

Abstract

In the oeuvre of artist and designer Jan Kubasiewicz, a central theme is the precariousness of the concept of spaces. In a studio practice that encompasses gallery, classroom, and auditorium, Kubasiewicz interrogates perception, particularly as it becomes mediated by photography and film. Inspired by Czech philosopher Vilém Flusser, Kubasiewicz's central concerns are connected to apparatuses (such as the camera) and the way they alter perception. In series such as *meta-Geometry* (2008), *Panorama* (2009), and *Objects in Motion* (2016), Kubasiewicz explores how the self-assuredness of human perception is tested, as the apparatus gains autonomy and runs its program. Through his practice, Kubasiewicz models a behavior of cultural production for those conducting art and design research in the space of computer-human interaction.

Jan Kubasiewicz and the Space of the Apparatus

Through the eyes of artist and designer Jan Kubasiewicz, space is made fruitfully problematic. His practice takes shape in contrast to the self-assuredness of commercial photography and film, visual modalities that seem to argue for a stable relationship between time and space. We may believe this relationship to be a settled matter, based on the rhetoric put forward by the practitioners of these popular mediums. Or at the very least, we may trust that ideas of space are safely stored in the language of visual arts. Kubasiewicz's work, however, insists on the capricious nature of space, in the path not taken through the history of picture-making. In works such as *metaGeometry* (2008), *Panorama* (2009), and *Objects in Motion* (2016), Kubasiewicz discovers novel means to disturb the stability of space. From this perspective, the artist's studio becomes a laboratory of perception.

Kubasiewicz's idea of studio practice is in itself an interrogation of the surging "creative space": the institutional creative-worker environment that is characterized by a feverish productivity in pursuit of a practical application. Animated by the narrative of personal brand, walls are forever closing in on these "creative spaces," preventing the maturation of process into insight. In contrast, Kubasiewicz's studio is informed by a modernist belief in the power of methodical rationality, a fundamental trust in the progressive project. Confident in our shared commitment to the truth, Kubasiewicz makes perceptual complacency the target of his experiments. The artist's

insights grow from philosophical inquiry, rather than from the unyielding logic of market-oriented design, or the contingent judgment of taste in the fine arts. The source of beauty in Kubasiewicz's work is not only the arresting formal discoveries, always present and deservedly earning him the identity of an innovator of modernist aesthetics. More importantly, the source of beauty in his work stems from his trust in a communal truth-seeking enterprise.

Kubasiewicz's educational practice expands the studio beyond its physical location. Where his artwork plays a meditative role in the gallery, classroom and auditorium, it allows public venues to become dialectic spaces. His oeuvre can be understood as a set of questions put forward not as pronouncements, but as beacons for those who are committed to questioning perception. Those of us who have been privileged to attend his lectures and admire his work feel invited to the experiment. In a practice modeled after European modernist artist-educators, the practice reinvents itself anew in every conversation. While it is clear that art, design, and education are distinct branches of Kubasiewicz's practice, they share thematic resonance: questions about the nature of perception, and the language created around it, are central to his relational practice.

A key figure in Jan Kubasiewicz's philosophical inquiry is the Czech philosopher Vilém Flusser. In his 1983 book *Towards a Philosophy of Photography*, Flusser argues that the invention of technical images (photographs, in particular) marks a radical change in conceptions of space. According to Flusser, images created before the apparatus (such as the camera), were inherently symbolic, referring to and interpreting that which humans can perceive. On the other hand, apparatuses capture what Flusser calls "the symptoms of the world": phenomena we may not have language to describe or interpret. From the ghostly visions of the first daguerreotypes, to computer-generated renderings of subatomic phenomena, technical images compulsively reveal both what is and what is not yet meaningful to us. Surpassing human vision, all that an apparatus can see is all that can be. For the apparatus, the photographer is but an operator, a component necessary to run its program. Flusser's philosophy of photography posits a world in which artistic agency and human expression are tempered by the apparatus' own, all-encompassing constructed space.

Flusserian programs are central in decoding Jan Kubasiewicz's work. In *metaGeometry*, Kubasiewicz collapses temporalities to run two distinct programs simultaneously. One of these

programs can be seen in the analogue components of the work: the textured surfaces, thick with promises of the tactile experience; the painting passages, alluding to modernist expressionism; and the self-made tools, part of the ancient project of bodily extension through technology. These analogue gestures exist within the temporality of programs we conceive of as natural: those responsible for the ocean waves, the rings of a tree, and cellular reproduction. On the other hand, *metaGeometry*'s digital gestures, such as the algorithmic repetition of disks, are that of a Flusserian operator in search of uncharted possibilities, and meaning yet not made. By repurposing existing technology, Kubasiewicz both rehearses the emancipatory gesture of counter-programming, and somberly reveals the unflinching determinism of the technical image. More sublime than beautiful, the digital program that the artist grapples with in *metaGeometry* demands we bear witness to emergence through algorithms. The works collected in *metaGeometry* vary in their attachment to one temporality or another, but [they] never abandon analogue or digital realms completely. Nor could they, since the existence of the technical image informs even the most human of gestures in Kubasiewicz' perceptual experiments.

Where *metaGeometry* challenges space through methodical programmatic repetitions, *Objects in Motion* attacks the assertiveness of commercial photography with unsettling immediacy. In direct conversation with the origins of photographic language, *Objects in Motion* questions the camera's need for stillness, for a chronometry agreed upon by human and apparatus. Kubasiewicz rehearses once more the gesture of emancipation by altering the machine: his modified slit-scan camera combines early 20th century engineering with a contemporary modification (in this case, a flatbed scanner repurposed as an image sensor.) The resulting images abandon the solidity of form and the spaces that said form defines: objects captured by the camera move within a time frame that differs from the one in which the "single moment" of the photo occurs. The result is a disruption of the familiar materiality of the objects captured. Kubasiewicz' photos propose an alternative history of picture making, in which Muybridge-like experimentation continued undisturbed by the assertiveness of film. *Objects in Motion* destabilizes the metaphor at the core of filmic verisimilitude: that of the eye that can only capture a finite and quantifiable amount of space, in parallel with a finite and quantifiable amount of time.

Kubasiwicz' altered camera retains the recognizable interplay of light and shadow, the value dynamics that would otherwise produce anodyne filmic coherence. And yet, the pretense of the synchronicity of time and space is gone: A different temporality has emerged from Kubasiwicz' apparatus, building spaces through its own monstrous logic. This alien eye teases us, at times producing images one can interpret as 20th century modernist abstraction. Other passages are reminiscent of musical notation, inviting us to muse on the hidden rhythms of perception and the natural vibration of bodies. But in the most disquieting passages, the unresolved mixture of form and shape reveals an alternative to human perception, one in which time and space are strangers. Flags, metronomes, fruits, and ball bearings defy our grasp, and our assumptions about their objecthood. Through *Objects in Motion*, artist and audience peer into the autonomy of the apparatus itself, and by extension, into the limits of human vision.

In *Panorama* the apparatus earns its embodiment thanks to its surprising capacity to move. Shot in Warsaw at the Vistula River, *Panorama* furthers the inquiry of space by setting a sharp distinction between the apparatus' innate program and the human project of archiving the world. The familiarity of the presentation is key to the insight at the core of *Panorama*: Reminiscent of postcards and family photos, the composite hangs at eye level in a welcoming pop-up gallery that alludes to 19th century panoramas. Featured in 19th and early 20th century world fairs, these pictures were often shown to cosmopolitan audiences to wistfully admire "the great outdoors," recently lost to urban centers. This presentation is compatible with our collective notion of the camera, a device we have tamed and now carry in our pockets to extend memory on-demand. So long as we conform to its required stillness, the camera will serve our desire to recollect. Photos held in print, screen, postcard, panorama or gallery exhibit reassure us of our possession of space, and confirm the story of the infallibility of human perception. In other words, seen through the window of the picture frame, the river is "our river" to remember, and the afternoon in which it was photographed, "our afternoon" to return to at leisure.

