

Akademia Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu  
Wydział Ceramiki i Szkła

## Remote Context (Odległy Kontekst)

Analiza własnej twórczości  
w oparciu o doświadczenie koegzystencji z obcymi kulturami

ROZPRAWA DOKTORSKA

W dziedzinie sztuki

W dyscyplinie- sztuki plastyczne i konserwacja dzieł sztuki

Mingda Du

Promotor: Profesor Małgorzata Warlikowska

Promotor pomocniczy: Doktor Michał Puszczyński

2021



Unia Europejska  
Europejski Fundusz Społeczny



POWR.03.05.00-00-Z021/17-00

Umiejscowienie kształcenia, kompetentna kadra i nowoczesne zarządzanie gwarancją jakości i międzynarodowej obecności Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu.

Projekt współfinansowany przez Unię Europejską ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego.

*Profesorowi Maciejowi Kasperskiemu (1969 - 2020)*

## **Spis treści:**

Wstęp	1
1. Rozdział I: Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)	3
1.1 Ja i obca ziemia.	4
1.2 Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie) - realizacja artystyczna	10
2. Rozdział II: Headlines (Nagłówki)	22
2.1 Nieobecność obecnych	23
2.2 Headlines (Nagłówki) - projekt artystyczny	28
3. Podsumowanie	33
4. Dokumentacja wybranych prac	35
5. Lista ilustracji	55
6. Bibliografia	56

## Wstęp

Struktura rozprawy doktorskiej, *Remote Context (Odległy kontekst) - analiza własnej twórczości w oparciu o doświadczenie koegzystencji z obcymi kulturami*, zbudowana została w oparciu o dwie części, z których każda koresponduje z moją praktyką artystyczną, w ramach projektów *Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)* i *Headlines (Nagłówki)*. W celu przejrzystej i konsekwentnej prezentacji poruszanych kwestii, tytuły prac stały się także tytułami rozdziałów.

Zamierzeniem niniejszej rozprawy jest ukazanie wartości indywidualnego doświadczenia, zdobytego w wyniku obcowania w nieznanym środowisku kulturowym oraz jego wpływu na poznanie osobistej praktyki artystycznej, będącej pod wpływem zmiany kontekstu kulturowego.

Implikowanym celem mojej praktyki twórczej jest nawiązanie bezpośredniej wymiany z różnorodnymi kulturami, poprzez wyjście z własnego, dobrze znanego kontekstu. Żyć zgodnie z zasadą "Doświadczać obcego kraju z perspektywy obcokrajowców". W oczekiwaniu na ponowne odkrycie swojej własnej tożsamości kulturowej w ramach podążania za tą regułą, zbudowałem praktykę artystyczną opartą na nieustannym dialogu wewnętrznym, zanurzając się w subiektywnych interpretacjach sytuacji, które mogłem napotkać w niejednorodnym środowisku społecznym.

Celowo osłabiłem kontrolę nad rozwojem realizacji i obiektywnością samego dzieła, oraz dopuściłem czynniki zewnętrzne do ingerencji w proces twórczy, aby zwiększyć niepewność projektu. Narusza to moją dotychczasową metodologię praktyki artystycznej, ale jednocześnie pozwala na ciągłe lawirowanie między pozycją obserwatora, a twórcy.

Stąd też, moja praca artystyczna, w specyficznym okresie studiów doktoranckich w Polsce, może być interpretowana jedynie, jako seria subiektywnych, indywidualnych doświadczeń i sądów kulturowych, które mogą być tendencyjne i mylące. Nie ma to przykładowego znaczenia uniwersalnej transformacji na poziomie technicznym, pozostając wartością jedynie dla mnie samego.

Rozumowanie, stojące za moimi działaniami artystycznymi, można przedstawić, jako badanie granic indywidualnego poznania, zbudowanych w oparciu o ideologię ziemi ojczystej oraz aktywne poszukiwanie doświadczeń porównawczych z negatywizmem "Innego". Dzięki możliwości studiowania w ramach programu doktoranckiego w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta, mogłem osobiście przyjechać do Polski, kraju, który jest mi niemal zupełnie obcy. Dzięki przebywaniu w odmiennym kontekście cywilizacyjnym, mogłem uzyskać informacje z pierwszej ręki, a jednocześnie stworzyć przestrzeń do refleksji nad własną tożsamością kulturową.

## 1. Rozdział I: Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)

Treść tego rozdziału rozwija się wokół mojego projektu doktorskiego *Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)*. Został on podzielony na dwie części, przedstawiającą tło pracy i inspiracje oraz opisującą proces tworzenia i podjęte przeze mnie działania auto-psychologiczne.

Dzięki bezpośredniej komunikacji ze studentami z Europy, odbywającymi wymianę, w okresie moich studiów licencjackich, Zachód, pojęcie zarówno odległe, jak i bliskie, które w kontekście socjalizmu opisywano, jako skorumpowane i pełne kultu pieniądza, jako rozrywkowe w hollywoodzkich filmach, jako ponure i wzniosłe w literaturze, stopniowo stawało się w moim odczuciu konkretne i raczej nieznane. Podczas prowadzonych rozmów, byłem zdumiony częstymi przesunięciami kulturowego pojmowania i podekscytowany odmiennymi perspektywami, które z tych różnic wynikały.

Ekscytacja skłoniła mnie do przyjazdu na Zachód, w nadziei na karmienie się nieznanymi doświadczeniami obcej kultury. Przed podróżą, pocieszałem się, że w kontekście zglobalizowanego świata nic nie jest w stanie mnie przestraszyć, ale rzeczywistość postanowiła udowodnić mi moją naiwność raz po raz.

Po raz pierwszy, moja koncepcja artystyczna była pełna niewiadomych, na które nie miałem wpływu. Umiejętności, na których opierałem się w poprzednich realizacjach, tym razem straciły swój sens. W obliczu nieznanego, czułem niespotykane dotąd napięcie, które przenikało cały proces twórczy projektu. Nie znoszę stanu, w którym muszę zachowywać czujność przez cały czas, ale też nie chcę przegapić żadnych nieznanych szczegółów, które istnieją w obcym kraju, szczegółów, które wciąż przypominają mi o ślepotcie spowodowanej nawykowym myśleniem i powodach, dla których wyruszyłem w drogę.

## 1.1. Ja i obca ziemia.

Moja ciekawość Zachodu zaczęła się od talerza duszonych kurzych łapek.

"Co to?" Robin, student wymiany z Niemiec, i ja siedzieliśmy w małej restauracji w Tianjin, były to Chiny, rok 2007. Robin zadał mi to pytanie z wyrazem zdumienia, wskazując na talerz duszonych kurzych łapek, który właśnie wniesiono na stół. "To znaczy, rozumiem, co to jest." Robin wyglądał na nieco zakłopotanego. "Chcę tylko wiedzieć, jak mam się do tego zabrać?". Był to pierwszy raz, kiedy zaprosiłem kogoś z zachodniego kraju na prywatną kolację. Błędnie pomyślałem, że pyta mnie on o lokalną chińską etykietę spożywania posiłków. Aby okazać swoją gościnność, szybko podniosłem pałeczkami kurze łapki i zasygnalizowałem, że może swobodnie rozpocząć posiłek. Wziąłem nawet pod uwagę, że ze względu na różnice kulturowe, może on nie wiedzieć jak używać pałeczek i zawczasu przygotowałem dla niego widelec. Z grzeczności, Robin z nienaturalnym wyrazem twarzy, podniósł ręką kurze łapki, oblizał je nieśmiało językiem, po czym szybko wrzucił z powrotem na swój talerz. "Nie chcę być niegrzeczny." powiedział - "Ale ja naprawdę tego nie rozumiem, to są kurze łapki, to znaczy... w sensie...nie powinno się tego podawać, jako jedzenia, prawda?".

Patrząc na tę scenę z perspektywy czasu, mogę wyraźnie odczuć zakłopotanie obu stron spowodowane odmiennym pochodzeniem kulturowym. Wcześniej, nasza komunikacja szła gładko. Rozmowa nie była głęboka, a my traktowaliśmy się z powściągliwą uprzejmością, wynikającą z pierwszego spotkania. Pytania o kraj i kulturę drugiej osoby pozostały powierzchowne, a ciekawostki na ogół mieściły się w naszych własnych oczekiwaniach. Płynność komunikacji wynikała raczej z tego, że nasze wyobrażenia o obcym kraju, które uzyskaliśmy wcześniej, potwierdziły się. Na przykład, on nie wiedział, jak używać pałeczek, tak jak się spodziewałem. Ale

pojawienie się talerza duszonych kurzych łapek przywróciło moją świadomość do rzeczywistości, było to dla mnie osobliwe uczucie. Po krótkiej chwili zdumienia, zrozumiałem nagle absurdalność mojego pierwotnego rozumowania: Dlaczego cały świat miałby jeść kurze łapki? Wywołało to we mnie złożone uczucia: poczucie urażenia, że odmówiono mi zdrowego rozsądku, ale jednocześnie wstyd z powodu mojej ignorancji, a także zaskoczenie, że wrodzone, znajome doświadczenie staje się nieprawidłowym. Niespodziewany szok kulturowy wydaje się być jak najbezpieczniejsze miejsce w twierdzy, która niespodziewanie zostaje zaatakowana. Dopiero kilka lat później udało mi się zrównoważyć to wspomnienie podczas studiów w Wielkiej Brytanii: Kupiłem kurczaka oznakowanego *Cały kurczak z ASDA*, (brytyjskiego supermarketu). Po otwarciu opakowania stwierdziłem, że brakowało głowy kurczaka, szyi, nóg i wszystkich narządów wewnętrznych! "To jest oszustwo!" zażartowałem z moim towarzyszem z Anglii. "Tutaj jest tylko pół kurczaka, a oni oczywiście zatrzymali wszystkie pyszne części".

Konflikt kulturowy i empiryczny może zawsze pomóc nam odróżnić pobratymców od obcych, gdy zostajemy wmieszani w ten sam kontekst. W filmie "Lost in translation" („Między słowami”), w reżyserii Sofii Coppola, podstarzała gwiazda telewizyjna Bob Harris (Bill Murray) i zamężna Charlotte (Scarlett Johansson) spotykają się w Tokio, w Japonii. Nawet w tak międzynarodowej metropolii, wciąż nie wpasowują się w lokalne otoczenie, z powodu istniejących różnic kulturowych. W filmie, oboje spotykają się na lunchu w lokalnej restauracji serwującej potrawy Hot Pot<sup>1</sup>. Po zakończeniu posiłku, w pozornie harmonijnej atmosferze, grzecznie wchodzi do windy. Harris pyta: "Co sądzisz o tym lunchu?", "To był najgorszy lunch w moim życiu! To znaczy, dlaczego miałabym gotować swój własny lunch w restauracji?" odpowiada Charlotte z niedowierzaniem. Harris zgodził się, z żartobliwym wyrazem twarzy.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Komentarz autora: Kuchnia Hot Pot jest tradycyjną kuchnią chińską, a pojęcie to odnosi się nie tylko do samych dań, ale także sposobu ich spożywania. Według danych Chińskiej Sieci Informacji Przemysłowej (China Industry Information Network), całkowity przychód chińskiego sektora Hot Pot w 2018 roku wyniósł 875,7 miliardów juanów (ok. 135,5 miliardów dolarów amerykańskich), stanowiąc 20,5% udziału w rynku gastronomicznym. Osiągnięty przychód odnotował 6,8% -owy wzrost w stosunku do 2017 roku, plasując branżę Hot Pot na pierwszym miejscu w rankingu. <https://www.chyxx.com/industry/201911/803108.html>

<sup>2</sup> *Lost in Translation (Między słowami)*. Reż. Sofia Coppola. Aktorzy: Bill Murray i Scarlett Johansson 2004.





