

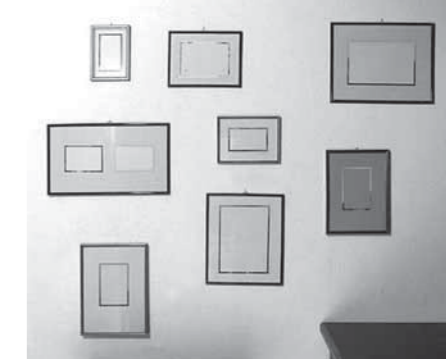
**ROLAND SCHEFFERSKI FINANCIAL TIME(S)**

Das Collegium Polonicum in Stubice beherbergt seit 2012 eine durch Schenkungen von Künstlern entstehende Sammlung zeitgenössischer Kunst. Der jeweilige Schenkungsakt gerät so zu einem Bekenntnis, weil diese von Künstlern selbst ergriffene Initiative nicht nur für mehr Unabhängigkeit sorgen soll, sondern auch einen anderen Zugang zur Kunst und unterschiedliche Wege zu einer vertieften Auseinandersetzung mit Kunst bieten kann.

Es geht nicht mehr alleine um den Besitz. Es geht um die Assoziationen und inneren Bilder, die ein Kunstwerk auslösen kann, um eine Infragestellung der Wirklichkeit und noch viel mehr. Vor allem versucht die Sammlung, über die Grenzen des Kunstpublikums hinaus Aufmerksamkeit zu erregen. Sie ist bestimmt für ein breites Publikum unabhängig von Alter, Bildung und Gesellschaftsschicht. Wir möchten mit dieser Initiative auch eine tiefere Beziehung der Bewohner des binationalen Stadtraumes Frankfurt an der Oder und Stubice zur Kunst ermöglichen und für möglichst viele Aspekte der Kunst sensibilisieren.

Die seit den 90er Jahren in diesem Stadtraum realisierten Kunstprojekte ermöglichten zumindest im Kulturbereich eine Infragestellung der realen Grenzen, noch ehe die Grenzkontrollen und die sie am Leben erhaltenden Infrastrukturen abgeschafft wurden. Das ermöglichte vor allem eine kreative Expansion der Idee, mentale Barrieren zu überschreiten. Die Gründung einer Sammlung zeitgenössischer Kunst in dieser Region verfolgt das Ziel, nicht nur Arbeiten ausgewählter Künstlerinnen und Künstler zu sammeln, die an den bisher realisierten Projekten teilgenommen haben. Dank der Unterstützung durch die Stiftung des Collegium Polonicum werden Arbeiten von Künstlern gezeigt, die mit ihrem künstlerischen Schaffen Grenzen und Barrieren überschreiten, wie es sie leider auch im Bereich der Kunst gibt.

In geplanten Workshops und Werkbetrachtungen wird nicht nur Wissen zur Kunst vermittelt. Es geht auch um die Aneignung der Werke mit allen Sinnen. Die durch Schenkungen von Künstlern entstehende Sammlung bereichert zusammen mit der bereits bestehenden Stubfurter Mediathek das kulturelle Angebot der Grenzregion und beide zusammen werden sich zu einer Art Archiv des Wandels in dieser Region entwickeln.



## L E E R E

### Über Kunst und Weltanschauung

#### Eine Betrachtung für Roland Schefferski von Michael Haerdter

Unter den in Polen entstandenen Frühwerken Roland Schefferskis beansprucht eines in unserem Kontext besondere Aufmerksamkeit: eine Mumie (Limited Area 1981). Mittels eines Gipsgußes hat der Künstler die Skulptur einer lebensgroßen Gestalt geschaffen, deren aufgeschlitzter Leib den Betrachter ihr leeres Innere sehen lässt. Dieser auf seine bloße Hülle reduzierte Körper provoziert die spontane Frage – was ist ein Leben wert, gerüstet für die Ewigkeit und doch bar aller lebensnotwendigen Organe, also dem Tod geweiht? Womöglich weckt der Blick in die leere Höhlung besorgtere christliche Zweifel: Hat sich mit dem Leben auch die Seele des Menschen verflüchtigt, und wenn ja, wohin? Gibt es ein Leben nach dem Tod? Wie steht es um den Glauben an die Auferstehung? Unsere abendländische Tradition beruht auf Besitz, Beständigkeit, auf Fülle. Sie fürchtet die Leere. So bleibt diese ein steter Stein des Anstoßes.