Except, as *Panorama* reveals, the apparatus possesses an alien vision in which space is not defined by the photographer's subject. Rivers, plants, buildings and people, all common features in postcards and panorama photography, fail to hold stable form under its gaze. The truth here revealed is that, left to its own devices and floating down the river in its own alien embodiment,

the camera does not discriminate, and it does not recognize solidity or categories. In *Panorama*, Kubasiewicz has set the camera free, and the apparatus' irreverence for language and memory becomes all the more clear in the final presentation. Inside a tamed photograph, the river may appear as capricious musical notation, or modernist color space. But it is, in truth, not an object to be possessed, nor a poster of "the great outdoors" deployed to arouse nationalist emotion or longing for a simpler past. It is, instead, the precariousness of our world as revealed through the apparatus' alien vision.

The thematic contrast at the core of *Panorama* serves as another example of what studio practice as philosophical inquiry means. Kubasiewicz' challenge to perception is performed through tightly controlled visual forms (such as painting and studio photography) and the mediating role they play in conversation. What Kubasiewicz' camera reveals about human-conceived space is neither triumph over nature, nor dispassionate formalism; it is instead a recognition of the narrow dimension of the human project, and of the enormity of programs both natural and artificial. Without sentimentality, Kubasiewicz' *Panorama* unmask the angst with which we hold onto our ideas of space, by processing the familiar through the eyes of the ultimate Other: the apparatus, running a program that respects no subjectivity other than its own.

We seem to be catching up to Jan Kubasiewicz. As cultural producers encounter novel forms of constructed space, Kubasiewicz' practice could be a model for fruitful inquiry — collapsing temporalities, testing the settled language of space, and exploring human concerns in confrontation with those of the apparatus, all become strategies for contemporary practice. His methods open possibilities in art and design research, particularly when applied to novel branches of computer-human interaction — it is his approach to studio practice as philosophy that will produce insight in these uncharted territories. Irreverent toward the purity of any specific discipline, Kubasiewicz is instead inspired by that which is revealed through boundless programs, both natural and artificial: the unstable nature of space and time in human perception. His confidence in the value of rational inquiry encourages viewers, students and colleagues alike to avoid drawing facile conclusions about that which is awe inspiring. After all, the narrow human program of one discipline or another can't hope to encompass all that the apparatus reveals. Kubasiewicz draws

and redraws the studio, as a provisional center from which exploration begins and meaning becomes possible.

About the Author

Abraham Evensen Tena is a Mexican artist and educator living in Boston. His practice centers on the intersection between art and technology, most recently focusing on the rhetorical dimensions of extended reality applications, including augmented and virtual reality. He lectures at the Massachusetts College of Art and Design on the subjects of game and narrative design, and teaches digital art for the illustration department. His work has been featured in interactive art shows around the city of Boston, and he has lectured at the Rhode Island School of Design, Montserrat College of Art, and other educational institutions and associations in the U.S. and Mexico.

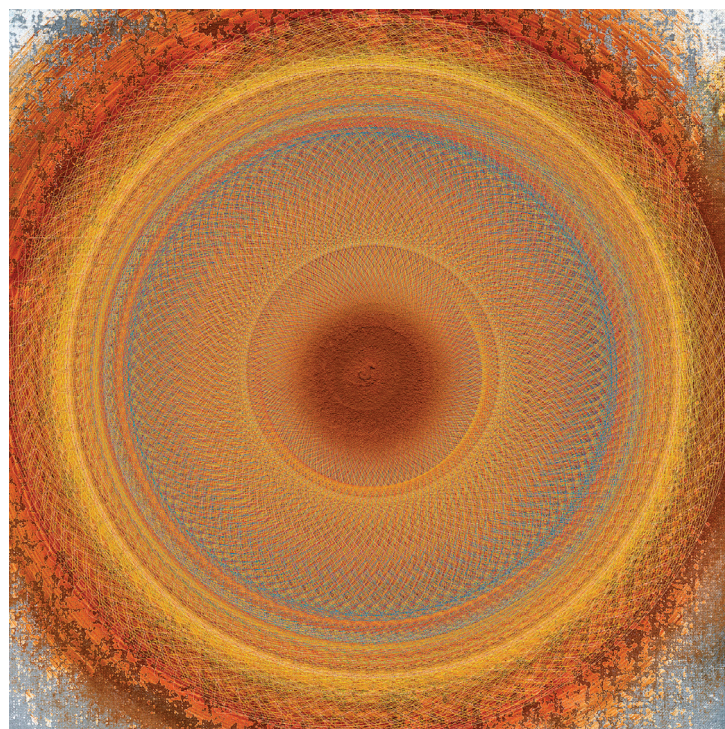
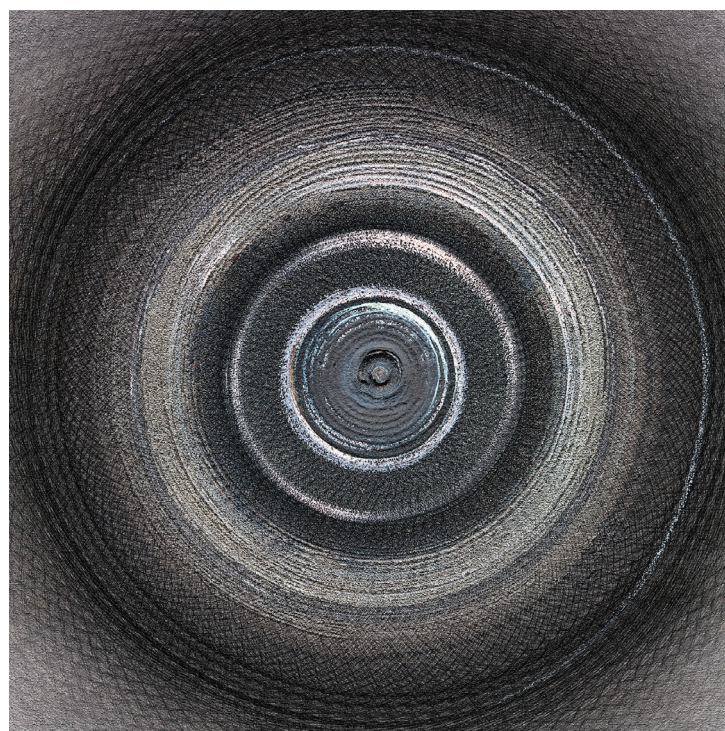
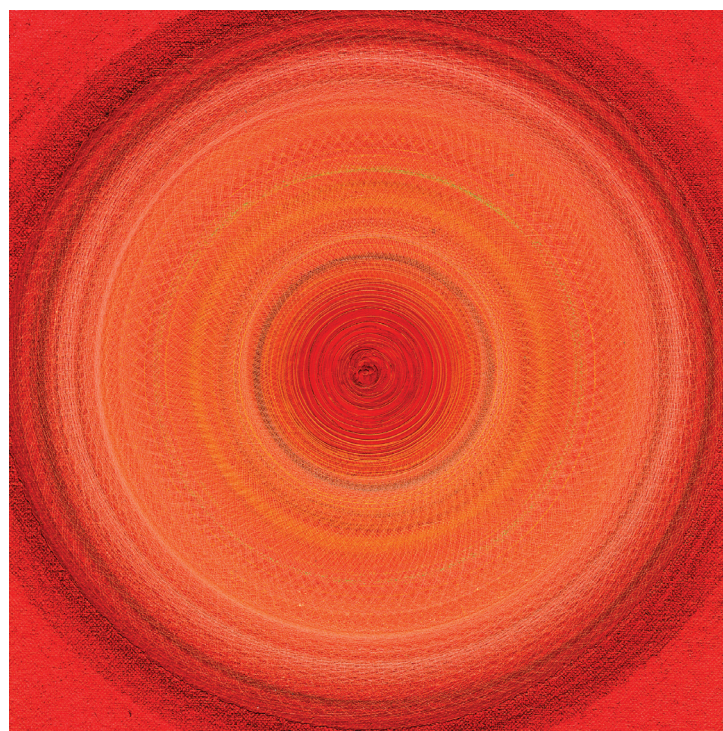
Abraham Evensen Tena

“Jan Kubasiewicz and the Space of the Apparatus”

March 29, 2020

Bibliography

- Flusser, Vilém. *Towards a Philosophy of Photography*. London, Reaktion Books, 2013.
- Krauss, Rosalind. “Photography’s Discursive Spaces: Landscape/View.” *Art Journal*, vol 42, no. 4, 1982, pp. 311–19. JSTOR, doi:10.2307/776691.
- Kubasiewicz, Jan. *metaGeometry*. Lodz, Academy of Humanities & Economics, 2008.
- Kubasiewicz, Jan. *Objects in Motion*. Warsaw, bookidea, 2016.
- Lenk, Krzysztof. “Shadows from Jan.” *The Works of Jan Kubasiewicz: On Geometry and Jazz*. Lodz, Metafora. undated.