Ilustracja 1. Kuchnia Hot Pot.

Scena, w której toczył się dialog, to winda, "nie-miejsce", które Marc Auge określił, jako "przestrzeń służąca komunikacji tak osobliwej, że często stawia ona jednostkę w kontakcie jedynie z innym obrazem samego siebie".<sup>3</sup> W tej zamkniętej, tymczasowej przestrzeni, wymiana spostrzeżeń dwóch osób pozwoliła na krótki powrót do znanego im kontekstu kulturowego, gdzie mogli uzyskać potwierdzenie swoich osądów od rodaka, oceniając spotkanie z niejednorodną kulturą z własnej perspektywy i inercyjnego myślenia. Jest to instynktownie kolektywne, nieświadome zachowanie. Gustave Le Bon w następujący sposób opisuje w swojej książce zbiorową homogeniczność:

*To właśnie te ogólne cechy charakteru, rządzone przez siły, których nie jesteśmy świadomi, a posiadane przez większość normalnych jednostek danej rasy w tym samym stopniu - to właśnie te cechy, powiadam, w tłumie stają się wspólną własnością. W zbiorowym umyśle, intelektualne predyspozycje jednostek,*

<sup>3</sup> Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity (Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności)*. Londyn: Verso, 1995. p.79.

*a w konsekwencji ich indywidualność, są osłabione. To, co heterogeniczne, zostaje zagłuszone przez to, co homogeniczne, a nieświadome cechy zyskują przewagę.*<sup>4</sup>

Inspiracją dla tego filmu jest przedstawienie ciekawej perspektywy- perspektywy doświadczeń obcokrajowca, w obcym kraju. Konflikty, jakie niosą ze sobą różnice kulturowe, na które nigdy nie zwracano uwagi, zostają wyolbrzymione. To odczucie jest oczywiście dwukierunkowe. Kiedy kultura lokalna i heterogeniczna są umieszczane w tym samym kontekście, jeśli ma to na celu lepszą komunikację i zrozumienie, każda z nich musi nieustannie dokonywać ukierunkowanych korekt własnego zachowania i standardów wartości. W procesie tym, absolutność standardu ulega stopniowej dezintegracji, na skutek ciągłego przełączania kontekstów kulturowych, co doprowadza do niejednoznacznej oceny dotychczasowych zasad.

Socjolog Fei Xiaotong, w swojej pracy, podsumował chińskie społeczeństwo, jako "fundamentalnie wiejskie". Życie Chińczyków jest ściśle związane z ziemią, a żyjący tu ludzie stopniowo ukształtowali społeczność opartą na rytuale i zwyczajach:

*Ludzie na wsi w Chinach nie znają innego życia niż to, które dyktuje im ich własny zaścianek. Jest to społeczeństwo, w którym od urodzenia do śmierci ludzie żyją w tym samym miejscu, i gdzie przyjmują to za normalny sposób funkcjonowania. Ponieważ wszyscy w wiosce żyją w ten sposób, tworzą się charakterystyczne wzorce relacji międzyludzkich. Każde dziecko dorasta na oczach innych, a w oczach dziecka wszyscy i wszystko wydają się zwyczajne i typowe. Jest to społeczeństwo bez obcych, społeczeństwo oparte całkowicie na tym, co znane.*

*Ludzie, których widzą na co dzień, są tymi, których znają od dzieciństwa, znanymi tak jak członkowie własnych rodzin. Nie muszą wybierać rodzaju społeczeństwa, w którym będą żyć; rodzą się w nim; wybór nie jest tutaj czynnikiem.*<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Bon, Gustave Le. *The Crowd: A Study of the Popular Mind (Psychologia tłumu)*. Mineola, NY: Dover Publications, 2002. p. 5-6.

<sup>5</sup> Fei, Xiaotong. *From the Soil: The Foundations of Chinese Society (Z ziemi: fundamenty chińskiego społeczeństwa)*. Tłumaczenie Geli Han i Zheng Wang. Pekin: Foreign Language Teaching and Research Press, 2012. p. 12-14.

Rozwój nowoczesnego społeczeństwa ma ogromny wpływ na klasyczny styl życia. W tradycyjnym chińskim pojęciu, ludzie nie są skłonni do migracji, ale po kilku pokoleniach normalnej reprodukcji, maksymalna liczba osób, które zdołają zasiedlić jeden kawałek ziemi zostanie osiągnięta. Nadwyżka ludności musi odejść. Jednak, nawet w nowym otoczeniu, nadal działają oni według starych schematów i funkcjonują według znanych im norm i wzorców. Można to zaobserwować w chińskich dzielnicach na całym świecie, gdzie Chińczycy żyją w oparciu o ten sam, co w kraju ojczystym, znajomy kontekst, mając do dyspozycji te same usługi, zapewniające ich różne potrzeby. Miejskowa ludność przychodząca spędzić czas w Chinatown może doznać swego rodzaju halucynacji i stanąć w obliczu spostrzeżenia, że paradoksalnie to oni stali się przybyszami z zewnątrz.



Ilustracja 2. Nowy Jork Chinatown , USA.

Ludzie praktykują wzorce zaangażowania w obrębie Chinatown, które są zgodne z ich tożsamością kulturową, aby zapewnić produktywną wydajność. Ale potrzeba przetrwania w nieznanym kontekście, współistnienia z różnorodną kulturą i rozwoju zewnętrznego, daje początek elastycznej przestrzeni, która wprowadza wymóg zmian. Tego rodzaju modyfikacja jest często działaniem komercyjnym, zgodnym

z ukierunkowanymi potrzebami, polegającym na wykorzystaniu własnych instynktów kulturowych, w celu stopniowego osiągnięcia kompatybilnej równowagi z niejednorodną kulturą, poprzez ciągłe nieśmięte próby zawijania do portu. Choć pierwotną intencją takich zachowań nie jest szerzenie kultury, to jednak powstające zjawiska i produkty mogą stać się materiałem do interpretacji obcokrajowca w heterogenicznej kulturze. Na przykład, kuchnia serwowana w chińskich restauracjach w Europie i Stanach Zjednoczonych jest często dostosowywana smakowo do potrzeb miejscowych, poprzez zmniejszenie ostrości, zwiększenie jej słodkości i zawartości tłuszczu, unikanie wykorzystania zwierzęcych organów wewnętrznych itp. Interesującym jest dowiedzieć się, że dania takie jak *General Tso's Chicken*, *Crab Rangoon* i *pomarańczowy kurczak*, które są popularne na Zachodzie i powszechnie uważane za reprezentatywne dla chińskiego jedzenia, w rzeczywistości nie istnieją w Chinach. Tak samo wygląda sytuacja, kiedy mówię moim zachodnim przyjaciołom, że nikt w Chinach nie wie, co to jest ciasteczko z wróżbą. Jest to produkt, który powstał w amerykańskich chińskich restauracjach, aby zaspokoić wyobraźnię lokalnych mieszkańców o *Tajemniczych Orientalnych*, prawie każdy, w obliczu tej informacji, krzyczy na mnie z niedowierzaniem "NO NIE!".

Umieszczanie siebie w nieznanym kontekście kulturowym, popycha mnie do reagowania na nieznaną sytuację instynktownie, zgodnie z moją własną kulturową inercją. Prowadzi to do nieprzewidywalnych zdarzeń, takich jak błędna interpretacja, kompromis, zakłopotanie, zaskoczenie, obraza, itp. Okoliczności takie są nowe i zaskakujące dla obu stron. Muszą zostać natychmiast przetrawione i osądzone, tak aby podjąć decyzję, co do sposobu reakcji na nie. To nieznanie doświadczenie i ciągła niepewność w obcym kontekście są dla mnie znamienne.

## 1.2. Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie) – realizacja artystyczna

*Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)* to oparty na dialogu wewnętrznym, eksperymentalny projekt twórczy, który dzieje się w konkretnym miejscu i czasie. Latem 2018 r., zostałem zakwalifikowany, jako kandydat na doktoranta, do interdyscyplinarny programu studiów w Akademii Sztuk Pięknych im. Eugeniusza Gepperta we Wrocławiu. Zaraz po otrzymaniu potwierdzenia przyjęcia, plan projektu zaczął nabierać w mojej głowie kształtów, a jego realizacja rozpoczęła się w październiku tego samego roku, po moim przyjeździe do Polski.

Tłem geograficznym, w którym powstaje praca jest Polska, obcy i nieznan mi kraj. Mam nadzieję, że wykorzystam nieznane doświadczenia, napotkane w odmiennej kulturze, do zakwestionowania metodologii artystycznej, którą ukształtowałem w oparciu o własną tożsamość kulturową. Wychodząc ze znanego mi kontekstu i metod pracy, zadaję sobie pytania i poszukuję odpowiedzi w obcym środowisku, dokonując jednocześnie osobistych wyborów i przyjmując niekooperacyjną postawę. Chciałbym osiągnąć stan, w którym myślenie podróżuje pomiędzy różnymi kulturami, próbując wyobrazić sobie problemy, do których zwyczajowe postrzeganie nie może dotrzeć.

Odmienne kontekst kulturowy dostarcza mi wielu perspektyw. Po pierwsze, w aspekcie tożsamości, zostałem oddzielony od schematycznego myślenia o własnym kraju i przeistoczony w obcokrajowca, na obcej ziemi. Transformacja pozycji psychologicznej jest dla mnie osobiście nowym doświadczeniem. Bezpośrednim tego efektem jest to, że zdroworozsądkowe poznanie, wyniesione z rodzimego środowiska kulturowego, zostaje tutaj zakwestionowane lub nawet zanegowane. W rezultacie, normalne codzienne zachowania, którym ulegamy z przyzwyczajenia lub instynktu, nieoczekiwanie, okazują się często absurdalnymi

w kontekście dyslokacji.