Das gilt in besonderem Maße für Roland Schefferskis Entdeckung und Erfahrung mit der schillernden Idee der Leere. Ihre Umsetzung durch den Künstler wird uns hier ebenso beschäftigen wie ihre weltanschauliche Einbettung. Fassen wir zunächst zwei frühere Projekte des Künstlers ins Auge. „Rückwärts in die Zukunft“ nannte er eine Installation von Versatzstücken unserer totalitären Vergangenheit: Großbuchstaben, die vom Roten Oktober kündeten, nun achtlos in einer Ecke verstaut; dito ein Bündel roter Fahnen einstiger Aufmärsche; ein bronzener Lenin-Kopf, zur Wand gekehrt, und der verblasste Schattenriss eines Hitler-Kopfs. Haben wir die bolschewistische, die faschistische Bedrohung hinter uns gelassen? Obgleich abgestellt im Durchgangsraum eines Hausflurs (Künstlerhaus Schloss Plüschow 1999), sind die Objekte nach wie vor präsent. Harren sie ihrer Wiederkehr und Nutzung? Entsorgung, Ent-Leerung als ein Akt politischer Hygiene, auch wenn damit Zweifel nicht restlos auszuräumen sind.

In einem Projektantrag des vergangenen Jahres für eine kollektive künstlerische Intervention mit dem Titel ein „Anderes Europa“, definiert Schefferski Kunst als „Bestandteil von Wissen und Leben in unserer Gesellschaft“. Es geht ihm um interaktive Kommunikation. Um einen Prozess, der möglichst viele Bürger aller Gesellschaftsschichten und Altersgruppen mobilisieren soll: zu politischem Engagement und gemeinsamer Verantwortung für Europa, das er vom Versagen der Finanzmärkte und der Politik, von zunehmender Gleichgültigkeit der Zivilgesellschaft und der Gefahr eines Rückfalls in nationale Tendenzen bedroht sieht. Wie recht er hat! Roland Schefferski, ein Aufklärer und aufrechter Europäer.

Der Aktionsraum von uns kritischen Europäern und Zeitgenossen ist unsere Lebenswelt. Wir denken, fühlen und handeln in der Immanenz unserer Erfahrungen, unserer Sorgen und Freuden; in einer fragwürdigen Gegenwart, worin – auch das eine Lehre der Geschichte – Transzendenz keinen Raum hat.

Bemerkenswert sind die Mittel, die Roland Schefferski für und gegen die Welt, wie sie ist, künstlerisch ins Feld führt: Schlichtheit des Materials und Reduktion bis zur Andeutung; Deutlichkeit der leisen Stimme, deren Intensität, dem Flüstern gleich, erhöhte Aufmerksamkeit fordert; Genauigkeit in der gedanklichen Einbettung seiner Projekte und Werke. Er lädt den Betrachter zum Dialog ein: die notwendige Irritation seiner Arbeiten fordert ihn und sie heraus, mitzudenken, mitzufühlen, womöglich mitzuhandeln.

Schefferski ist ein zoon politikon, einer, dem die Verbindung von Kunst und Leben ebenso selbstverständlich ist wie die Kommunikation mit anderen und seinesgleichen. Ihr, der Fähigkeit zu Austausch und Interaktion, ist offenbar (wie es neuere paläoanthropologische Forschung ans Licht gebracht hat) die Evolution des Menschen eigentlich zu danken.