↑ metaGeometria, druk cyfrowy, panele 30 cm × 30 cm, 2008

✎ Abraham Evensen Tena

Abraham Evensen Tena jest meksykańskim artystą i pedagogiem mieszkającym w Bostonie. Jego twórczość koncentruje się na pograniczu sztuki i technologii, ostatnio skupiając się na retorycznych wymiarach aplikacji poszerzonej rzeczywistości, w tym rzeczywistości rozszerzonej i wirtualnej. Prowadzi wykłady w na temat projektowania gier i narracji oraz uczy sztuki cyfrowej na Wydziale Ilustracji Massachusetts College of Art and Design. Jego prace były prezentowane na wystawach sztuki interaktywnej w Bostonie. Wykładał w Rhode Island School of Design, Montserrat College of Art oraz innych instytucjach edukacyjnych i stowarzyszeniach w USA i Meksyku.



Jan Kubasiewicz i przestrzeń aparatu

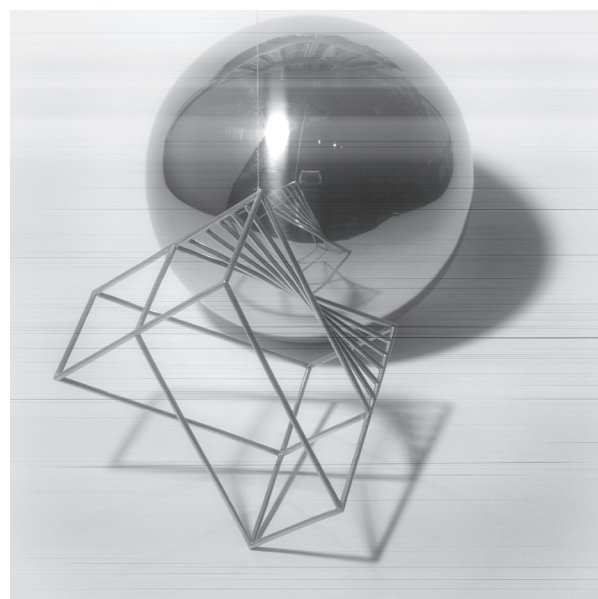
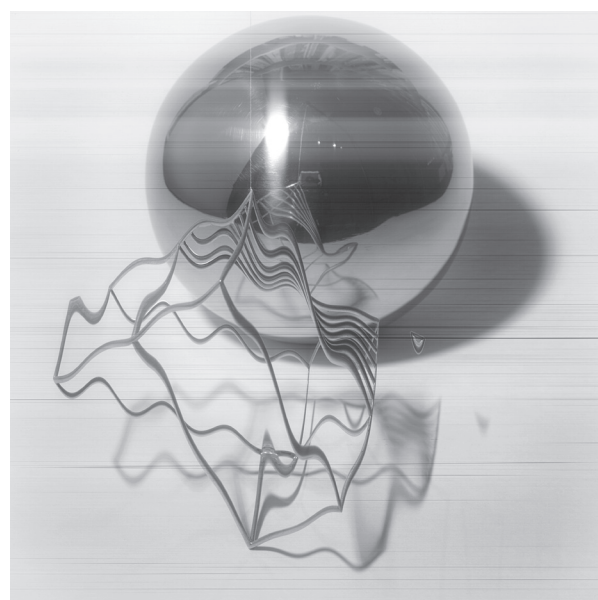
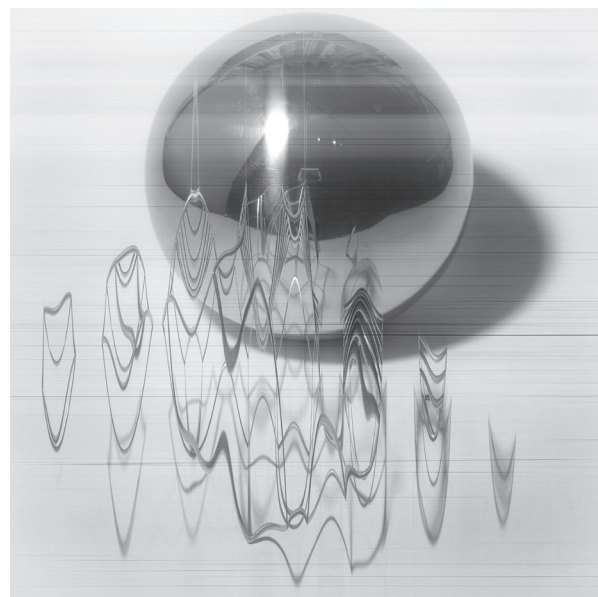
Artysta i projektant Jan Kubasiewicz postrzega przestrzeń jako zjawisko „owocnie problematyczne”. Jego praktyka kształtuje się w opozycji do „pewności siebie” fotografii komercyjnej i filmu, form wizualnych, które zdają się przemawiać za stabilną relacją między czasem a przestrzenią. Można uznać taką relację za ustaloną i niezmienną, opartą na retoryce proponowanej przez praktyków tych popularnych mediów. A przynajmniej możemy wierzyć, że koncepcje przestrzeni są bezpiecznie zachowane w obszarze języka sztuk wizualnych. Twórczość Kubasiewicza kładzie jednak nacisk na kapryśną naturę przestrzeni, obierając drogę, która omija dotąd wyznaczoną historię tworzenia obrazu. W pracach takich jak *metaGeometry* (*metaGeometria*, 2008), *Panorama* (2009) i *Objects in Motion* (*Obiekty w ruchu*, 2016) Kubasiewicz odkrywa nowe sposoby zakłócania stabilności przestrzeni. Z tej perspektywy pracownia artysty staje się laboratorium percepcji.

Praktyka studyjna Kubasiewicza jest sama w sobie zakwestionowaniem gwałtownego rozkwitu „przestrzeni kreatywnej”: instytucjonalnego środowiska pracowników twórczych, które charakteryzuje się gorączkową produktywnością w dążeniu do praktycznej realizacji. Te „przestrzenie kreatywne” animowane narracjami osobistymi uczestników uniemożliwiają zgłębienie samego procesu twórczego. Natomiast studio Kubasiewicza opiera się

na modernistycznym przekonaniu o sile metodycznej racjonalności, fundamentalnej ufności w projekt postępu. Wierzący w powszechne dążenie do zgłębienia prawdy Kubasiewicz czyni z percepcji samozadowolenia cel swoich eksperymentów. Spostrzeżenia artysty wyrastają raczej z dociekań filozoficznych niż z nieugiętej logiki projektowania zorientowanego na rynek czy przypadkowej oceny upodobań w sztukach pięknych. Źródłem piękna w twórczości Kubasiewicza są nie tylko porywające odkrycia formalne, dzięki którym zyskuje on miano innowatora modernistycznej estetyki. Co ważniejsze, źródło piękna w jego twórczości wynika z zaufania do wspólnej inicjatywy poszukiwania prawdy.