Zszokowany sytuacją, które godzi we własny zdrowy rozsądek i instynktownie krzyżąc, okazują się być jedynym awanturnikiem na scenie. To tak, jakby wszyscy ludzie wokół ciebie nagle spojrzeli na siebie w tym samym momencie, a ty nie wiesz co się dzieje, czujesz się zakłopotany i spanikowany, i rozpoczynasz proces samokontroli (np. sprawdzając czy nie masz plam na twarzy lub czy nie jesteś niewłaściwie ubrany, itp.) Bez względu na to ile razy potwierdzisz, że wszystko jest w porządku w świetle twoich standardów, uczucie niepokoju pozostanie.

*Ten zglobalizowany świat potrzebuje wzmocnienia relacji między różnymi częściami, krajami, regionami i grupami, które nadal wyrażają siebie poprzez tożsamości narodowe. Relacja między częścią a całością jest przede wszystkim konfrontacją, a nie bezpośrednim odrzuceniem. Każda konfrontacja ma na celu wyjaśnienie własnych interesów poprzez przeciwstawienie ich innym.<sup>6</sup>*

Podczas planowania projektu, zamiast wypatrywania korzyści z nadchodzących badań, postawiłem przed sobą serię warunków, którym muszę poddać. Dwa główne punkty to:

1. Nie oczekuję, że przejmę z Zachodu jakieś bezpośrednie techniki czy formy, które pomogą mi w realizacji prac.
2. Nie chcę zaspokajać oczekiwań egzotyczności, co dotyczy również stosunku do artystów-imigrantów w moim kraju.

Nowe pokolenie chińskich artystów wciąż zaczyna od kopiowania, a szacunek i podążanie za zachodnimi trendami w sztuce ułatwia im ukształtowanie względnie unikalnego osobistego stylu. W istocie, kwestia uformowania prawdziwej autoekspresji, opartej na otwartym przyswajaniu zachodnich koncepcji artystycznych i form wyrazu, jest trudnym problemem, przed którym stają wszyscy chińscy twórcy.

*W kontekście okresu po Zimnej Wojnie, narracja tożsamościowa nie jest już tak skuteczną strategią. Kiedy stosunkowo młode pokolenie obraca się wokół globalnego kontekstu pan-politycznego, konsumpcyjnego krajobrazu, władzy*

---

<sup>6</sup> Jameson, Fredric. *The Cultures of Globalization (Kultury globalizacji)*. Durham: Duke University Press, 1998. p.54.

kapitału, artystycznego systemu itp. Do pewnego stopnia, jest to nadal główny trop, zbudowany wokół współczesnej filozofii i sztuki Zachodu, który często znajduje się w stanie naśladownictwa w zakresie wykorzystania i ekspresji mediów. Dla Zachodniej sztuki współczesnej, nasza forma artystyczna ma charakter uzupełniający, albo jest rodzajem regionalnej próbki, eksponowanej przez jej wpływy.<sup>7</sup>



Ilustracja 3. Huang Yongping, *Historia malarstwa chińskiego i Historia malarstwa współczesnego wymieszane w pralce przez dwie minuty*

Kiedy Chiny ostatecznie zakończyły okres Rewolucji Kulturalnej, zdominowany przez ruchy polityczne w latach 1966-1976, otworzyły swoje drzwi i podjęły próbę połączenia się ze światem. Zachodnie nurty filozoficzne i gatunki artystyczne, które

<sup>7</sup> Zhu, Zhu. *Grey Carnival: Chinese Contemporary Art since 2000 (Szary karnawał: chińska sztuka współczesna od 2000 roku)*. Guilin: Guangxi Normal University Press, 2013. p.401.

czekały na zewnątrz od dziesięcioleci, wlały się do środka bez cierpliwości, ani ładu. W tym samym czasie, zachodni twórcy reguł sztuki wkroczyli z pieniędzmi, aby zwabić artystów do swoich gier. Ci ostatni chcieli podnieść rękę i chwycić banknoty, ale jednocześnie musieli kurczowo trzymać luźne, z głodu, spodnie, aby nie odstąpić przed wszystkimi swoich pośladków.

Chiński artysta Huang Yongping próbował odpowiedzieć na ten lokalny niepokój kulturowy w swojej dadaistycznej pracy *Historia malarstwa chińskiego i Historia malarstwa nowoczesnego mieszane w pralce przez dwie minuty*. Ta pozornie dziecinna metoda, gwałtownego wymieszania w pralce książek, które reprezentują dwie wartości kulturowe, trafnie wyraża dylemat kryjący się za rzeczywistością.

Realizację projektu zaplanowałem na czas trwania studiów doktoranckich, od października 2018 do czerwca 2021 r. Aby nie wpaść zbyt szybko w pewien tryb pracy, starałem powstrzymać ręce od chęci tworzenia rzeczy na wczesnym etapie. Nie miałem ochoty łagodzić dylematu ekspresji, przenosząc moje dzieło jedynie w kontekst Zachodni. W rzeczywistości, dylemat ten pogłębił się, kiedy tylko pierwszy raz przyjechałem do Europy. Zdałem sobie sprawę, że edukacja artystyczna, którą otrzymałem, została przywieziona głównie z Francji i Rosji, przez chińskich pionierów edukacji, z początku XX wieku. Jako pokolenie dorastające wraz z szybkim procesem globalizacji Chin, nie miałem również wystarczającej pewności siebie, aby przyznać, że posiadam dobre wykształcenie w zakresie tradycyjnej kultury chińskiej. Czułem się dobrze, kiedy byłem w Chinach, ale w obliczu różnych ciekawostek od obcokrajowców w obcym kraju, moje nieprzygotowanie stało się oczywistym i zaniemówiłem. Obcy kontekst sprawia, że moje wyjaśnienia brzmią nazbyt pospiesznie i jednostronnie, co może tylko pogłębić nieporozumienie. Jestem jak początkujący polityk, który zaprzepaścił swoje wystąpienie, wyglądając na zakłopotanego i podejrzanego na scenie.

Mimo, że nie mam żadnych preferencji politycznych, moja chińska tożsamość wydaje się nakierunkowywać ludzi na poprowadzenie tematu rozmów w kierunku komunizmu. Zawsze mogę poczuć emocje, które płyną z drugiej strony, z sympatii lub pogardy dla mnie, za to, że żyję w kraju rządzonego przez partię komunistyczną. Odczucia te są dobrze opakowane w grzeczność i nie pozostawiają miejsca ani na



obronę, ani na negację.

Są, jak konfrontacja z publicznością, gotową do oglądania cyrkowego show. Nawet jeśli tłumaczysz się chrypliwie, dźwięki, które z siebie wydobywasz zostają uproszczone do RYKU! Nie potrafię jednak ocenić, czy jest to sytuacja rzeczywista, czy też moje własne paranoiczne przypuszczenia. W procesie docierania się z obcą kulturą, porozumieniu między dwiema stronami towarzyszy ciągła ostrożność komunikacji, z nieuchronnymi barierami. Zupełnie jak w przypadku informacji dostarczanych przez oprogramowanie tłumaczące, przekazywany komunikat pozostaje zmieszany z maszynowym, rdzawym posmakiem w ustach.

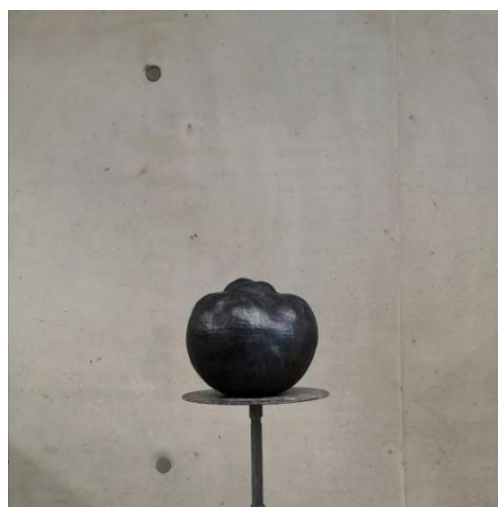
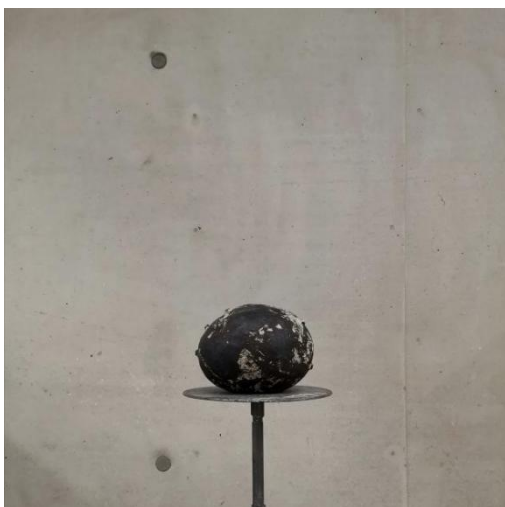
Pierwsze wrażenie po przyjeździe w egzotycznej atmosferze jest zawsze świeże i ekscytujące. We Wrocławiu szybko zakochałem się w lokalnym piwie rzemieślniczym i wódce, bardzo lubię żurek i flaki i wciąż próbuję polubić pierogi. Podoba mi się też uroczy entuzjazm gospodarzy, którzy zawsze mają nadzieję nakarmić cię jeszcze bardziej, przypomina mi to moją kochaną babcię.

Projekt *Unfamiliar Experience (Nieznane doświadczenie)*, to praktyka artystyczna składająca się z kolekcji obiektów wykonanych z materiałów ceramicznych w określonym czasie. Nie ma koniecznego związku narracyjnego pomiędzy poszczególnymi pracami, choć w niektórych z nich można odnaleźć pewną emocjonalną ciągłość, która wynika z nieustannego procesu tworzenia. Przed wykonaniem każdej z prac, nie miałem jakiegokolwiek konkretnego planu, tym co mną kierowało były jedynie chwilowe intencje. Taki sposób działania, z jednej strony, wywoływał we mnie niepokój, ale z drugiej, być może pomógł mi uniknąć przyzwyczajenia, jakie niosą ze sobą umiejętności i stereotypowe myślenie. Nieświadome reakcje mogą często uruchamiać podświadome gesty stosowane w realizacji, która przybiera wówczas różnorodną formę. Powstałe w ten sposób obiekty często zaskakują mnie, samego autora, poczuciem obcości i dystansu, zamiast naturalnie budować intymność, jak to miało miejsce we wcześniej planowanych pracach.

