, no. 7, s. 263. Zob. też J. Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum, London 2010.

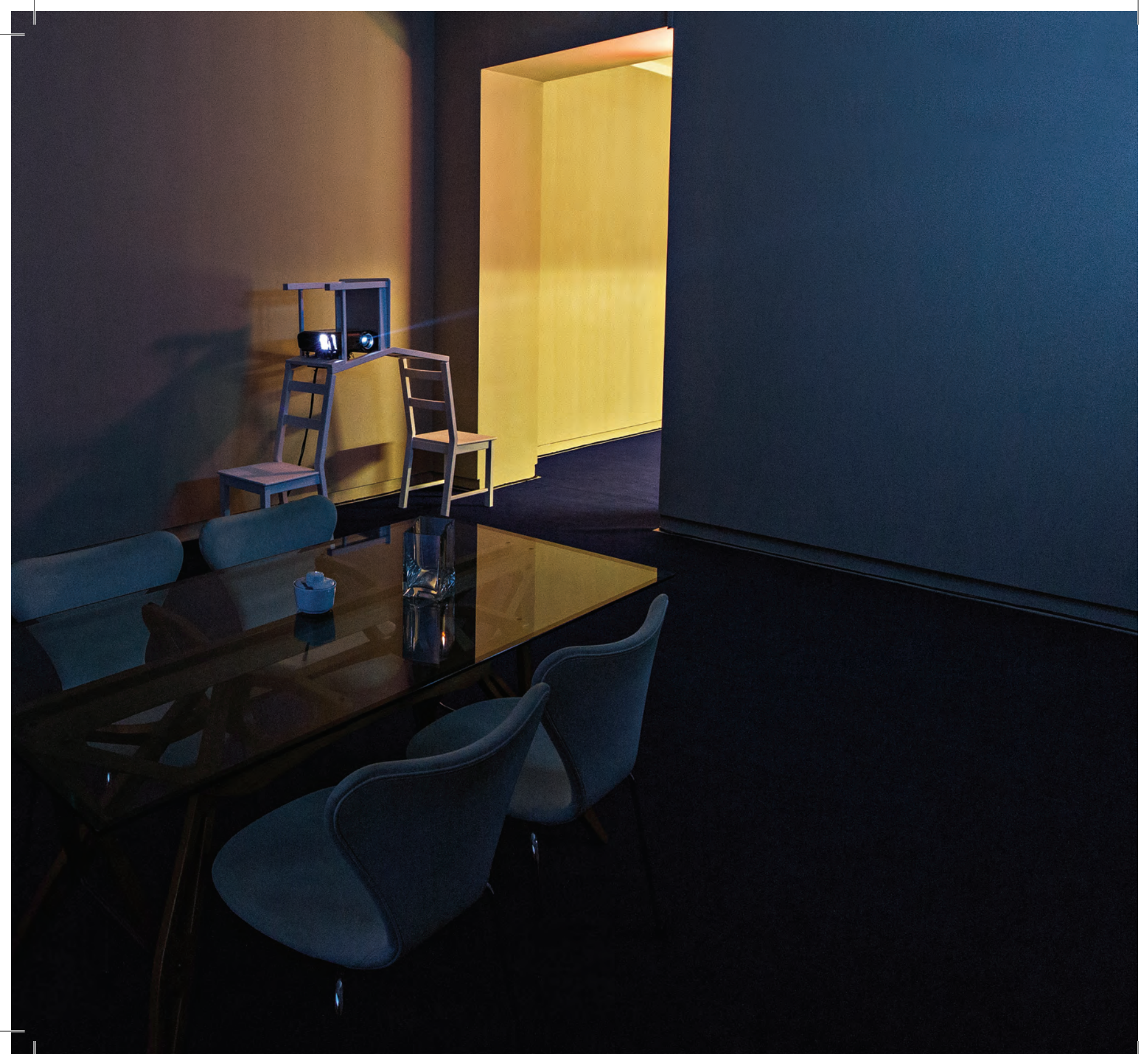


Dokumentacja wystawy i prac

Documentation of the Exhibition and Works









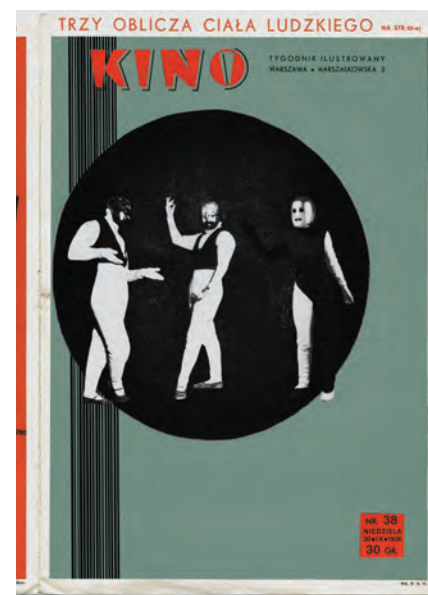
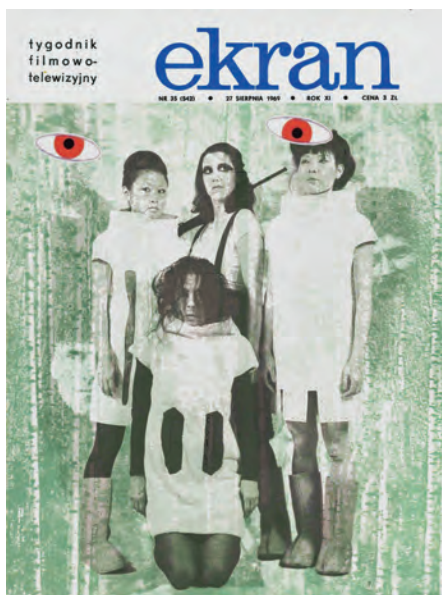
















C.T. Jasper, *Zmierzch faraonów*, 2014
kadry wideo

C.T. Jasper, *Sunset of the Pharaohs*, 2014
video stills





C.T. Jasper, *PLAYLINE*, 2015



C.T. Jasper, *PLAYLINE*, 2015



Joanna Malinowska jest absolwentką wydziałów rzeźby uniwersytetów Rutgers i Yale. W swej twórczości oscylującej pomiędzy różnorodnymi mediami — rzeźbą, wideo, działaniami performatywnymi — porusza tematy związane z antropologią, zderzeniami kultur i muzyką. Jej prace były wystawiane między innymi w Sculpture Center, Art in General i Postmasters w Nowym Jorku, Saatchi Gallery i Nottingham Contemporary w Wielkiej Brytanii, Espace Culturel Louis Vuitton w Paryżu, CSW Zamek Ujazdowski i Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki w Warszawie. Malinowska brała udział w Pierwszym Biennale Sztuki w Moskwie i Whitney Biennial 2012 w Nowym Jorku.