#### Schefferskis Praxis der Leere

Wenden wir uns dem Thema der Leere zu, um das – wie Schefferski betont – seine Arbeiten von Anfang an kreisten. Im Lauf der Jahre hat er es in einer Reihe von Arbeiten und Installationen zur Diskussion gestellt. Der Zyklus beginnt mit einigen Portraits, deren Umriss er auf die Flächen alter Möbelstücke aufgetragen und ausgeschnitten hat: derart verfugt mit dem Stoff des Trägers werden Individuen in anonyme Gestalten verwandelt. Seine Serie der „Ausgelöschten Bilder“, obwohl sie den im Nachkriegsdeutschland stattgefundenen Prozess der kollektiven Amnesie zum Ausdruck bringen sollten, verschärft diese Botschaft: Die aus Schwarz-weiß-Fotos in Alben deutscher Familien der Vorkriegs- und Kriegsjahre ausgeschnittenen Personen erleiden mit ihrem Abbild noch einmal ihre historisch bedingte Vertreibung und Vernichtung. In einem nächsten Schritt holt der Künstler das Motiv der Leerheit in die Gegenwart. Seine Ausschnitte von Fotos aktueller Ereignisse, Sensationen, Katastrophen aus deutschen und amerikanischen Zeitungen ersetzen die dem Leser medial verordneten Dokumente durch Leerräume – Projektionsflächen für die freie Imagination der Betrachter. „Mach Dir Dein eigenes Bild“ lautet denn auch der Slogan eines Projekts mit in der gleichen Weise behandelten großformatigen Werbefotos zu den Berlin-Tagen in Warschau im Jahr 2000: Anstelle bunter Bilder der üblichen, konventionell zentrierten Berliner Monumente und Objekte fordern weisse Leerflächen auf 50 Billboards die polnischen Besucher auf, sich nicht durch vorgefertigte Ansichten indoktrinieren, sich ihre Vorstellung von der deutschen Hauptstadt nicht diktieren zu lassen. Diese „Empty Images“ wenden die Idee der Leere also in die positive Botschaft offener und freier Selbstbestimmung. Eine menschenfreundliche Korrektur der offiziellen Absicht.

Genau genommen gehören auch Schefferskis frühe „Drawings in the Snow“ zum Zyklus der Leere: Schattenbilder. Ein Schattenwurf im Schnee, dessen Verursacher das Weite gesucht hat. Da liegt er nun, ein einsamer, namenloser Fleck im Weissen, den die kommende Schmelze auslöschten, wesenlos machen wird. Während sein treuloser Besitzer, ein anderer Peter Schlemihl, keines Pakts mit dem Teufel bedarf um seine Erlösung vom Schatten der Erdschwere zu genießen. Eine Parabel von Freiheit, Vergänglichkeit und Abwesenheit.



### Über Ursprung und Versuchung der Leere

Abwesenheit! Dieses magische Wort katapultiert uns mitten hinein in das Reich fernöstlicher Weisheit. In eine Sphäre, die zur abendländisch-christlichen Tradition einen weltanschaulichen Gegenpol bildet. Eine Sphäre, der die Herrschaft unseres Wesens – von Dauer und Beharren, Substanz und Besitz – unbekannt ist. Öffnen wir also ein Fenster zum Ausblick aufs Epizentrum der Leere und ihrer nahen Verwandten Stille und Schatten, zum Buddhismus.

Was lehrt uns Buddha? Zunächst gibt er uns in persona ein Beispiel des Verzichts. Einem indischen Fürstenhaus (um ca. 500 v.Chr.) entstammend verlässt er als junger Mann den reichen Palast seiner Eltern, entsagt dem Luxus, dem Wohlleben, der Sinnenfreude und seinem künftigen Anspruch auf Besitz und Macht. Aus seiner Heimat begibt er sich in die Heimatlosigkeit einer langen Wanderschaft, geht den schweren Weg bitterer Welt- und Selbsterfahrung. Er erkennt, dass alles Leben Leiden ist, sinnloses Leiden. Er erfährt es am eigenen Leib, sucht – vergebens – Erlösung vom Unheil des Daseins durch Askese und Kasteiung; schliesslich in der Meditation und geistigen Versenkung. Sie öffnen ihm am Ende den Eintritt ins leidlose Sein vollkommener Ruhe und Leere, ins Nirvana. Aus dem Prinzen Siddharta ist bodhi geworden, der Erleuchtete. Buddhas persönliche Erfahrung ist es also, die ihn zum Religionsstifter hat werden lassen. Ist der Buddhismus eine Religion? Jedenfalls ist er eine mystische Weisheit sui generis. Buddha war kein Prophet. Zur Verbreitung seiner Erkenntnisse, seiner Wahrheit musste er gedrängt werden – die Abkehr vom uneigentlichen, ruhelosen Sein alltäglichen Daseins sucht das Schweigen und scheut die Rede. Der Erleuchtete versteht sich nicht als Heilsbringer, vielmehr als Wegweiser: „Wer mich sieht, der sieht meine Lehre“. Wer immer seinem Beispiel folgt, ist eingeladen, selbst ein Buddha zu werden.