Praktyka edukacyjna Kubasiewicza rozszerza działania pracowni poza jej fizyczną lokalizację. Tam, gdzie jego prace pełnią rolę medytacyjną – w galerii, w klasie i w audytorium – przestrzeń publiczna staje się przestrzenią dialektyczną. Jego dorobek może być rozumiany jako zbiór zagadnień przedstawianych nie jako gotowe rozstrzygnięcia, ale jako drogowskazy dla tych, którzy są nastawieni na krytyczny odbiór. Ci z nas, którzy mieli przywilej uczestniczenia w wykładach Kubasiewicza i podziwiania jego pracy, czują się zaproszeni do tego eksperymentu. W praktyce wzorowanej na działaniach europejskich modernistycznych artystów-edukatorów podejście to odradza się w każdej dyskusji. Choć oczywiście jest, >





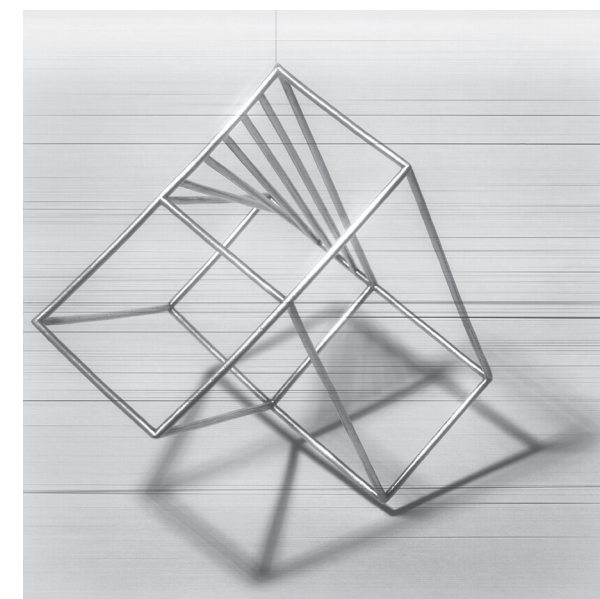
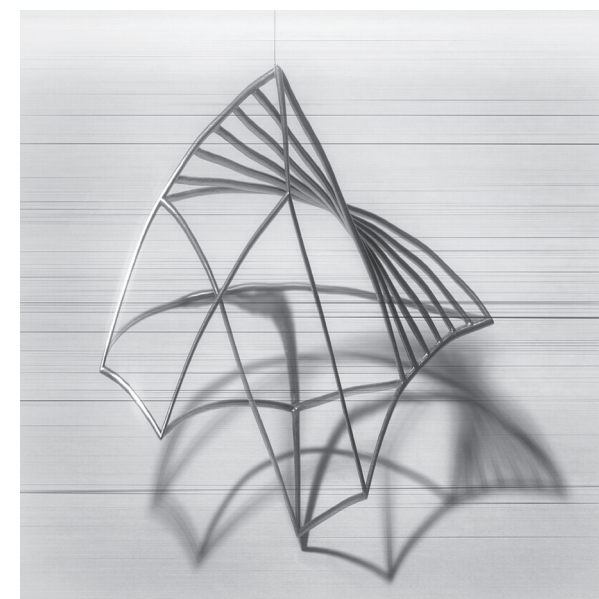
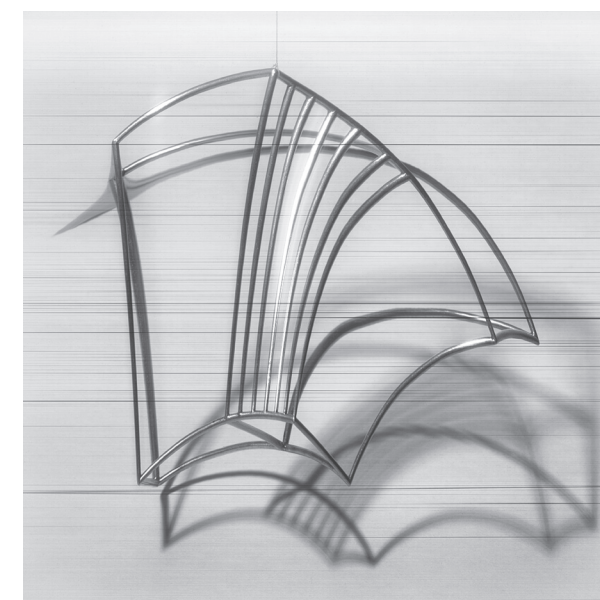
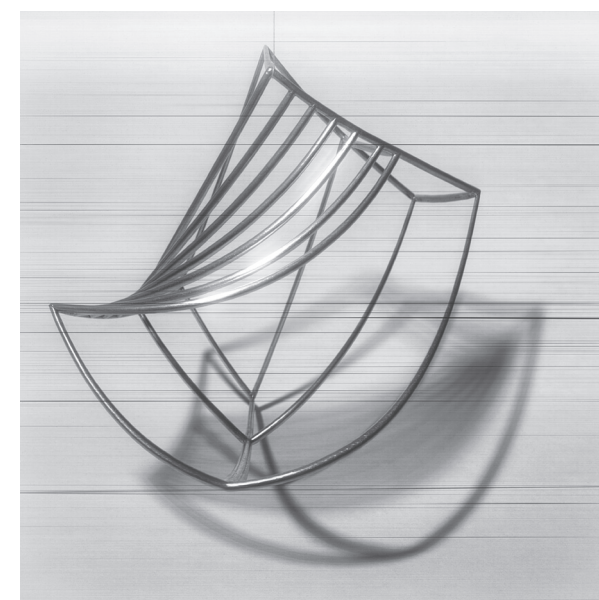
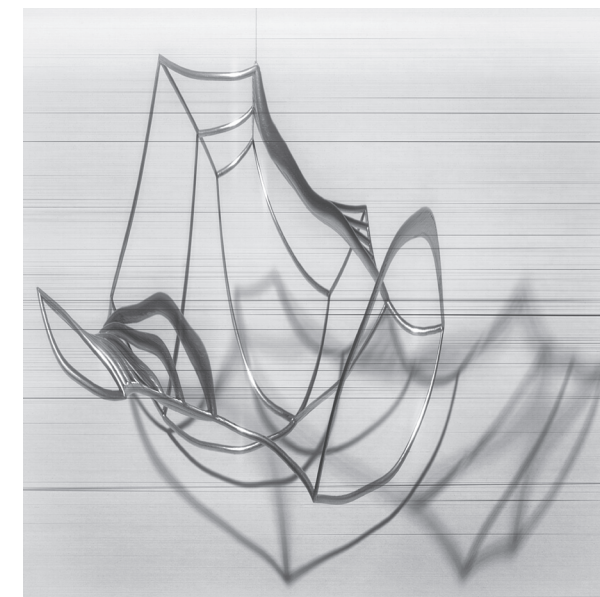
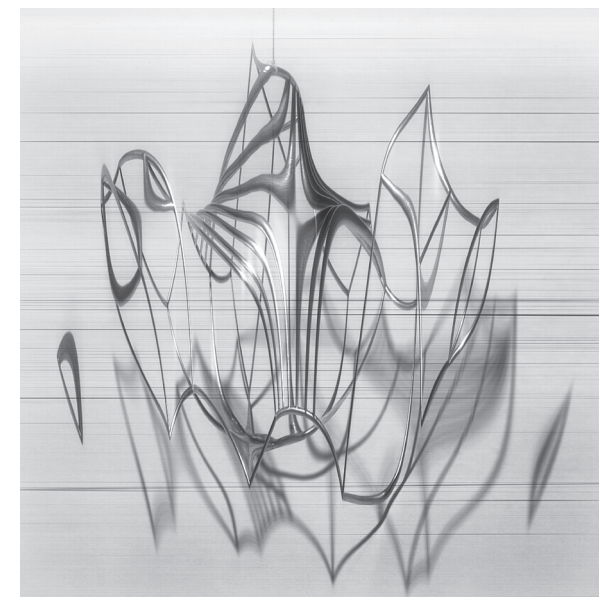
Źródłem piękna w twórczości Kubasiewicza są nie tylko odkrycia formalne, dzięki którym zyskuje on miano innowatora modernistycznej estetyki, ale przede wszystkim poszukiwanie prawdy.

że sztuka, design i edukacja są odrębnymi dziedzinami działalności Kubasiewicza, to jednak mają one wspólny grunt tematyczny: dla tych pokrewnych działań kluczowe stają się pytania o naturę percepcji i tworzone wokół niej język.