C.T. Jasper dzieli swoje życie pomiędzy Nowym Jorkiem i Ulan Bator. Jego prace, łączące elementy różnych mediów, głównie wideo i filmu, polegają na interwencjach cyfrowych w znane dzieła filmowe. Najnowsze projekty Jaspiera to *Erased* (2013), *Zmierzch Faraonów* (2014), *Zawrót głowy* (2015) oraz — we współpracy z Joanną Malinowską — *Halka/Haiti: 18°48'05"N 72°23'01"W* (2015).

Joanna Malinowska graduated from the sculpture departments of Rutgers and Yale universities. Her art oscillates between diverse media — sculpture, video, performance art — where she tackles subjects related to anthropology, culture clash and music. Her works have been displayed at SculptureCenter, Art in General and Postmasters in New York, Saatchi Gallery and Nottingham Contemporary in Great Britain, Espace Culturel Louis Vuitton in Paris, Centre for Contemporary Art Ujazdowski Castle and Zachęta National Art Gallery in Warsaw. Malinowska took part in the First Art Biennale in Moscow and the 2012 Whitney Biennial in New York, among other places.

C.T. Jasper splits his life between New York and Ulan Bator. His works oscillate on the threshold of different media, concentrating principally on video-art, film, and electronic-guerilla interventions in already existing film works. Jasper's most recent projects include *Erased* (2013), *Sunset of the Pharaohs* (2014), *Vertigo* (2015), and *Halka/Haiti: 18°48'05"N 72°23'01"W* (2015) in collaboration with Joanna Malinowska.