Eine solche Einladung gilt vielen als verlockend, auch im Okzident. Dafür gab und gibt es gute Gründe. „The time is out of joint“, klagte einst Hamlet – wir wissen: die abendländische Moderne ist aus den Fugen geraten. Das Lamento sensibler, nostalgischer oder politischer Zeitkritik im Streit mit dem Chor der Verfechter ungezügelter Fortschritts nimmt seit langem stetig zu. Wir wollen uns hier auf die Stimme eines geistigen Dissidenten und ihr starkes Echo konzentrieren: auf die Klage des Philosophen und Theologen Kierkegaard. Der gläubige Däne erlebt den Leerlauf des offiziellen Christentums seiner Zeit – um die Mitte des 19. Jahrhunderts – als tiefe Seelennot. Das drohende Sinnlos-Werden einer Welt, die den Glauben verloren hat, fasst er in den Begriff der Angst. Es ist die Angst vor dem Nichts, metaphysische Angst. Der Philosoph traf damit eine Grundstimmung unserer Epoche – cantus firmus eines vielstimmigen Konzerts von Propheten oder Therapeuten des Untergangs. In ihrer Zeitanalyse geht die eigentliche Denkschule des modernen Europas, die Existenzphilosophie, auch Kierkegaard folgend, von der konkreten lebensweltlichen Krise aus, von der transzendentalen Obdachlosigkeit des Menschen, eines Wanderers inmitten der Massengesellschaft auf der Suche nach sich selbst. Eines Heimatlosen im Zeitenwandel, dessen Dasein von der Zunft der intellektuellen Deuter als irrational oder absurd beschrieben wird.

Zweifache Botschaft hält die Leidensgeschichte des Abendlandes für uns bereit. Zunächst die einer gewissen Verwandtschaft mit jenem weltanschaulichen Pessimismus, der einst Buddha zu Entsagung und Weltflucht veranlasst hatte. Eben diese gefühlte Nähe birgt wohl auch das Geheimnis morgenländischer Versuchung – einer Religion ohne Gott, einer sanften Lehre, die ihren Schülern eine spirituelle Alternative zu Egozentrik, Gier und Hektik des Westens verspricht.

Im Lauf seiner langen Geschichte hat sich der Buddhismus freilich ebenfalls gewandelt und in zahlreiche Schulen verzweigt und vervielfacht. Aus China kommend bildete sich im Japan des 13. Jahrhunderts n.Chr. eine lebensfreundliche Lehre und Praxis heraus: der Zen-Buddhismus. Zen wurde zum Motor und Taktgeber der aristokratischen Kultur und Ästhetik Japans, und dank ihres Zaubers reifte er auch zum Gastgeber von Abtrünnigen der europäischen Moderne.

### Vom Charme des Zen

Auch der Zen-Buddhismus fordert von seinen Anhängern strenge Exerzitien der Kontemplation und der Versenkung auf dem Weg zur Erleuchtung (satori). Ihr Heil aber suchen sie nicht in der Weltflucht. Zen baut auf die Fähigkeit des Menschen, jenseits jeder Dogmatik, jenseits allen logisch-begrifflichen Denkens die Wahrheit in der unmittelbaren Anschauung der Welt und ihrer Schönheiten zu erfahren. Das Herz Buddhas, so der Glaube, schlage gleichermaßen in jedem einzelnen Herzen wie in der uns umgebenden Natur. Da wir also ein Teil von ihr sind, werden wir sie lieben und mit all ihren Lebewesen schützen und bewahren. Diese Idee der Einheit in der Vielfalt will jegliche Trennung von Mensch, Geist und Natur in der spontanen Schau der Wirklichkeit des Lebens überwinden. Auf alles Überflüssige zu verzichten und sich vom eigenen Ego loszusagen: das ist die Vorbedingung für die Wahrnehmung der ursprünglichen Einheit der Schöpfung.