Czołową postacią w dociekaniach filozoficznych Jana Kubasiewicza jest czeski filozof **Vilém Flusser**. W swojej książce z 1983 roku *Towards a Philosophy of Photography (Ku filozofii fotografii)* Flusser twierdzi, że wynalezienie obrazów technicznych (w szczególności fotografii) oznacza radykalną zmianę, jeśli chodzi o koncepcje przestrzeni. Zdaniem Flussera obrazy tworzone przed pojawieniem się *apparatusa* (urządzenia rejestrującego obraz, takiego jak aparat fotograficzny) były z natury symboliczne, nawiązywały do tego, co człowiek może dostrzec i interpretować to. Z drugiej strony, aparaty rejestrują to, co Flusser nazywa „symptomami świata”: zjawiska, dla których opisanie lub zinterpretowanie być może nie mamy języka. Od upiornych wizji pierwszych dagerotypów po komputerowo generowane zapisy zjawisk subatomowych, obrazy techniczne kompulsywnie pokazują zarówno to, co jest, jak i to, co jeszcze nie jest dla nas znaczące. Wykraczając poza ludzką percepcję, to, co może zobaczyć aparat, jest wszystkim, co może istnieć. W przypadku aparatu fotograf jest jedynie operatorem, elementem niezbędnym do uruchomienia programu. Filozofia fotografii Flussera zakłada wizję świata, w którym sprawczość artystyczna i ludzka ekspresja są hamowane przez własną, wszechogarniającą skonstruowaną przestrzeń aparatu. >

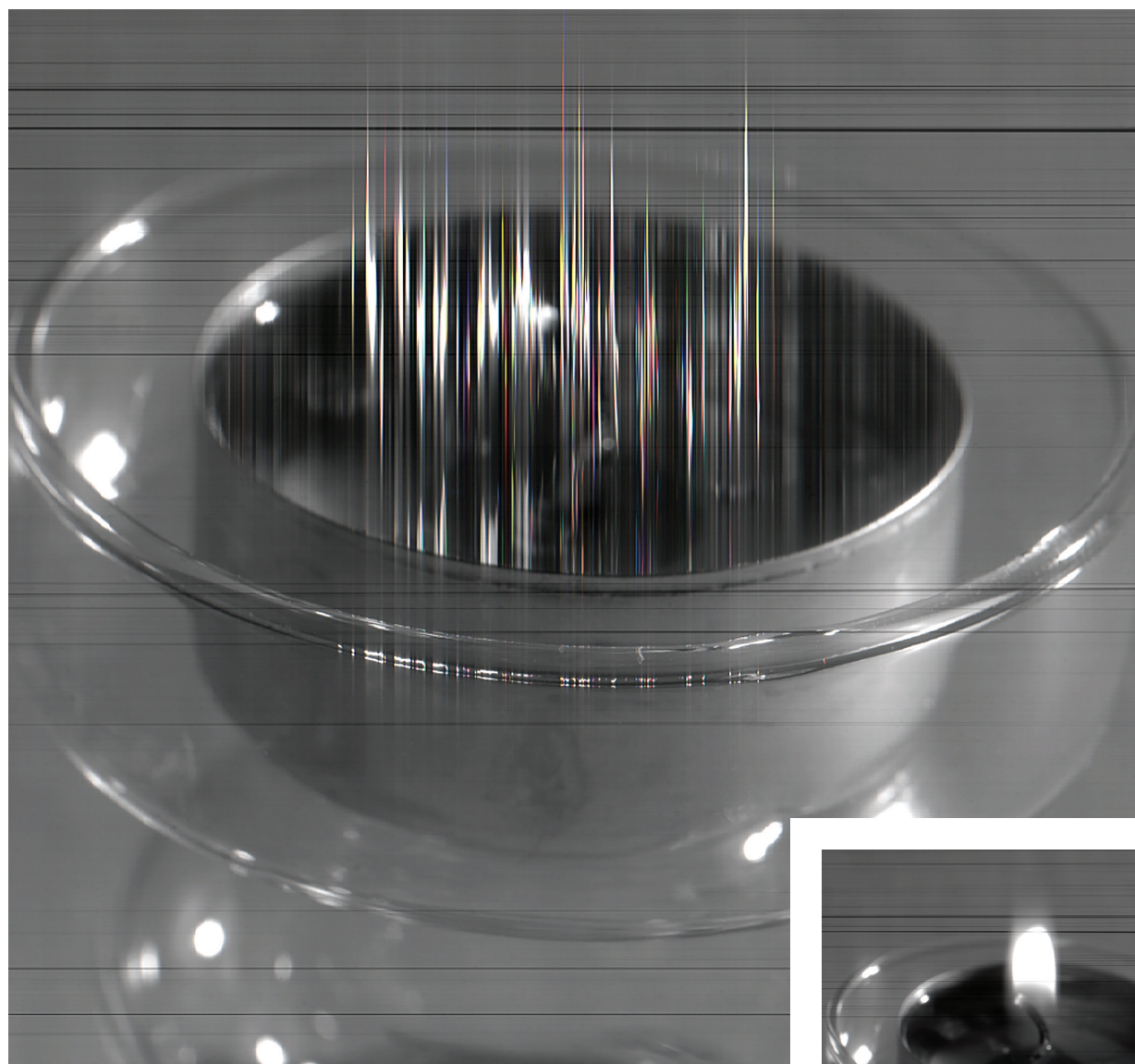
← **Obiekty w ruchu**, druk cyfrowy, panele 30 cm × 30 cm

*Zmieniający się kształt obiektu, jaki zapisuje mój aparat, ma związek z ruchem. Im szybciej obiekt się porusza, tym bardziej zniekształcony jest jego obraz. Obracające albo kołyszące się przedmioty z metalu lub szkła wyglądają jakby były elastyczne lub płynne. Są często rozbite na wiele części w takim stopniu, że oryginalny przedmiot przestaje być rozpoznawalny (fragment z książki *Objects in Motion*, 2016)*



↑ **Obiekty w ruchu**, druk cyfrowy, panele 30 cm × 30 cm
*Mój aparat, który zapisuje tysiące jednopoksielowych mikro-ekspozycji wymaga stosunkowo długiego czasu, aby stworzyć obraz (zazwyczaj około jednej minuty). Powstały obraz nie jest więc właściwie zdjęciem. Jest raczej zapisem sceny, podczas której pewne przedmioty poruszają się przed obiektywem (fragment z książki *Objects in Motion*, 2016)*