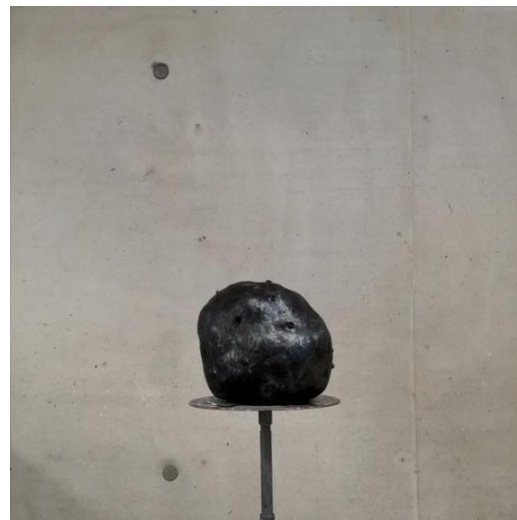
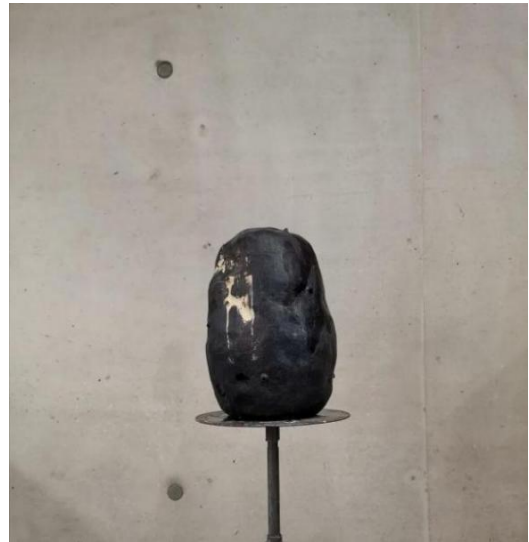
Z niecierpliwością czekam na wejście w stan relaksu podobny do pogawędki, spodziewając się, że inspirujące słowa mogą niechcący wybuchnąć, nie tylko zaskakując mnie samego, ale doprowadzając do momentu epifanii. W istocie, chwile

te zdarzają się często w trakcie procesu tworzenia, ale znikają tuż po zakończeniu formowania pracy.

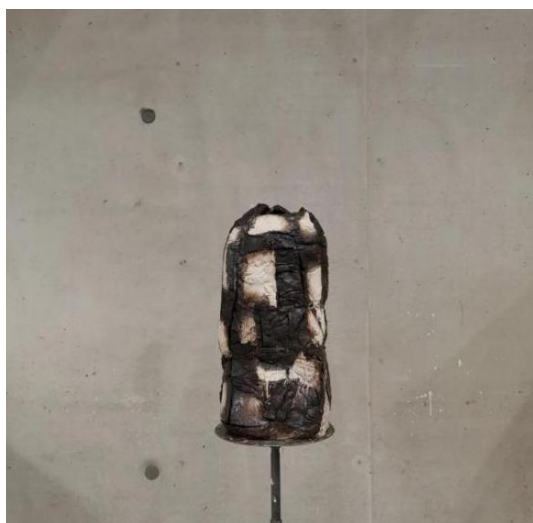
Z powyższej perspektywy, rolę powstawania poszczególnych kreacji, jest pomoc w budowaniu mojego duchowego dialogu wewnętrznego. Prace te można także odczytywać, jako wynik serii nieświadomych działań. Wybór materiałów ceramicznych wynika jedynie z instynktownego poczucia bliskości z gliną, a kontakt ciała z tworzywem pomaga mi wejść w stan koncentracji. Nie mogę potwierdzić, ani zaprzeczyć, czy ta bliskość pochodzi z chińskiej kultury ceramicznej, ale, przynajmniej w tym projekcie, zależy ona jedynie od cech samych materiałów, bez odwoływania się do jakichkolwiek szczególnych znaczeń kulturowych. Mam nadzieję osłabić moją wcześniejszą fascynację i uwagę poświęconą kulturowym atrybutom materiałów i spróbować nawiązać nową, duchową relację z tworzonymi pracami. Samo dzieło staje się obiektem, którego znaczenie i sens są dynamiczne, a więc mogą się przekształcać, mogą znikać, mogą być niezrozumiane, a nawet bezużyteczne dla innych. Podobnie, jak w przypadku zapisków węzełkowych w starożytności, każda praca reprezentuje duchowy dialog pomiędzy mną samym, odbyty w określonym czasie. Pozostały fragment służy jedynie, jako dowód na istnienie dawnego dialogu. Realizacje, same w sobie, nie niosą żadnego rozszerzonego znaczenia dla interpretacji, nie ma też intencji, aby przekazywały widzowi dodatkowe informacje.



Ilustracja 4-5. Mingda Du. *Unfamiliar experience* (Nieznane doświadczenie).



Ilustracja 6-11. *Mingda Du. Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie).*



Ilustracja 12-13. Mingda Du. *Unfamiliar experience* (Nieznanne doświadczenie).

Nie odrzucę świadomie estetyki, która należy do mojej kultury macierzystej, byłoby to hipokryzją i nierozsądkiem. Powstrzymuję się jedynie przed jej prostym przekształceniem w formalizm symboliczny, aby stworzyć powierzchowny styl, dla płytkiej interpretacji. Staram się odnaleźć zinternalizowaną metodę dialogu, a próba ta musi być kontynuowana stosunkowo długo, ponieważ zawsze należy być przygotowanym na niepowodzenie lub zakłócenia, spowodowane różnymi nieznanymi okolicznościami.

Chociaż wierzę, że wszystkie obiekty powstałe w ramach tego projektu są elementami całości, to jednocześnie są one fragmentaryczne i niejasne. Żaden, pojedynczy obiekt nie może służyć, jako próbka do analizy. Akceptuję sprzeczności i "samo-kompromisy", które mogą pojawić się w trakcie rozwoju projektu, zwłaszcza gdy nieświadoma twórczość zaczyna stopniowo przybierać realną formę zdaję sobie sprawę, że powinienem zacząć poszukiwać innego podejścia. Poniżej prezentuję grupę prac, jako przykład pokazujący czytelnikom niepewność planu.

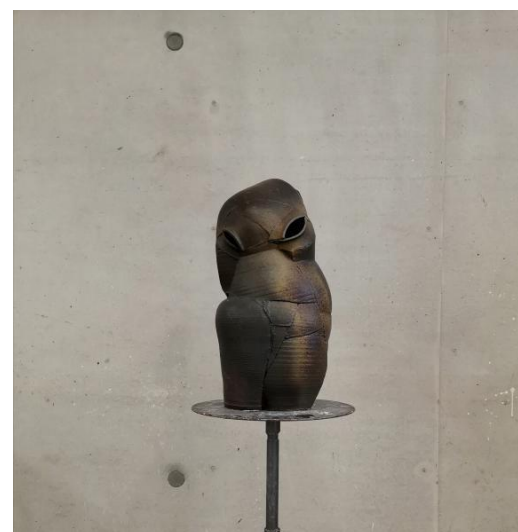
Gest przypadkowej próby rekonstrukcji kształtu bryły obiektu wzbudza moje zainteresowanie w środkowej fazie projektu. Wykonuję kilka ceramicznych cylindrów, po czym tnę je na przypadkowe kawałki i łączę w nową całość. Wygląda to zaskakująco ładnie, a organiczna forma zachęca mnie do wykonania kolejnych. Po raz

pierwszy w trakcie realizacji projektu wykonałem prace, które pokazują powiązania oparte na specyficznym geście.

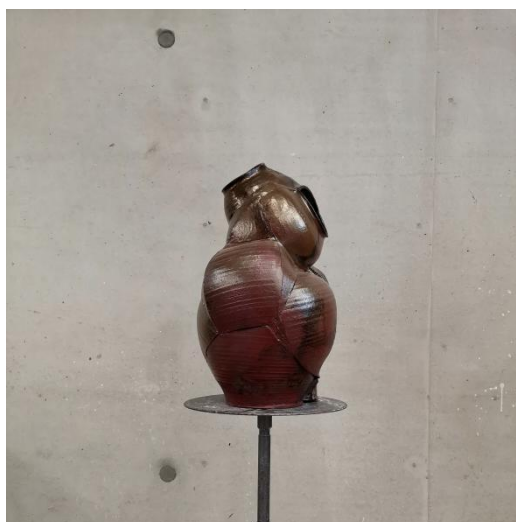


Ilustracja 14. Mingda Du, *Unfamiliar experience* (*Nieznane doświadczenie*).

Zachowując określony rytm, lub ze względu na powstrzymanie się od podjęcia działań bez konkretnych celów na początkowym etapie, proces tworzenia serii form postępuje niezwykle płynnie. Decyduję się na ustalenie liczby bazowych elementów potrzebnych do rekonstrukcji z przypadkowej na trzy, a po porównaniu określam kształt i wielkość każdego elementu podstawowego. Dzięki udoskonaleniu technologii, kombinatoryczny plan rekonstrukcji staje się stopniowo jasny i pewny. W stanie ekscytacji, formuję nawet stanowisko artystyczne, wyjaśniające moją inspirację i koncept działania.



Ilustracja 15-20. Mingda Du, *Unfamiliar experience* (*Nieznane doświadczenie*).



Ilustracja 21-24. Mingda Du, *Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)*.

Pozwalam sobie na kontynuowanie pracy w oparciu o tę deterministyczną metodę produkcji, zamiast martwić się, że nie jest to zgodne z moim ogólnym planem. Jestem raczej szczęśliwy, że mogę pozwolić, aby ta seria prac się wydarzyła. Dodaje to sprzecznej przyjemności do całej, tej praktyki artystycznej, opartej na wewnętrznym dialogu, w której już teraz pełno jest wątpliwości, nieporozumień i kompromisów. Niegdyś celowa i jasna struktura relacji pomiędzy dziełem/artystą/odbiorcami zostaje w tym projekcie odcięta i zamazana. Właściwie, jeśli mogę, realizacja ta nie musi być wystawiona na widok publiczny, gdyby nie wymogi związane z uzyskaniem stopnia doktora. Niemniej jednak, w pełni respektuję procedurę przyznawania stopnia naukowego, a tymczasem jestem

skłonny zaakceptować potencjalne trudności w zrozumieniu, jakie może powodować praca o nieliniowej strukturze narracyjnej i zrezygnować z prawa do dalszych wyjaśnień.

Kiedy prawie sto ukończonych prac zostaje zbiorowo postawionych przede mną, stopniowo łączą się one w mojej świadomości, a ja mogę mgliście przypomnieć sobie sceny, w których je tworzyłem i moje ówczesne narzekanie. Nie mam pojęcia, jak podzielić się z innymi tymi prywatnymi i chaotycznymi doświadczeniami. W miarę upływu czasu, wspomnienia przechowywane przez te obiekty będą stopniowo zanikać, a kiedy ten czas nadejdzie, podobnie jak inni widzowie, mogę stać się obojętnym na konfrontację z tymi nieznanymi doświadczeniami.