Der Zen-Kult des Schönen und also Wahren hat erstaunliche Blüten hervorgebracht: die Künste des No, der Teezeremonie, des Blumensteckens, der Tuschmalerei des ‚sparsamen Pinsels‘, um nur diese zu nennen. Als die kühnsten Botschafter des unmittelbar wahrgenommenen Diesseits dürfen wir die Zen-Dichter bewundern, in deren Haikus sich jene blitzartige Schau des unscheinbaren Wirklichen mit tieferer Bedeutung vermählt. Ihre wenigen, mit schlankem Pinsel gemalten Schriftzeichen (kanji) sprechen in Bildern. Zen, im Schweigen geübt, meidet nicht nur die spekulative Rede. Mit Worten geht man sparsam um, denn sie stellen sich der Offenheit des Schauens in den Weg. So gilt vielen Japanern Tanizakis schmales Büchlein „Lob des Schattens“, sein Entwurf einer japanischen Ästhetik, als des Landes eigentliche Philosophie.

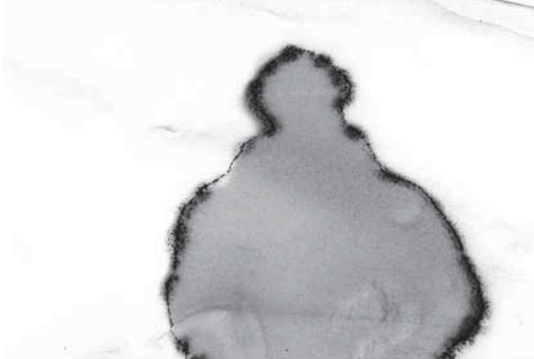
Ex oriente lux! Die Ästhetik des Ostens bahnte der fremden Kultur den Zugang zum Westen. Populäre Farbholzschnitte aus Japan begeisterten um die Mitte des 19. Jahrhunderts Künstler aus dem Kreis der Impressionisten – Manet, Van Gogh, auch Toulouse-Lautrec – dank der Unmittelbarkeit, Einfachheit und Frische in der Beobachtung des Alltags und der Natur: Qualitäten, die Zen gelehrt hatte. Sie ermutigten die Maler zur Abkehr vom vorherrschenden Akademismus. Das Japanische wurde modisch im Westen, der Japonismus beflügelte den Jugendstil. Und religiöse Praktiken wie der Yoga und die Meditation erfreuen sich, säkular reformiert, nach wie vor großer Beliebtheit.

### Horror vacui versus Freundlichkeit

Wenden wir uns jedoch der Essenz, dem Kern morgenländischer Weisheit zu – den geheimnisvollen Phänomenen, die wir in den Begriffen Leere und Nichts zu fassen versuchen – dann packt noch unsere abendländischen Zeitgenossen jener horror vacui, der einst Kierkegaard erschüttert hatte. Traditioneller Denkbesitzstand hindert uns, die Botschaft fernöstlicher Weltsicht zu begreifen, die sich in den (japanischen) Zeichen für Mu und Ku verdichtet hat: dass der innerste Kern aller Dinge eben jene Leere oder das Nichts sei.

Den Buddhisten ist Leere kein Synonym des großen Nihil, des diabolischen Nihilismus, der uns das Fürchten lehrt. Vielmehr gewährt ihnen das Nichts eine Betrachtung der Welt im Zustand ihres Ursprungs, ihrer Einheit vor aller Teilung und Vielfalt, ihrer kosmischen Geburt. Man könnte ihnen attestieren, den Möglichkeitssinn Robert Musils um Jahrhunderte vorweggenommen zu haben. Die buddhistische Leerheit begrüsst mithin die Bejahung einer Welt, die nicht im Sein ruht, sondern in ständigem Werden erfahren wird.