➤ **Obiekty w ruchu**, druk cyfrowy, panele 30 cm × 30 cm

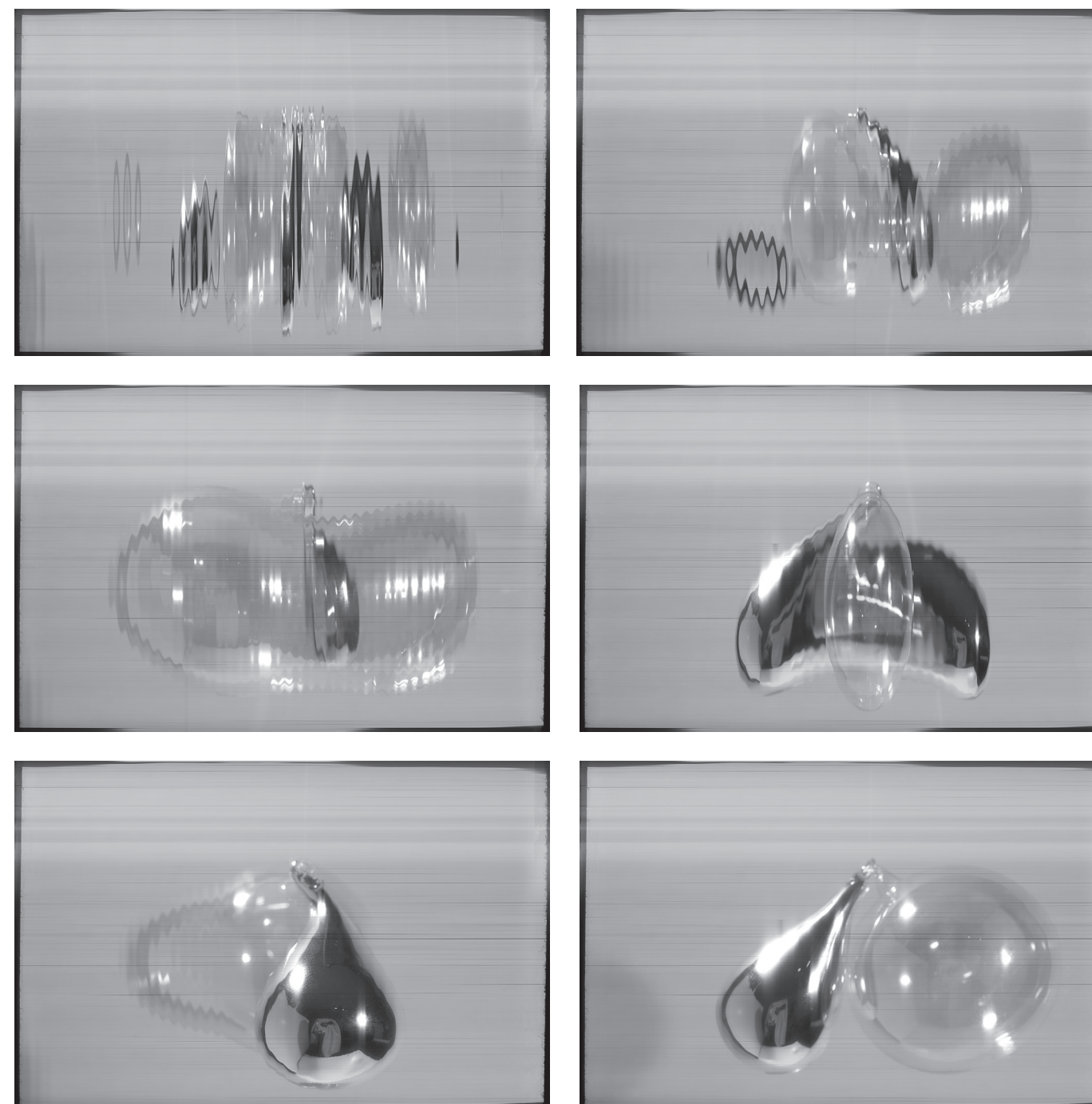
Z licznych pionowych jednopikselowych linii powstaje pojedynczy statyczny obraz. Jednakże między tymi mikro-ekspozycjami fotografowane przedmioty zmieniają pozycję – zmianie ulegają też ich pionowe i poziome wymiary, tak więc ostateczne zdjęcie przedstawia wizję rzeczywistości, która nie była widzialna – rzeczywistości, która stawia czas ponad przestrzenią (fragment z książki *Objects in Motion*, 2016)



➤ **Obiekty w ruchu**, druk cyfrowy, panele 47 cm × 30 cm
Moje zdjęcia wydają się być różnymi zapisami tego samego zdarzenia, choć w istocie nie są nimi. Opisują tę samą „scenę”, ale odgrywaną wielokrotnie. Każdy zapis to osobne zdarzenie określone przez różne właściwości ruchu (fragment z książki *Objects in Motion*, 2016)

Flusserowskie programy odgrywają kluczową rolę w procesie odkodowania twórczości Jana Kubasiewicza. W cyklu *metaGeometria* Kubasiewicz rezygnuje z temporalności, aby uruchomić dwa różne programy jednocześnie. Jeden z nich można dostrzec w analogowych komponentach: w fakturowanych powierzchniach, gęstych od obietnic wrażeń dotykowych, w malarskich pasażach nawiązujących do modernistycznego ekspresjonizmu oraz we własnoręcznie wykonanych narzędziach, będących przejawem odwiecznych dążeń do poszerzenia możliwości ciała w oparciu o technologię. Te analogowe gesty istnieją w ramach czasowości programów, które uważamy za naturalne: powstawania fal w oceanach, stojów drzewa czy rozmnażania komórkowego. Z drugiej strony, cyfrowe gesty *metaGeometrii*, takie jak algorytmiczne powtarza-

nie dysków, są działaniami podobnymi do działań flusserowskiego operatora poszukującego nieznanych jeszcze możliwości i nieodkrytych sensów. Przekształcając istniejącą technologię, Kubasiewicz testuje emancypacyjny gest kontrprogramowania i równocześnie odstawia niezachwiany determinizm obrazu technicznego. Bardziej wysublimowany niż piękny, cyfrowy program, z którym artysta zmagają się w *metaGeometrii*, wymaga, abyśmy byli świadkami jego pojawiania się za sprawą algorytmów. Prace zebrane w *metaGeometrii* różnią się między sobą stopniem przywiązania do tej czy innej temporalności, ale nigdy nie porzucają całkowicie sfery analogowej czy cyfrowej. Nie mogą, bo istnienie obrazu technicznego przenika nawet najbardziej ludzkie gesty w percepcyjnych eksperymentach Kubasiewicza.



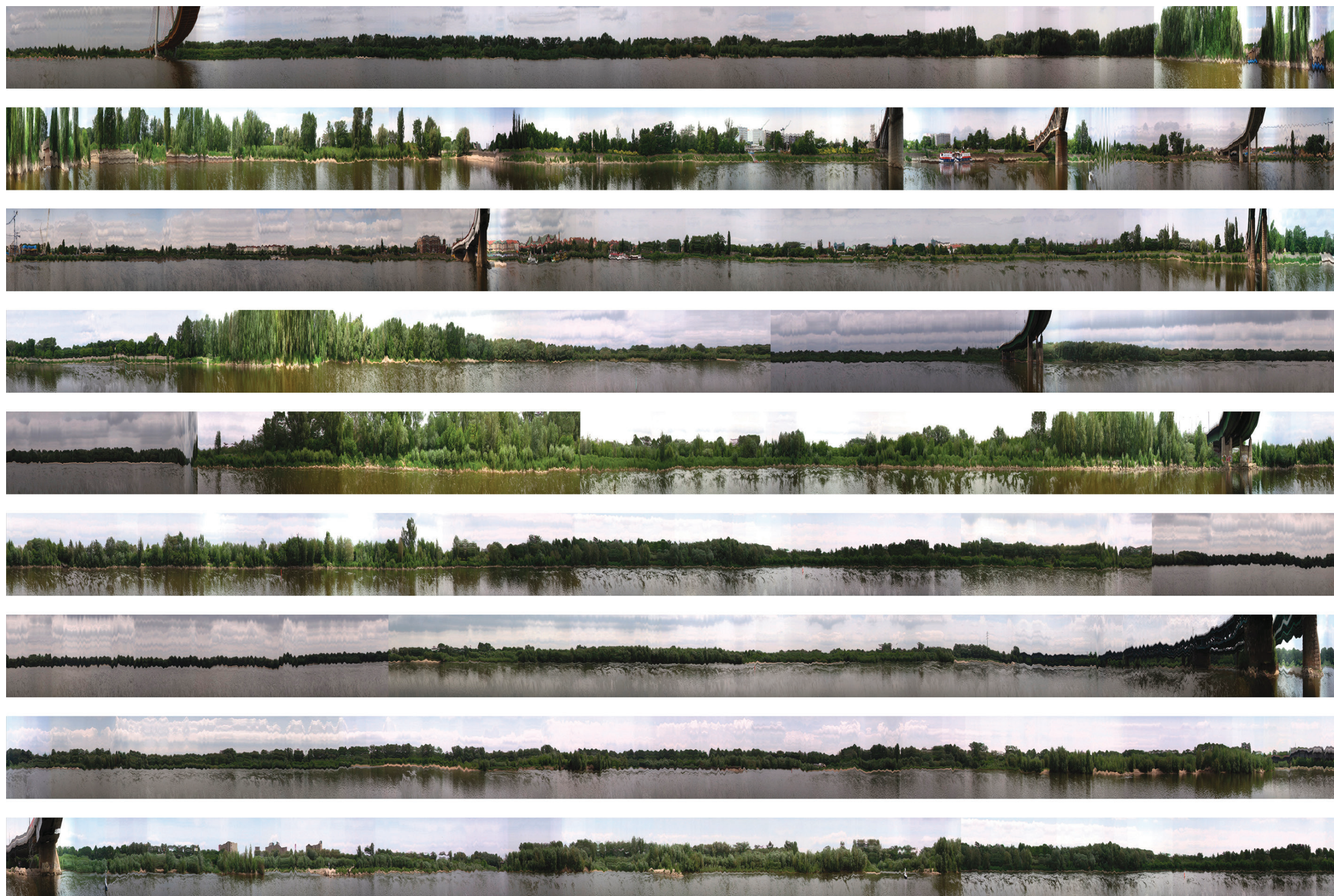
Tam, gdzie *metaGeometria* rzuca wyzwanie przestrzeni poprzez metodyczne, programowe powtórzenia, książka *Objects in Motion (Obiekty w ruchu)* atakuje pewność siebie komercyjnej fotografii z niezachwianą wprost bezpośredniością przekazu. W bezpośrednim dialogu z genezą języka fotograficznego publikacja *Objects in Motion (Obiekty w ruchu)* kwestionuje w przypadku aparatu potrzebę bezruchu, chronometrii przyjętej przez człowieka i *apparatus*. Kubasiewicz po raz kolejny ćwiczy gest emancypacji, zmieniając urządzenie: jego zmodyfikowana kamera fotografii skanerowych łączy w sobie zdobycze inżynierii początku XX wieku ze współczesną modyfikacją (w tym przypadku płaski skaner zastąpił matrycę światłoczułą). Powstałe w ten sposób obrazy odchodzą od trwałości formy i przestrzeni, które ta forma