Projekt ten skończy się wraz z czasem trwania moich studiów doktoranckich. Ograniczenie czasowe dotyczy jedynie długości okresu, w którym mogę legalnie przebywać w Polsce i nie ma żadnego niezbędnego związku z realizacją samego dzieła. W chwili obecnej, podsumowanie tej pracy jest niejasne, a nawet chaotyczne, ale jednocześnie oświecające. Wnioski są proceduralnymi i takimi pozostaną. Podczas mojego pobytu w Polsce, aktywnie uczestniczyłem w wielu działaniach artystycznych i poznałem wybitnych artystów z Polski i z całego świata. Niewątpliwie, każdy moment komunikacji z nimi dawał mi wiele korzyści. Wszystkie te doświadczenia przyniosły mi wiele niespodzianek i spostrzeżeń i rozumiem, że nieświadomie mają one wpływ na moje życie i twórczość. W okresie tym, stopniowo adaptowałem się do niepewnego stanu przemieszczania pomiędzy różnymi kontekstami, będąc podekscytowanym nieznanymi możliwościami z tego wynikającymi.



## 2. Rozdział II: Headlines (Nagłówki)

Na początku 2020 roku, wirus COVID-19 w zastraszającym tempie przekształcił się w ogólnoswiatową katastrofę. W momencie pisania tego rozdziału, międzynarodowy kryzys pandemiczny jest nadal poważny.

W czasie pandemii mieszkałem odpowiednio w Chinach i w Polsce. Informacje z Internetu były dla mnie głównym źródłem wiedzy o świecie zewnętrznym. Byłem zaskoczony różnicami i sprzecznościami między wiadomościami reprezentującymi różne grupy interesów i stanowiska polityczne, a także ścieraniem się różnych ideologii.

Treść tego rozdziału będzie koncentrować się na projekcie *Headlines (Nagłówki)*, który stworzyłem podczas pandemii, oraz na przemyśleniach, które za nim stały.

Inspiracją do powstania tej realizacji były moje wątpliwości co do tego, czy w dobie mediów cyfrowych społeczeństwo rzeczywiście ma prawo do wyrażania opinii. Nie chodziło mi o wykorzystanie kreacji artystycznej, jako oręża do wyrażenia protestu przeciwko jakiemuś konkretnemu obozowi władzy. W rzeczywistości, wydaje mi się, że zagubiłem się w sprzecznych poglądach, a podstawa do generowania konfrontacyjnych emocji zaczęła się rozpadać w obliczu pojawiających się rozterek.

Przed wyciągnięciem jakichkolwiek oświecających konkluzji, postanowiłem zachować milczenie i za pomocą pędzla utrwalić codzienne informacje z nieznanego obozu. Nie znam języka, którym pokrywam rysunki, nie chcę ich interpretować, ani oceniać. Zachowuję się jak odrętwiała publiczność, pozwalając, by ta chaotyczna epoka niosła mnie naprzód.

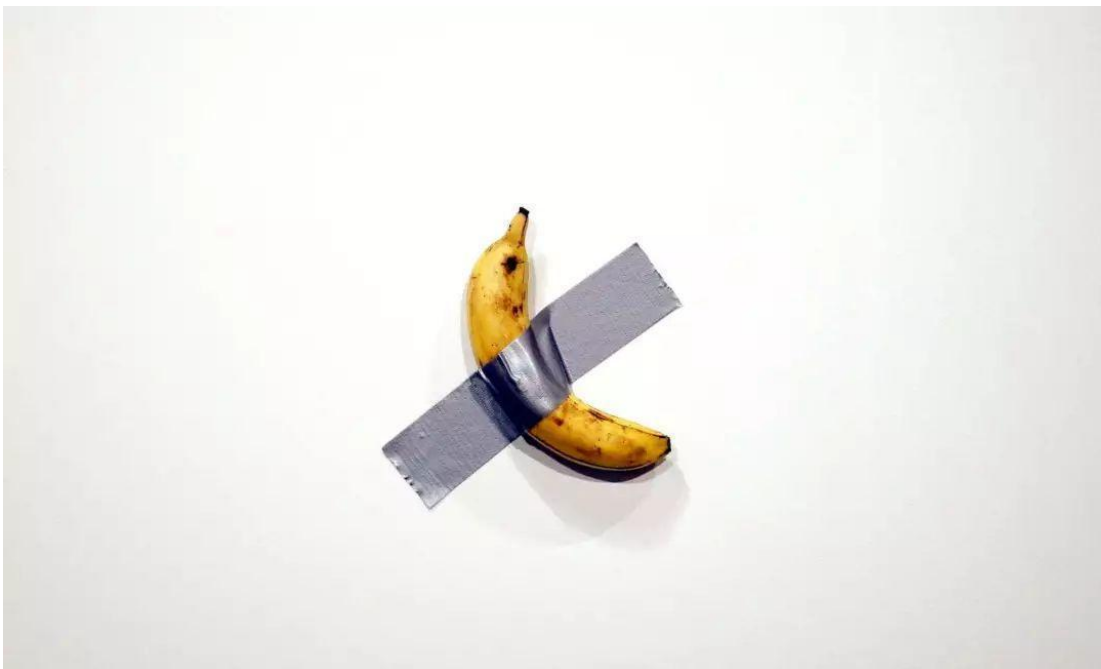
## 2.1. Nieobecność obecnych

*Moce zwykłych ludzi są ograniczone przez codzienny świat, w którym żyją. Nawet w kręgach pracy, rodziny i sąsiedztwa często wydają się kierowani przez siły, których nie mogą zrozumieć ani kontrolować. „Wielkie zmiany” są poza ich kontrolą, ale mimo to wpływają na ich zachowanie i perspektywę. Ramy nowoczesnego społeczeństwa ograniczają ich do projektów, które nie należą do nich, ale jednocześnie naciskają na mężczyzn i kobiety społeczeństwa masowego, którzy czują, że funkcjonują bez celu, w epoce, w której nie mają władzy.<sup>8</sup>*

Na wystawie Art Basel w Stanach Zjednoczonych, praca Maurizio Cattelana "Comedian" („Komediant”) została zjedzona przez Davida Datuna, człowieka, definiującego się jako artysta. "Naprawdę uwielbiam tę instalację. Jest bardzo smaczna" - napisał David Datuna na Instagramie, obok filmu pokazującego następstwa jego wyczynu.

---

<sup>8</sup> C. Wright Mills. *The Power Elite (Elita władzy)*. Nowy Jork: Oxford University Press, 1956. p.3.



Ilustracja 25. Maurizio Cattelan, *Comedian (Komediant)*.

Dzieło, o tytule *Komediant*, składało się z banana kupionego w sklepie spożywczym w Miami i jednego kawałka taśmy klejącej. Galeria stojąca za sprzedażą, Galerie Perrotin, poinformowała, że instalacja doczekała się trzech edycji, a dwie wcześniejsze zostały sprzedane za około 120.000 dolarów. Banan, który został zjedzony był trzecim wydaniem, a cena instalacji została oszacowana na 150.000 dolarów i twierdzono, że pojawiły się już instytucje artystyczne wykazujące chęć zakupu. Organizatorzy potwierdzili wcześniej dla CNN, że banan może zostać wymieniony w razie potrzeby, ponieważ instrukcje artysty dotyczące pracy są "celowo nieprecyzyjne"<sup>9</sup>. Galeria szybko wymieniła banana na nowego i oświadczyła, że jako praca konceptualna, akt zjedzenia banana nie powoduje dla niej żadnej szkody.

Przyklejenie banana do ściany wygląda jak luźny żart, ale kiedy elitarny artysta nadał mu miano sztuki i doprowadził do szalonych cen transakcyjnych, oddech podekscytowanych gapiów zaczął być ciężki.

Zgadzam się, ja też nie wierzę, że praca ta to tylko kawałek taśmy i banan. Szalona cena nakłada na instalację przepiękne kostiumy. Prawie niegrzeczna prośba "kupujący powinni sami wymieniać banany, aby zachować ich świeżość" pasuje do

---

<sup>9</sup> <https://edition.cnn.com/style/article/banana-artwork-eaten-scli-intl/index.html>

absurdalnego wyglądu pracy. Wszyscy zgromadzeni widzowie natychmiast weszli do zaprojektowanego przez artystę teatru, czas na przedstawienie! Niezależnie, czy rozbawieni dowcipem, czy marszczący brwi i doszukujący się spisku w tle, wszyscy obserwujący przyczynili się do podsycenia atmosfery.

*Komediant* przypomina mi ostatnią realizację Marcela Duchampa, *Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny*, nad którym pracował potajemnie w latach 1946-1966, w swoim studio w Greenwich Village. Dzieło widoczne jest tylko przez parę otworów (po jednym na każde oko) w drewnianych drzwiach, a zawarte w nim metaforyczne sceny zainspirowały niezliczonych ludzi do przemyśleń i prób interpretacji. Choć nie mam zamiaru poświęcać się tutaj nieudolnej analizie tych scen, to, tym co mnie interesuje, jest projekt artysty, który angażuje publiczność do podglądania przez otwory. Musiał on stać przed drzwiami niezliczoną ilość razy, w ciągu tych dwudziestu lat, jak wszyscy widzowie, próbować oglądać SZTUKĘ przez drzwi. Jeśli duch Duchampa błąka się w Philadelphia Museum of Art, musiał śmiać się jak dziecko, obserwując publiczność nachylającą się nad drzwiami.



Ilustracja 26-27. Marcel Duchamp, *Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny*.

W 2007 r. w Hongkongu zmarł człowiek o nazwisku Zeng Zaocai (曾灶財).

Miał on wiele tożsamości: Łupieżcy, Chorego psychicznie, Artysty performatywnego, jednak najsztywniejszą z nich był Cesarz z Kowloon.

Twierdził on, że ziemia w dystrykcie Kowloon w Hongkongu należała kiedyś do jego przodka, ze względu na zapiski genealogiczne, które znalazł w domu (w rzeczywistości nie ma żadnych dowodów na poparcie tego twierdzenia). Aby rościć sobie prawo do własności ziemi od rządu Hongkongu, zaczął wypisywać na ulicach atramentem i pędzlem nazwiska ze swojego drzewa genealogicznego. Działalność, którą rozpoczął w latach 50-tych, a która trwała przez pięćdziesiąt lat, przyciągnęła uwagę mediów i środowisk artystycznych. Reżyserzy i gwiazdy rocka stworzyli na tej podstawie filmy i piosenki, a krytycy interpretowali wartość działalności Zaocai pod różnymi kątami. Zeng Zaocai nakręcił nawet reklamę, ale jak na ironię, został poproszony w niej o wyczyszczenie swojego graffiti detergentem, aby zademonstrować potężną moc produktu do odkażania. W 2003 roku jego prace zostały wystawione na Biennale w Wenecji. Był jedynym artystą z Hongkongu, kiedykolwiek zaproszonym do pokazania swoich prac na tej wystawie.



Ilustracja 28. Pan Zeng Zaocai.