Nova Benway jest kuratorką i pisarką. Od 2011 roku współtworzy zespół kuratorski w nowojorskim The Drawing Center, gdzie jest współinicjatorką i kuratorką Open Sessions, dwuletniego projektu wystaw eksperymentalnych i programów publicznych, współorganizowanych z grupą ponad pięćdziesięciorga artystów działających na poziomie lokalnym, krajowym i międzynarodowym. W ramach darmowej platformy edukacyjnej The Public School w Nowym Jorku nadzoruje *Between Who*, cykl wydarzeń badających zależności między pedagogiką i badaniami artystycznymi a społecznościami artystów.

Michał Jachuła, kurator i historyk sztuki, absolwent historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim i studiów kuratorskich w Center for Curatorial Studies w Bard College w Nowym Jorku. Pełnił funkcję kuratora wystaw w Galerii Arsenal w Białymostku, Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki oraz Galerii Foksal w Warszawie, takich jak *Elka Krajewska. Pole Lokalne, Rzeczy i ludzie, Józef Robakowski, Jabberwocky. Bohdan Mrázek i Jiří Skála, Splendor tkaniny*. Jest autorem tekstów i wywiadów o sztuce publikowanych głównie w katalogach wystaw. Interesuje się historią wystaw i jej znaczeniem dla historii sztuki oraz medium wystawy rozumianym jako autonomiczny utwór. Dr hab. **Gabriela Świtek**, kierownik Zakładu Teorii Sztuki w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego. Absolwentka University of Cambridge (PhD 1999, MPhil 1996) i Central European University w Pradze (1994). Autorka książek: *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje* (2013), *Aporie architektury* (2012), *Writing on Fragments: Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity* (2009). Redaktorka tomów: *Awangarda*

w Bloku / Avant-garde in the Bloc (2009), *Transfer* (2006), *Zachęta 1860—2000* (2003). Kierownik działu dokumentacji sztuki współczesnej w Zachęcie — Narodowej Galerii Sztuki. Kuratorka wystawy *Jarostaw Kozakiewicz. Transfer* w Pawilonie Polskim w ramach 10. Międzynarodowej Wystawy Architektury w Wenecji (2006). Główny obszar jej zainteresowań badawczych to historia i filozofia architektury, metodologia historii sztuki oraz współczesna kultura wizualna.

James Voorhies pełni funkcję dyrektora The Carpenter Center for the Visual Arts (stanowisko fundacji John R. and Barbara Robinson Family) na Uniwersytecie Harvarda. Nadzoruje projekt sztuki współczesnej poświęcony syntezy sztuki, designu i edukacji poprzez prezentowanie istniejących dzieł sztuki i realizowanie nowych projektów. Jego teksty pojawiły się w magazynach „Texte zur Kunst” i „Frieze” oraz w publikacjach organizacji Printed Matter, jak również w wielu monografiach artystów i katalogach wystaw. Jest założycielem Bureau for Open Culture, kuratorsko-wydawniczej organizacji non-profit, która (w latach 2007—2014) współpracowała z muzeami, uniwersytetami i fundacjami przy realizacji projektów ze współczesnymi artystami i pisarzami.

Iwo Zmyślony, krytyk sztuki i metodolog, autor kilkunastu publikacji naukowych oraz kilkudziesięciu tekstów publicystycznych, esejów, wywiadów i recenzji. Studiował filozofię i historię sztuki na Uniwersytecie Warszawskim, Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i Katholieke Universiteit Leuven. Tytuł doktora uzyskała na podstawie pracy o pozawerbalnych wymiarach poznania i wiedzy (*tacit knowledge*). Współpracuje z „Dwutygodnikiem”, „Obiegiem”, „Artpunktem” i „Kulturą Liberalną”. Wykładowca Uniwersytetu Otwartego UW i School of Form w Poznaniu.

Nova Benway is a curator and writer. Since 2011, she has been on the curatorial team at The Drawing Center in New York, where she is co-funder and curator of Open Sessions, a two-year program of experimental exhibitions and public programs co-organized with more than fifty local, national and international artists. At the free education platform The Public School, New York, she hosts *Between Who*, a series of events exploring the intersections between pedagogy and artistic research and artists' communities.