definiuje: przedmioty uchwycone przez aparat poruszają się w innym przedziale czasowym niż ten, w którym funkcjonuje określony „moment” w fotografii. Rezultatem jest zaburzenie dotychczas znanej materialności uchwyconych obiektów. Fotografie Kubasiewicza proponują alternatywną historię tworzenia obrazu, w której kontynuowane jest eksperymentowanie w stylu Muybridge’a, niezakłócone przez asertywność filmu. W książce *Objects in Motion (Obiekty w ruchu)* mamy do czynienia z destabilizacją metafory będącą rdzeniem filmowej widzialności: metafory oka, które może uchwycić jedynie skończoną i dającą się zmierzyć przestrzeń, równoległą do skończonej i mierzalnej ilości czasu. >

Zmodyfikowany aparat Kubasiewicza zachowuje rozpoznawalną grę światła i cienia, dynamikę wartości, która w przeciwnym razie tworzyłaby płytką koherencję filmu. A jednak pozory synchroniczności czasu i przestrzeni znikają: z *aparatusa* Kubasiewicza wyłania się inna czasowość, budująca przestrzeń za pomocą własnej, przerażającej logiki. To obce oko drażni się z nami, tworząc obrazy, które można interpretować jako dwudziestowieczną abstrakcję modernistyczną. Inne fragmenty przypominają zapis nutowy, zachęcając nas do wsłuchania się w ukryte rytmy percepcji i naturalną wibrację ciał. Ale w najbardziej niepokojących miejscach niewyjaśniona mieszanina formy i kształtu ujawnia alternatywę dla ludzkiej percepcji, tę, w której czas i przestrzeń są sobie obce. Flagi, metronomy, owoce i łożyska kulkowe przeczą naszemu rozumieniu i przyjętym założeniom dotyczącym ich obiektywności. Poprzez *Objects in Motion* (*Obiekty w ruchu*) artysta i publiczność wnikają w autonomię samego aparatu, a co za tym idzie – w granice ludzkiej percepcji.

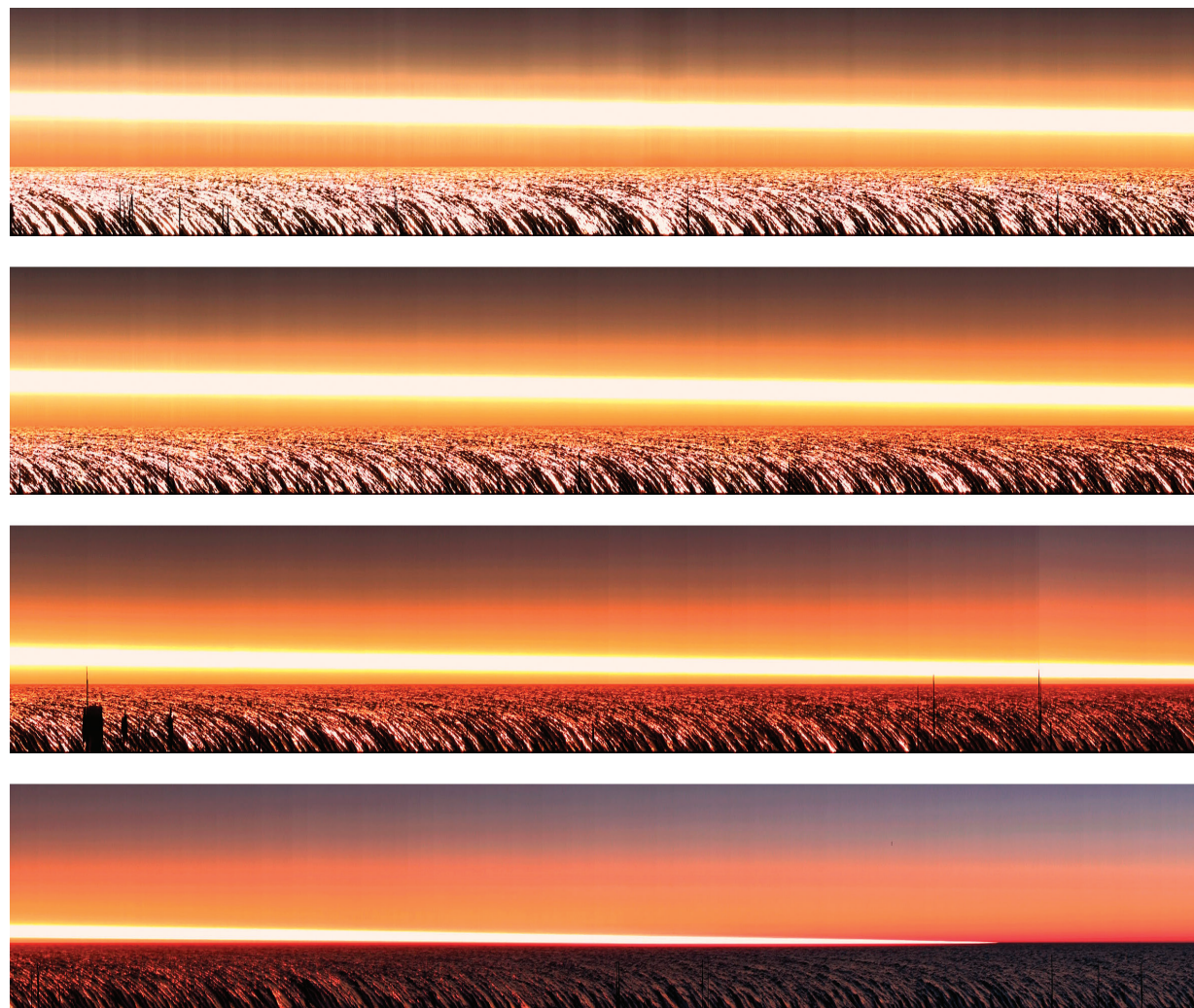
W *Panoramie* aparat ucieleśnia się dzięki zaskakującej zdolności poruszania się. Sfotografowana w Warszawie nad Wisłą *Panorama transForm* pogłębia eksplorację przestrzeni, wprowadzając ostre rozróżnienie między wewnętrznym programem aparatu a ludzkim planem archiwizacji świata. Kluczem do wglądu w istotę *Panoramy* jest fakt poczucia znajomości przedstawienia: w gościnnej galerii Pop-up na poziomie oczu zawisł kompozyt przypominający pocztówki i zdjęcia rodzinne, nawiązujący do dziewiętnastowiecznych panoram. Te fotografie, prezentowane na światowych targach w XIX i na początku XX wieku, były często pokazywane kosmopolitycznej publiczności, aby z zachwytem podziwiała ona „wspaniałe plenery” niedawno utracone na rzecz ośrodków miejskich. Prezentacja ta jest zgodna z naszym zbiorowym pojmowaniem aparatu fotograficznego, urządzenia, które oswoiliśmy i teraz nosimy w kieszeni w celu poszerzenia – na żądanie – możliwości pamięci. Tak długo, jak będziemy dostosowywać się do wymaganego przez aparat bezruchu, kamera spełni nasze pragnienie zachowania wspomnień. Zdjęcia drukowane, wyświetlane na ekranie, pocztówkowe, panoramyczne czy wystawiane w galerii utwierdzają nas w przekonaniu, że władamy przestrzenią i potwierdzają historię o nieomyślności ludzkiej percepcji. Innymi słowy, widziana przez okienko kadru rzeka jest „naszą rzeką” do zapamiętania, a popołudnie, kiedy została sfotografowana, „naszym popołudniem”, do którego wrócimy w wolnym czasie.