Ilustracja 29-31. Zeng Zaocai, Graffiti uliczne

Człowiek ten był biedny przez całe życie i funkcjonował z otrzymywanych rządowych funduszy pomocowych (pieniądze uzyskane z nakręcenia reklamy zostały potem odliczone z funduszu pomocowego przez hongkoński departament opieki społecznej). Doświadczenie międzynarodowych wystaw oraz różne recenzje i raporty na temat jego tzw. sztuki performatywnej zdawały się czynić go sławnym artystą, ale z powodu problemów psychicznych mógł nawet nie zdawać sobie z tego sprawy. To było, jak wielkie przyjęcie zorganizowane w jego imieniu. Wszyscy się bawili, ale on sam nie otrzymał na nie zaproszenia. Wypisywał tylko na ulicy nazwiska swoich przodków, wmawiając wszystkim, że to on jest właścicielem ziemi.

## 2.2. Headlines (Nagłówki) - projekt artystyczny

19 stycznia 2020 r., poleciałem z Warszawy do Pekinu, by uczcić, wraz z rodziną, nadchodzący Chiński Nowy Rok. Chiński księżycowy Nowy Rok, podobnie jak Boże Narodzenie na Zachodzie, jest najważniejszym świętem w tradycji chińskiej. Według statystyk Chińskiego Ministerstwa Transportu, przewozy podczas księżycowego Nowego Roku 2019, od 21 stycznia do 1 marca, spowodowały przelot 2.98 miliarda pasażerów, co stanowiło 6.7% wzrost w stosunku do roku poprzedniego.<sup>10</sup> Kiedy czekałam na lotnisku, na moim telefonie mignęła wiadomość z nagłówkiem o zakaźnym zapaleniu płuc w Wuhan, ale skasowałam ją w następnej sekundzie. To nie był temat, który lubię. Obserwowałam tłumy na lotnisku i czułam wokół siebie świąteczną atmosferę. Wszystko wydawało się być po prostu w porządku.

23 stycznia Wuhan, gigantyczne miasto w środkowych Chinach, liczące ponad 11,2 miliona mieszkańców, ogłosiło nadzwyczajną blokadę, aby zapobiec rozprzestrzenianiu się wirusa COVID-19. Wraz z opublikowaniem tej alarmującej wiadomości, doniesienia na temat COVID-19 szybko zajęły wszystkie nagłówki mediów. Ogólnokrajowe nakazy blokady pojawiały się jeden po drugim. Jednak, nawet po wprowadzeniu surowych ograniczeń, we wszystkich prowincjach w całym kraju nadal w niekontrolowany sposób wykrywano przypadki zakażenia, a ich liczba szybko rosła.

26 lutego musiałem wrócić do Wrocławia, aby kontynuować studia. Ze względów bezpieczeństwa, po przyjeździe do Polski, przez dwa tygodnie odbywałam samokwarantannę w hotelu. Odosobnienie zakończyło się 11 marca. Tego samego dnia uczelnia ogłosiła zawieszenie zajęć w odpowiedzi na restrykcyjną politykę rządu.

---

<sup>10</sup> <https://www.chinanews.com/gn/2018/03-12/8466026.shtml>

Musiałem wrócić do akademika i kontynuować kwarantannę, która nie wiedziałem, kiedy się zakończy.

Ograniczenie aktywności w realnym życiu stworzyło zgiełk i gwar cybernetycznego świata. Internet stał się dla mnie i dla większości ludzi jedynym sposobem na uzyskanie informacji w czasie izolacji. Porównując relacje z różnych obozów, które widziałem w Chinach i Europie, byłem zaskoczony różnicami, a nawet przeciwieństwami w punktach widzenia i perspektywach. Głosy z różnych kierunków łączyły się w nierozpoznawalny szum. Chaotyczne doniesienia zakłócały mój osąd i sprawiały, że czułem się słaby i odrętwiały w obliczu natłoku danych. Postanowiłem zrobić krok do tyłu i uwolnić się od tego bałaganu danych, zestawilem je jako całość, aby obserwować, jak absurd tej epoki stopniowo rozwija się na moich oczach.

Jedynymi materiałami, jakie miałem podczas kwarantanny we Wrocławiu, były pędzle, tusz i papier ryżowy, które przywiozłem z Chin. W dniu 1 kwietnia 2020 r. przypadkowo otworzyłem niemiecką stronę internetową z wiadomościami i zacząłem ją rysować, przy użyciu jedynych materiałów, jakie miałem, tylko po to żeby zabić czas. Nie znam języka niemieckiego i nie próbowałem używać programów tłumaczących, aby odczytać treść. Zachowałem niewiedzę i stworzyłem obraz martwej natury na temat informacji, które nie są dla mnie ważne.



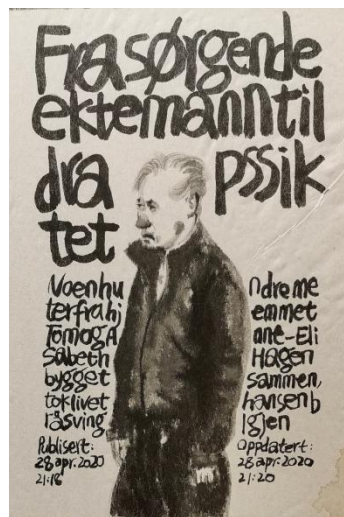
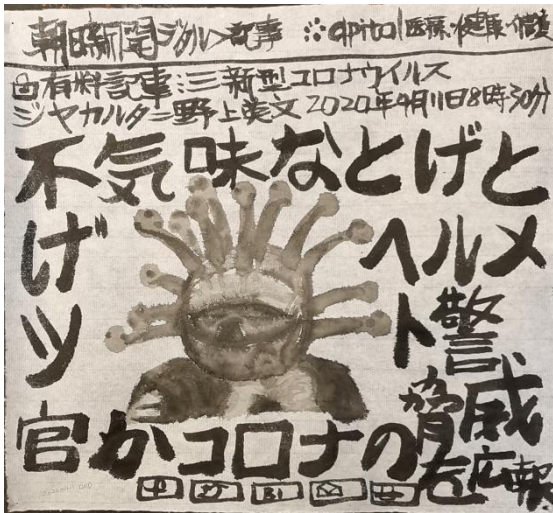
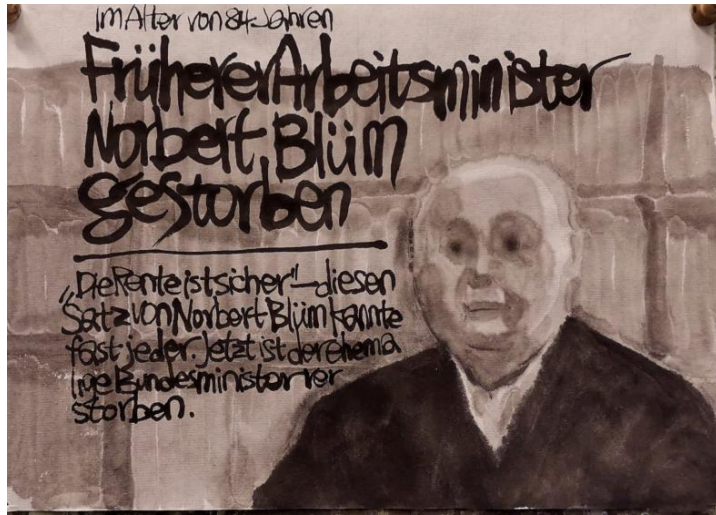
Ilustracja 32 . Mingda Du, *Headlines(Nagłówki)*. 2020/04/01.



Nie rozumiałem tekstu w obrazie, opisywałem go jedynie na podstawie kształtu z obiektu. W pracy tej, funkcjonalność tekstu i obrazu została odwrócona. Tekst degeneruje się do symbolicznego, abstrakcyjnego znaczenia (dla widzów, którzy nie potrafią go odczytać), podczas gdy obraz wyraża ograniczoną funkcję przekazywania informacji i możliwości bycia odczytanym. Zebrałem więcej wiodących serwisów informacyjnych z krajów, których języka i kultury nie rozumiem, w tym tajski (Tajlandia), tamilski (Singapur), hebrajski (Izrael), baskijski (Hiszpania), norweski (Norwegia), włoski (Włochy), polski (Polska), hindi (Indie), arabski (Katar), koreański (Korea), japoński (Japonia), rosyjski (Rosja), chorwacki (Chorwacja), niemiecki (Niemcy), szwedzki (Szwecja), węgierski (Rumunia), grecki (Grecja) i zacząłem rysować ich codzienne nagłówki. Aktualizowane na żywo serwisy dostarczały nieograniczonego materiału do moich prac, ale jednocześnie oznaczało to, że szybko tracą ważność i stają się historią.



Ilustracja 33-34. Mingda Du, *Headlines(Nagłówki)*.



Ilustracja 35 - 41. Mingda Du, *Headlines (Nagłówki)*.

Kiedy zdałem sobie sprawę, że może się to rozwinąć w interesujący projekt artystyczny, nie chciałem realizować go w oparciu o rygorystyczny plan, z ustaleniem jednolitej kompozycji, rozmiaru papieru, liczby rysunków dziennie, czasu rozpoczęcia, zakończenia projektu itd. Wręcz przeciwnie, wolałem obserwować jego swobodny rozwój w procesie ewolucji. Kontrolowałem też swoją ciekawość i nie używałem programów tłumaczących do „szpiegowania” treści wiadomości. Pomagało mi to zachować względnie neutralny stan umysłu. Ale od czasu do czasu rozpoznawalne, wyrwane z kontekstu słowa wabiły do snucia domysłów. Spekulacje, oparte na fragmentarycznych informacjach są całkowicie subiektywne i mogą nawet zwiększać ryzyko nieporozumienia. Mogą też obnażać tożsamość kulturową i orientację polityczną obserwatora. Ze względu na różnorodność języków pojawiających się w projekcie, zakładam, że prawdopodobnie nikt nie był w stanie ich wszystkich opanować, a tym samym, uzyskać kompletnej informacji. Nawet posiadając wszechstronną wiedzę językową, nadal trudno połączyć ze sobą w całość różnorodne stanowiska polityczne/kulturowe. Jeśli hipoteza ta jest prawdziwa, to wobec tego dzieła, w tym wobec mnie samego, każdy znajduje się w stanie pełnej lub częściowej niewiedzy. Informacja jest reprodukowana jedynie, jako niemy obiekt.

Jest to dla mnie świeże doświadczenie, stan, w którym mogę jedynie podążać za rozwojem realizacji, zamiast go kontrolować. Jak nieświadomy obserwator, ślepo kopiujący wiadomości, które wydarzyły się w przestrzeni, którą współdzielimy. Poza skromną przyjemnością czerpaną z tarcia pędzla o papier, stałem w osłupieniu wraz z pozostałymi widzami.

O 10 rano, 12 listopada 2020 roku, jadąc pociągiem na lotnisko w Warszawie, aby polecieć do Chin, otrzymałem wiadomość, że mój ukochany przyjaciel i mentor, profesor Maciej Kasperski, zmarł na COVID-19. Rysunek *Nagłówków* z tego dnia został z bólem serca zawieszony i zastąpiony pomnikiem ku Jego pamięci.