Michał Jachuła is a curator and art historian. Graduated in Art History from University of Warsaw and received his MA in contemporary art from the Center for Curatorial Studies at Bard College. His recent exhibitions include *Elka Krajewska. Local Field, Things and People*, and *Józef Robakowski* at the Arsenal Gallery in Białystok; *Jabberwocky. Bohdan Mrázek and Jiří Skála* at Foksal Gallery, and *The Splendour of Textiles* at Zachęta National Gallery of Art in Warsaw. Author of texts and interviews, published mainly in exhibition catalogs. He is interested in history of exhibitions and its importance for art history and exhibition as a medium understood as an autonomous work.

Gabriela Świtek, Ph.D., head of the Theory of Art Faculty at the Institute of Art History, University of Warsaw. Graduate of the University of Cambridge (Ph.D. 1999, M.Phil. 1996) and the Central European University in Prague (1994). Author of books: *Gry sztuki z architekturą. Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje (Art—Architecture Games. Modern Kinships and Contemporary Integrations*, 2013), *Aporie architektury (The Aporias of Architecture*, 2012), *Writing on Fragments: Philosophy, Architecture, and the Horizons of Modernity* (2009). Editor of *Awangarda w Bloku*

/ Avant-garde in the Bloc (2009), *Transfer* (2006), and *Zachęta 1860—2000* (2003). Head of the Department of Contemporary Art Documentation at the Zachęta National Gallery of Art. Curator of the *Jarostaw Kozakiewicz. Transfer* exhibition at the Polish Pavilion, 10th International Exhibition of Architecture in Venice (2006). In research, she focuses chiefly on the history and philosophy of architecture, methodology of art history, and contemporary visual culture.

James Voorhies is the John R. and Barbara Robinson Family Director of the Carpenter Center for the Visual Arts at Harvard University. He oversees a contemporary arts program dedicated to the synthesis of art, design, and education through the exhibition of existing works and production of new commissions. His writing has appeared in publications by *Texte zur Kunst, Frieze*, and *Printed Matter*, as well as numerous artist monographs and exhibition catalogs. He is the founder of the Bureau of Open Culture, a nonprofit curatorial and publishing initiative that from 2007 to 2014 collaborated with museums, universities, and foundations to make projects with contemporary artists and writers.

Iwo Zmyślony, art critic and methodologist, author of a dozen scientific publications in field of epistemology and philosophy of science and around a hundred essays, interviews, and critical texts in field of contemporary art and visual culture. Studied philosophy and art history at the University of Warsaw, Catholic University of Lublin, Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg, and the Katholieke Universiteit Leuven. He was awarded his Ph.D. for work on non-verbal dimensions of cognition and tacit knowledge. Regular contributor to *Dwutygodnik.com, Obieg.pl, Artpunkt* and *Kultura Liberalna*. Academic teacher at the Open University of the University of Warsaw and School of Form in Poznań.

Związki rozwiązki
Joanna Malinowska
C.T. Jasper

Relations Disrelations
Joanna Malinowska
C.T. Jasper

Muzeum Sztuki w Łodzi

2015 Redakcja Michał Jachuła

Editing Michał Jachuła

Spis treści

Związki rozwiązki

Michał Jachuta 7

Żywot podwójny

Gabriela Świtek 21

Niewiedza, w czterech aktach:

Kosmologia Joanny Malinowskiej

Nova Benway 33

Coś jeszcze, coś więcej niż tylko wystawa czy film:

sztuka C.T. Jaspera

James Voorhies 43

Głębokie odczucia, werbalne zakłócenia

Iwo Zmyślony 53

Dokumentacja wystawy i prac 69

Lista prac 129

Noty biograficzne 142

Table of Contents

Relations Disrelations

Michał Jachuta 7

A Life Doubled

Gabriela Świtek 21

Unknowing, in Four Acts: Joanna Malinowska's

Cosmology

Nova Benway 33

Something else, something more than exhibition

and cinema: the art of C.T. Jasper

James Voorhies 43

Deep Impressions, Verbal Disruptions

Iwo Zmyślony 53

Documentation of the Exhibition and Works 69

List of Works 129

Biographical Notes 142

ms¹

Muzeum Sztuki w Łodzi
Więckowskiego 36
90-734 Łódź
msl.org.pl

© Muzeum Sztuki & Authors, 2015
ISBN 978-83-63820-29-9

ms
Muzeum Sztuki

Muzeum Sztuki w Łodzi
Instytucja Samorządu Województwa Łódzkiego
Muzeum Sztuki in Łódź
Institution of Łódź Voivodeship Government