Die abendländische Philosophie hingegen umkreist seit der Antike das Phänomen des Seins und damit, als dessen intimsten Kern, den Begriff der Substanz. Er bezeichnet die Basis, auf der unser herkömmliches Selbst- und Weltverständnis ruht – unseren festen Standpunkt, Selbst-Besitz und Eigenheit, unsere Selbigkeit im philosophischen Diskurs. Eine Folge ist die Abgrenzung vom Anderen, Fremden. Auf Geschlossenheit versus Offenheit gerichtet, meint Substanz also auch Trennung, Abwehr und Konflikt.



Der Substanzbegriff steht in scharfer Opposition zur buddhistischen Idee der Leerheit, dem indischen sūnyatā. Hören wir ein Plädoyer des Philosophen Byung-Chul Han, der gleichermaßen vertraut ist mit dem westlichen wie dem östlichen Denken: „Sūnyatā stellt ... eine Bewegung der Ent-Eignung dar. Sie ent-leert das Seiende, das ... sich in sich verschliesst. Sie versenkt es in eine Offenheit, in eine offene Weite. ... Im Feld der Leere verdichtet sich nichts zu einer massiven Präsenz. Nichts beruht allein auf sich. ... Kein Seinsgefälle trennt die Leere von der Immanenz der erscheinenden Dinge. ... Die Leere stiftet die Freundlichkeit. ... Nichts zieht sich in ein isoliertes Für-sich zurück. ... Der Unterschied zwischen Natur und Geist wird aufgehoben. Leere ... löst die substanzhafte Starre. ... (Sie) bedeutet also keine Negation des Einzelnen. (Vielmehr:) nichts herrscht. ... Die Seienden wohnen beieinander, ohne sich aufzudrängen, ohne das Andere zu behindern“. Basho, der japanische Haiku-Meister sah sich als einen Wandermönch im Wind. Als Gast auf Erden wohnt er nirgends, lebt besitzlos und ohne Haus – während auf beidem, oikos und Besitz, unsere ökonomische Existenz gründet.

#### **Vom Unbehagen in der Moderne**

Unsere Stippvisite im Land des Lächelns und der Leere endet hier. Überflüssig zu ergänzen: wir sprachen von tempi passati. Kapitalismus und Industriemoderne – erfolgreichste europäische Exportartikel aller Zeiten – bleiben auch dort nicht ohne ihre weltweit negativen Folgen. Immerhin hat die Freundlichkeit des Zen ihnen nicht überall das Feld geräumt. Die im japanischen Alltag gelebte Symbiose der Welt Buddhas und der des Shinto, des uralten animistischen Volksglaubens der Japaner, ist intakt geblieben. Die von beiden Kulturen geteilte Verehrung der Natur hat so im Land der aufgehenden Sonne ebenfalls überleben dürfen.

Es war einmal eine gute Zeit, da stand die Wahrnehmung der Welt in Ost und West noch in einem gewissen Einklang. Auch das Abendland dachte „Gott“ einst nicht als Person – schon gar nicht als die eine allmächtige Person, vielmehr als eine alle Geschöpfe und Dinge beseelende Kraft. Sie wirkte im Goldgrund romanischer Bilder vom Erlöser ebenso wie sie mit den Geistern oder kami des Shinto in allen Steinen und Pflanzen, Bäumen und Bächen bis heute friedlich lebt und webt.

Die Heimkehr ins Abendland wollen wir deshalb mit der Erinnerung an eine alte geschichtsträchtige Sage feiern. Ein Mönch soll einst die Tafelrunde von König Artus und seiner Ritter mit einem Buch in arge Verlegenheit gebracht haben. Keiner von ihnen hatte je von einem Buch auch nur gehört. Was ist das? Das Wort Gottes, sagte der Mönch. Das verstehe wer will! Was ist denn das: ein „Buch“, und wer ist das, dem dieses Ding seine Stimme leiht?