Od 1 kwietnia 2020 r. do 11 lutego 2021 r., który jest wigilią księżycowego Chińskiego Nowego Roku i oznacza dla Chińczyków oficjalny koniec 2020 roku, projekt *Headlines (Nagłówki)* trwał 316 dni, w trakcie których powstało 1097 rysunków.

### 3. Podsumowanie

Jest takie stare chińskie powiedzenie, że "Lepiej przemierzyć tysiące mil niż przeczytać tysiące książek".

Być może to właśnie chwila podczas jednej z popołudniowych pogawędek, z przyjaciółmi z daleka, wywołała refleksję nad moją obecną sytuacją. Zacząłem wątpić, czy jasno zorganizowana i celowa metodologia artystyczna, utrwalona w jednorodnym środowisku z przeszłości, która sprawiła, że popadłem w samozadowolenie, rzeczywiście przekazuje moje prawdziwe emocje, tak jak kiedyś wierzyłem. *Przemoc Tego Samego jest niewidoczna z powodu swojej pozytywności. Rozprzestrzenianie się Tego Samego przedstawia się, jako wzrost. Jednak, w pewnym momencie, produkcja nie jest już produktywna, lecz destrukcyjna, informacja nie jest już informacyjna, lecz deformująca, a komunikacja nie jest już komunikatywna, lecz jedynie kumulatywna.*<sup>11</sup>

Nie, nigdy nie uwierzę, że migracja do zachodniego społeczeństwa może przynieść jakiegokolwiek jednoznaczne odpowiedzi. W rzeczywistości, nigdy nie było to moim pierwotnym celem. Ale heterogeniczny kontekst istotnie może dostarczyć przestrzeni z negacją Innego, pomagając mi skonfrontować się z cechami własnej kulturowej tożsamości, które są mi wystarczająco dobrze znane, nawet jeśli ignoruję ich istnienie.

Moja realizacja artystyczna pracy dyplomowej opiera się na możliwości studiowania na polskich studiach doktoranckich, kierowana jest osobistymi odczuciami, a prowadzona w sposób spontanicznie przypadkowy i skokowy.

---

<sup>11</sup> Han Byung-Chul. *Expulsion of the Other: Society, Perception and Communication Today (Wygnanie Innego: Społeczeństwo, percepcja i komunikacja dzisiaj)*. Cambridge: Polity Press, 2018. p.5.

Geneza projektu *Headlines (Nagłówki)* opiera się na medialnym tsunami, spowodowanym światowym kryzysem pandemicznym. W porównaniu z projektem *Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)*, zdecydowałem się na dalsze osłabienie dominacji artysty w procesie twórczym i cofnięcie się do pozycji widza. Ten stan, może nawiązywać do opisu starożytnej chińskiej świadomości wizualnej w pracach Tairana Liu: *Nie dążyć do rodzaju manipulacji obiektami, ale do spokojnego dialogu; Nie próbować uchwycić reprezentacji obiektu w swoistej symultaniczności, ale otwierać się i zbliżać stopniowo w czasie.*<sup>12</sup>

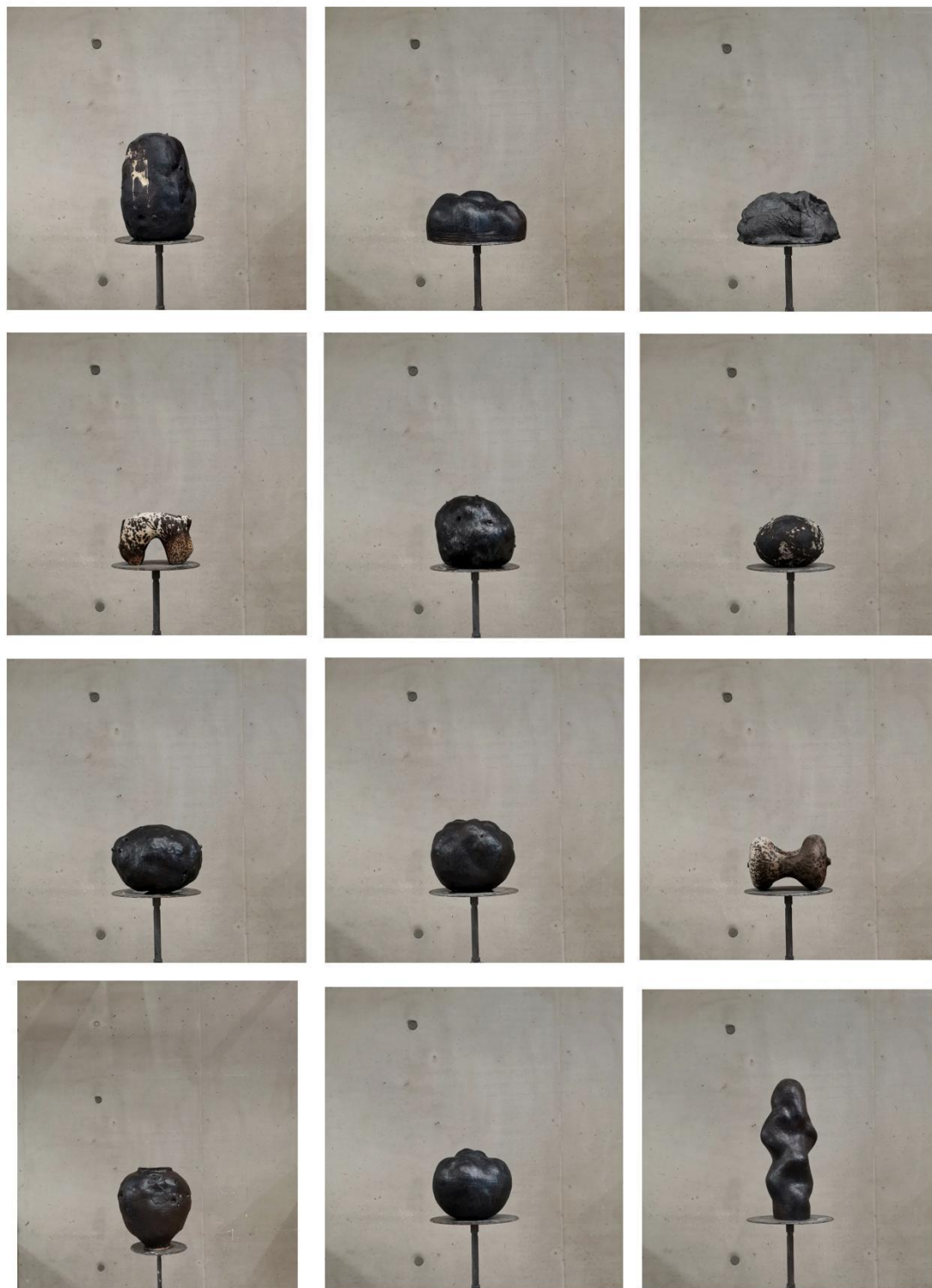
W ciągu ostatnich trzech lat, moje życie w obcym kraju pozwoliło mi zdobyć niezliczoną ilość kolorowych, nieprzewidywalnych doznań. Z pomocą tych *Znalezionych Doświadczeń* zrealizowałem dwa zestawy projektów artystycznych. Nie potrafię dokładnie opisać ich wyglądu *obcym*, ale wyraźnie słyszałem ich echo z *odległego kontekstu*.

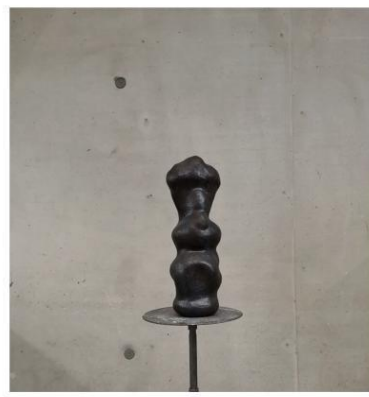
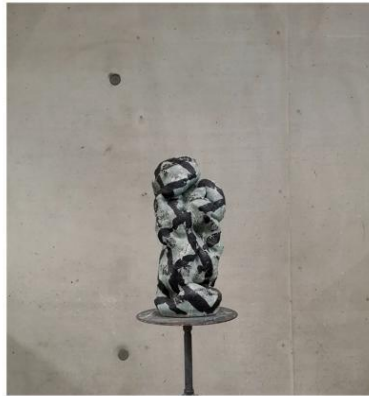
---

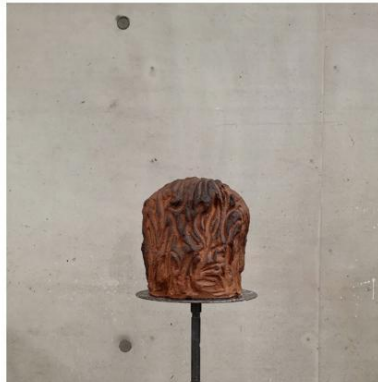
<sup>12</sup> Tairan Liu. *The Visual Consciousness in Ancient China (Świadomość wizualna w starożytnych Chinach)*. Pekin: Social Science Literature Press, 2018. p.13.