Ale, jak ujawnia *Panorama transForm*, aparat ma do dyspozycji odmienną wizję, w której fotografowany obiekt nie określa przestrzeni. Rzeki, rośliny, budynki i ludzie, wszystkie elementy wspólne pocztówek i fotografii panoramicznych nie są w stanie utrzymać stałej formy >



↑ *Panorama transForm* to zarejestrowana podróż Wisłą w Warszawie. Zapis wideo został przetłumaczony na obraz statyczny – bardzo długą „pocztówkę” o wysokości 15 centymetrów i długości 25 metrów, wydrukowaną na panelach z pleksiglasu. Obraz *Panorama transForm* został wystawiony – w postaci zamkniętego okręgu o średnicy 8 metrów – w Warszawie w 2009 roku i – w postaci linii prostej – w Berlinie i Łodzi w 2011 roku





↑ Panorama Sanibel – zapis zachodu słońca nad Zatoką Meksykańską, druk cyfrowy, panele z pleksiglasu, wymiar 19 cm × 400 cm, 2011

pod jego intensywnym „spojrzeniem”. Ujawniona prawda jest taka, że pozostawiony samemu sobie i unoszący się w dół rzeki we własnym obcym wcieleniu aparat nie stosuje rozróżnienia, nie rozpoznaje trwałości obiektu ani jego kategorii. W *Panoramie* Kubasiewicz wyzwolił aparat fotograficzny, a niechęć, jaką wykazuje *apparatus* dla języka i pamięci, staje się jeszcze wyraźniejsza w końcowej prezentacji. W obrębie ujarzmionej fotografii rzeka może jawić się jako kapryśna notacja muzyczna czy modernistyczna przestrzeń barwna. Ale tak naprawdę nie stanowi ona ani obiektu do zawłaszczenia, ani plakatowego wyobrażenia „wspaniałego pleneru” wykorzystywanego do wzbudzenia nacjonalistycznych uczuć lub wyrażania tęsknoty za nieskomplikowaną przeszłością. Jest to niepewność naszego świata, ujawniona przez odmienne widzenie aparatu.

Kontrast tematyczny stanowiący rdzeń *Panoramy* to kolejny przykład tego, co oznacza praktyka studyjna jako dociekanie filozoficzne. Rzucenie przez Kubasiewicza wyzwania percepcji odbywa się za pomocą ściśle kontrolowanych form wizualnych (takich jak malarstwo i fotografia

studyjna) wykorzystując mediacyjną rolę, jaką odgrywają one w dialogu między percepcją a formą. To, co ujawnia aparat fotograficzny Kubasiewicza na temat przestrzeni postrzeganej przez człowieka, nie jest ani wyrazem triumfu nad naturą, ani beznamiętnym formalizmem; jest to raczej rozpoznawanie wąskiego wymiaru ludzkiego projektu, równocześnie ogromu programów, zarówno naturalnych, jak i sztucznych. Bez sentymentalizmu – *Panorama* Kubasiewicza demaskuje lęk, z jakim trzymamy się naszych wyobrażeń o przestrzeni, przetwarzając to, co znajome, oczami ostatecznego *Innego*: aparatu uruchamiającego program, który nie szanuje żadnej podmiotowości poza swoją własną.

Wydaje się, że zaczynamy rozumieć Jana Kubasiewicza. W czasach kiedy twórcy kultury mierzą się z nowatorskimi formami konstruowanej przestrzeni, twórczość Kubasiewicza mogłaby być wzorem dla owocnych poszukiwań – załamywania się czasowości, testowania ustalonego języka przestrzeni, zgłębiania ludzkich obaw w konfrontacji z *apparatusem* – wszystko to staje



Jan Kubasiewicz – profesor, wykładowca w Massachusetts College of Art and Design w Bostonie, założyciel i dyrektor (w latach 2000–2016) Instytutu Mediów Dynamicznych, który skupia się na badaniu i projektowaniu komunikacji wizualnej w kontekście technologii nowych mediów. Wykładał gościnnie na wielu uczelniach w Stanach Zjednoczonych Ameryki, Australii, Chinach, Włoszech, Japonii, Meksyku, Korei Południowej i Polsce. Jego prace były wystawiane w Ameryce, Europie i Azji. Jest kuratorem Gierdojć Gallery w Minda de Gunzburg Center for European Studies na Uniwersytecie Harvarda.

www.jankuba.com

się strategią współczesnej praktyki. Metody tego artysty otwierają nowe możliwości w badaniach nad sztuką i designem, zwłaszcza gdy dotyczą nowatorskich gałęzi interakcji między komputerem a człowiekiem – właśnie jego podejście do praktyki studyjnej jako filozofii daje wgląd w te niezbadane terytoria. Nie zważając na „czystość” jakiegokolwiek konkretnej dyscypliny, Kubasiewicz inspirowany jest tym, co ujawnia się poprzez nieograniczone programy, zarówno naturalne, jak i sztuczne – niestabilną naturą przestrzeni i czasu w ludzkiej percepcji. Jego wiara w wartość racjonalnego dociekania zachęca zarówno widzów, studentów, jak i współpracowników do unikania wyciągania powierzchownych wniosków na temat tego, co budzi podziw. Przecież wąski, wymyślony przez człowieka program takiej czy innej dyscypliny nie może budzić nadziei na zawarcie w nim wszystkiego, co ujawnia *apparatus*. Kubasiewicz rysuje i przerysowuje koncepcję studia jako prowizorycznego centrum, z którego rozpoczyna się eksploracja i gdzie możliwe staje się uchwycenie sensu. ■

Bibliografia

- Flusser V., *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, London 2013.
- Krauss R., *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, "Art Journal", vol. 42, no. 4, 1982, ss. 311–319, College Art Association Stable, [online] <https://eportfolio.maccoll.cuny.edu/klichfall13t/files/2013/09/Krauss.pdf> [dostęp: 11.05.2020].
- Kubasiewicz J., *metaGeometry*, Academia Humanistyczno-Ekonomiczna, Łódź 2008.
- Kubasiewicz J., *Objects in Motion*, bookidea, Warsaw 2016.
- Lenk K., *Cienie od Jana*, [w:] tegoż, *Krótkie teksty o sztuce projektowania, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011, s. 47–50.
- Lenk K., "Shadows from Jan", *The Works of Jan Kubasiewicz: On Geometry and Jazz*. Metafora Books. [b.m.r.].

ABSTRACT

JAN KUBASIEWICZ AND THE SPACE OF THE APPARATUS

In the oeuvre of artist and designer Jan Kubasiewicz, a central theme is the precariousness of the concept of spaces. In a studio practice that encompasses gallery, classroom, and auditorium, Kubasiewicz interrogates perception, particularly as it becomes mediated by photography and film. Inspired by Czech philosopher Vilém Flusser, Kubasiewicz' central concerns are connected to apparatuses (such as the camera) and the way they alter perception. In series such as „metaGeometry” (2008), „Panorama” (2009), and „Objects in Motion” (2016), Kubasiewicz explores how the self-assuredness of human perception is tested, as the apparatus gains autonomy and runs its program. Through his practice, Kubasiewicz models a behavior of cultural production for those conducting art and design research in the space of computer-human interaction.