Łódzkie

Współprowadzona przez Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Run jointly by The Ministry of Culture
and National Heritage

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Partner
opus / film

Publikacja towarzysząca wystawie
Joanna Malinowska
C.T. Jasper
Związki rozwiązki
20.03—16.05.2015

Dyrektor
Jarosław Suchan
Kurator
Michał Jachuła
Koordynacja wystawy
Monika Wesołowska
Redakcja
Michał Jachuła
Koordynacja wydawnicza
Ewa Jędrzejczak
Tłumaczenie tekstów
Marta Herudzińska-Oświęcimska · s. 33–52
Aleksandra Sobczak · s. 7–32 · 53–68 · 129–143
Redakcja stylistyczno-językowa
i korekta wersji polskiej
Agnieszka Hatowska
Ewa Borowska · s. 7–19
Redakcja stylistyczno-językowa
i korekta wersji angielskiej
The Varsovian Sp. z o.o.
Zdjęcia · Widoki wystawy
i dokumentacja prac
Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki
w Łodzi · fot. Piotr Tomczyk
Projekt graficzny i skład
Aleksandra Fedorowicz-Jackowska
Produkcja i koordynacja poligraficzna
Adam Sikorski
Druk
Argraf Sp. z o.o. · Warszawa
Podziękowania
Marek Kubacki, Karolina Dźbik, Józef Gałązka,
Mateusz Jakubczak Pączek, Łukasz Janicki,
Andrzej Miastkowski, Artur Frątczak,
Łukasz Grabarz, Andrzej Kornacki,
Agata Smoczyńska-Le Guern, Olga Guzik,
Maria Morzuch, Marta Kowalewska, Chris Vroom,
Emilia i Ilya Kabakov, Josephine Hemsing
i Dan Cameron, Daniel Cole, Colin MacFarlane,
Michael Crockford, Katie Zaeh, Barbara Polla,
Beverly Allan, Timothy Rusterholz,
Henri Vaillancourt, CANADA, New York,
Vice Provost for the Arts, Temple University,
Philadelphia, Tyler School of Art/PDS,
Monika Szewczyk, Robert T. Stroker,
Hester Stinnett, Mark Shetabi, Jude Tallichet

Publication accompanying the exhibition
Joanna Malinowska
C.T. Jasper
Relations Disrelations
20.03—16.05.2015

Director
Jarosław Suchan
Curator
Michał Jachuła
Coordination of the exhibition
Monika Wesołowska
Editing
Michał Jachuła
Editorial coordination
Ewa Jędrzejczak
Translation of the texts
Marta Herudzińska-Oświęcimska · pp. 33–52
Aleksandra Sobczak · pp. 7–32 · 53–68 · 129–143
Copy-editing
of Polish version
Agnieszka Hatowska
Ewa Borowska · pp. 7–19
Copy-editing
of English version
The Varsovian Sp. z o.o.
Photos · Exhibition views and documentation
of the works
Dział Dokumentacji Naukowej Muzeum Sztuki
in Łódź · photo Piotr Tomczyk
Design and typesetting
Aleksandra Fedorowicz-Jackowska
Print production and coordination
Adam Sikorski
Print
Argraf Sp. z o.o. · Warszawa
Acknowledgments
Marek Kubacki, Karolina Dźbik, Józef Gałązka,
Mateusz Jakubczak Pączek, Łukasz Janicki,
Andrzej Miastkowski, Artur Frątczak,
Łukasz Grabarz, Andrzej Kornacki,
Agata Smoczyńska-Le Guern, Olga Guzik,
Maria Morzuch, Marta Kowalewska, Chris Vroom,
Emilia and Ilya Kabakov, Josephine Hemsing
and Dan Cameron, Daniel Cole, Colin MacFarlane,
Michael Crockford, Katie Zaeh, Barbara Polla,
Beverly Allan, Timothy Rusterholz,
Henri Vaillancourt, CANADA, New York,
Vice Provost for the Arts, Temple University,
Philadelphia, Tyler School of Art/PDS,
Monika Szewczyk, Robert T. Stroker,
Hester Stinnett, Mark Shetabi, Jude Tallichet