#### 4. Dokumentacja wybranych prac

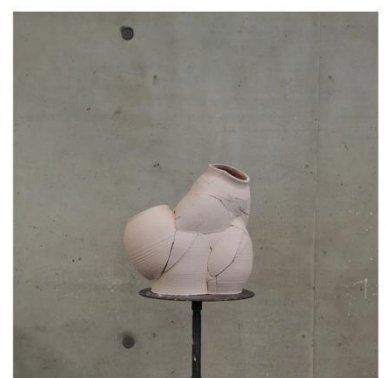
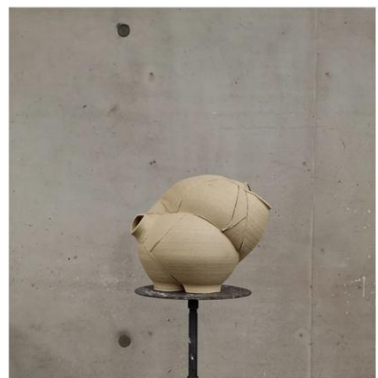
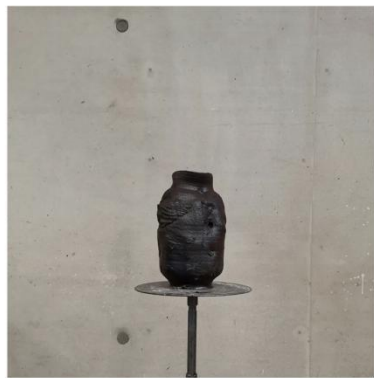
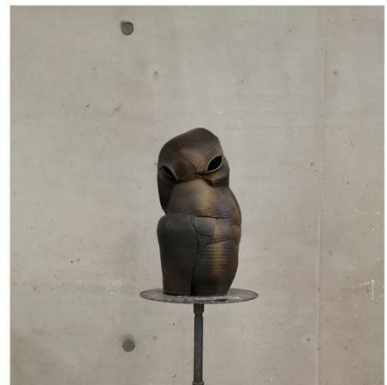
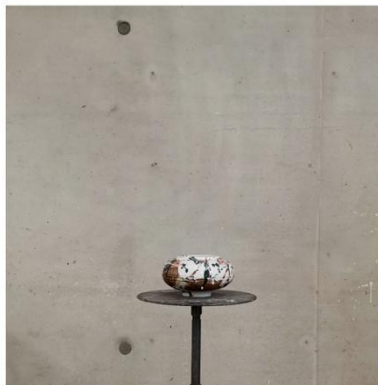
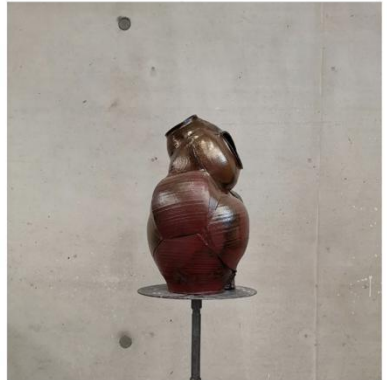
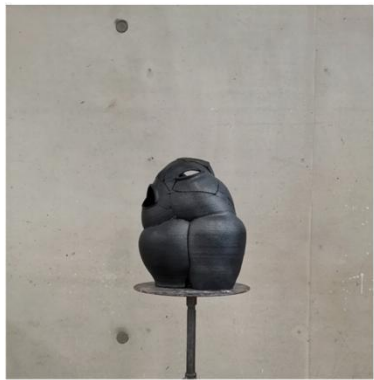
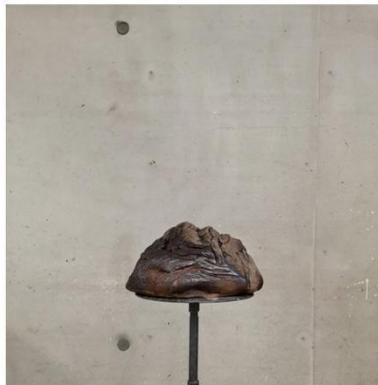
*Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)* (Ilustracje. 42-130.)

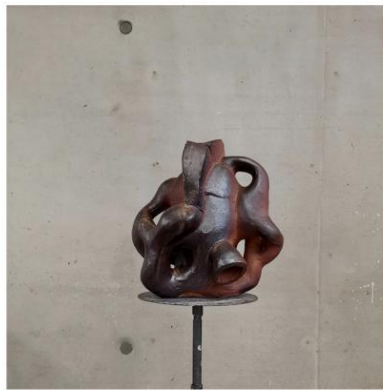
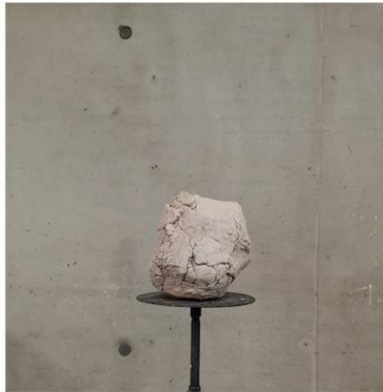
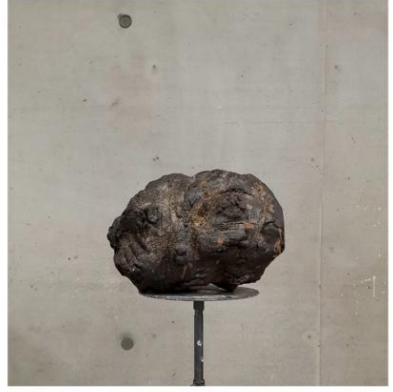
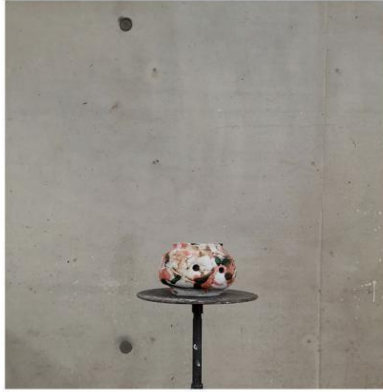


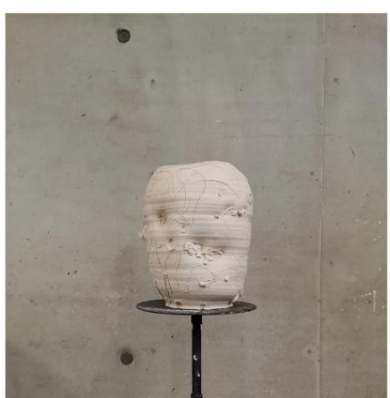
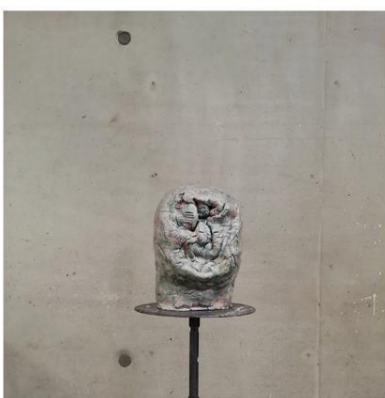
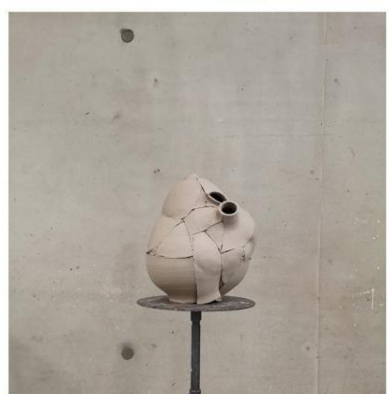
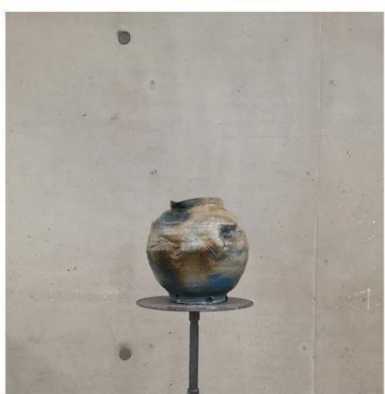


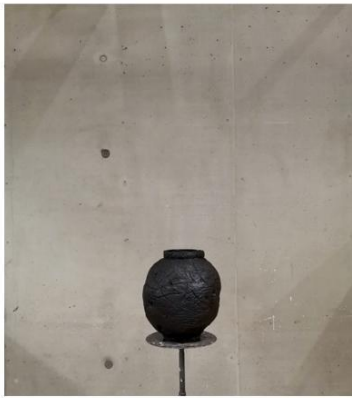


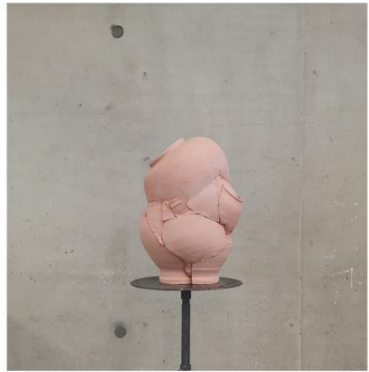












Headlines (Nagłówki) (Ilustracje 131 - 1227.)





























20210129-1



20210129-2



20210130-1



20210130-2



20210206-1



20210206-2



20210207-1



20210207-2



20210131-1



20210131-2



20210201-1



20210201-2



20210208-1



20210208-2



20210209-1



20210209-2



20210202-1



20210202-2



20210203-1



20210203-2



20210210-1



20210210-2



20210211-1



20210211-2



20210204-1



20210204-2



20210205-1



20210205-2

## 5. Lista ilustracji

1. Ilustracja 1. Kuchnia Hot Pot, źródło: <http://www.qingpin.cn/news/5831.html>
2. Ilustracja 2. New York Chinatown, źródło : <https://kuaibao.qq.com/s/20200314A0AY7R00?refer=spider>
3. Ilustracja 3. Huang Yongping, *Historia malarstwa chińskiego i Historia malarstwa współczesnego wymieszane w pralce przez dwie minuty*, 1987, źródło: [http://www.d2ziran.com/default/article-act\\_detail\\_id\\_2584.htm](http://www.d2ziran.com/default/article-act_detail_id_2584.htm)
4. Ilustracja 4-24. Mingda Du, *Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)*, 2018-2020, źródło: archiwum prywatne
5. Ilustracja 25. Maurizio Cattelan, *Comedian (Komediant)*, 2019, źródło: <http://finance.sina.com.cn/wm/2019-12-08/doc-iihnzahi6145427.shtml>
6. Ilustracja 26-27. Marcel Duchamp, *Dane są: 1. Wodospad 2. Gaz świetlny*, 1968, źródło: [http://www.360doc.com/content/19/0918/00/36014971\\_861681907.shtml](http://www.360doc.com/content/19/0918/00/36014971_861681907.shtml)
7. Ilustracja 28-31. Zeng Zaocai i jego sztuka uliczna, źródło: [https://m.sohu.com/a/241288062\\_663183](https://m.sohu.com/a/241288062_663183)
8. Ilustracja 32-41. Mingda Du, *Headlines (Nagłówki)*, 2020, źródło: archiwum prywatne
9. Ilustracja 42-130. Mingda Du, *Unfamiliar experience (Nieznane doświadczenie)*, 2018-2020, źródło: archiwum prywatne
10. Ilustracja 131-1227. Mingda Du, *Headlines (Nagłówki)*, 2020, źródło: archiwum prywatne

## 6. Bibliografia

1. Augé, Marc. *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności). Londyn: Verso, 1995.
2. Bon, Gustave Le. *The Crowd: A Study of the Popular Mind* (Psychologia tłumu). Mineola, NY: Dover Publications, 2002.
3. C. Wright Mills. *The Power Elite* (Elita władzy). Nowy Jork: Oxford University Press, 1956.
4. Fei, Xiaotong. *From the Soil: The Foundations of Chinese Society* (Z ziemi: fundamenty chińskiego społeczeństwa). Tłumaczenie Geli Han i Zheng Wang. Pekin: Foreign Language Teaching and Research Press, 2012.
5. Han Byung-Chul. *Expulsion of the Other: Society, Perception and Communication Today* (Wygnanie Innego: Społeczeństwo, percepcja i komunikacja dzisiaj). Cambridge: Polity Press, 2018.
6. Jameson, Fredric. *The Cultures of Globalization* (Kultury globalizacji). Durham: Duke University Press, 1998.
7. Tairan Liu. *The Visual Consciousness in Ancient China* (Świadomość wizualna w starożytnych Chinach). Pekin: Social Science Literature Press, 2018.
8. Zhu, Zhu. *Grey Carnival: Chinese Contemporary Art since 2000* (Szary karnawał: chińska sztuka współczesna od 2000 roku). Guilin: Guangxi Normal University Press, 2013.