Mit diesem kleinen Drama lässt Wolfram von Eschenbach unser europäisches Schisma seinen Anfang nehmen. „Gott“ hatte sich in ein Individuum verwandelt. Von nun an wird die Einheit der Schöpfung sich auflösen in Zweifelt und Zweifel; Subjekt vom Objekt, Ich vom Du, Glauben vom Denken sich scheiden, Bilder zu Worten mutieren, irdische Physis ins metaphysische Schweben geraten ... Eine Welt des Wir beginnt ihre lange Reise in eine der Dualitäten und Teilungen, der Ambivalenzen und Widersprüche, der vielfachen Wahrheiten.



Welch ein einzigartiges, welteroberndes, weltstürzendes Gebilde ist mit der Zeit aus dem schlichten Akt unseres Mönchs hervorgegangen! Ein Produkt dynamischer Gegensätze von globalem Drive: jedem Positivum entspringt sein negativer Zwilling, die alte Gewissheit von gut und böse ward umgemünzt zur Banalität von Gewinn und Verlust, maßloser Wohlstand erzeugt abgründiges Elend, usw. Wer wagte es, von Dauer zu faseln? Von der besten aller möglichen Welten in prästabiler Harmonie? Von tausendjährigen Reichen? Nun saugt eine Matrix allseitiger Künstlichkeiten die Menschheit gewaltsam hinein in die Turbophase ihrer Neuzeit ... Ist es ihr Endspiel? Gibt es ein Entkommen?

#### **Vom amphibischen Denken in der Kunst**

Noch einmal kommt Hamlet uns in den Sinn. Am tödlichen Ende seiner von Eifersucht und Macht, Sex und Intrige beherrschten Welt waren des Prinzen letzte Worte: The rest is silence. Wie versöhnlich will uns da die heilige Stille des Zen erscheinen, die geistige Suche der eigentlichen Werte des Lebens in ruhiger Meditation. Ist ihnen im Tumult unserer Zivilisation auch nur der Hauch einer Chance beschieden? Die Hoffnung liegt in der Zeitenwende selbst, im fortschreitenden gesellschaftlichen Wandel. Es ist diese amphibische Zone, der wir vertrauen könnten.

Amphibische Zonen sind solche der Übergänge, des Interim, des In-between. Stellen wir uns eine Welt vor, die nicht mehr durchschnitten wäre von starren Grenzen, von Mauern, Zäunen, Schlagbäumen, vor allem befreit von deren Ursachen, eine Welt, die es einmal gab und wieder geben könnte. Eine amphibische Welt: gemeint sind jene dynamischen Feuchtgebiete zwischen Wasser und Erde, Werkstätten der Evolution, in denen vor Jahrmillionen Leben entstanden ist – sie sind das alternative Modell einer Zukunft jenseits von Entweder-Oder, jenseits von Ja oder Nein, Schwarz oder Weiß, Natur oder Kultur, Kunst oder Leben ...

Ein Künstler war es, der schon vor fünfundsiebzig Jahren die Herrschaft des „entweder-oder“ enden und an ihre Stelle das freundliche „und“, den Verzicht auf doktrinaire Einseitigkeit treten sah: Wassily Kandinsky, ein Pionier des amphibischen Denkens.

Nach unserem Ausflug in die elysäischen Felder der Leere, der Stille, der Freundlichkeit, nach dem Abstecher ins Reich der unbegrenzten Möglichkeiten, des Fortschritts, der Streitkultur – nun dürfen wir Roland Schefferski sehr herzlich in der amphibischen Zone willkommen heißen. „Rückwärts in die Zukunft“ nannte er eine seiner zeitkritischen Installationen, von der wir sprachen – ‚Zukunft‘ umdüstert von totalitärer Bedrohung. Die Botschaft ist zugleich: Wir müssen die Vergangenheit prüfen um einer besseren Zukunft willen. Das heißt, wir leben in einer Zeit notwendiger Revisionen. Diese Aufgabe ist nicht zuletzt den Künstlern vorbehalten, die amphibisch zu denken und zu handeln wissen.

Dem geneigten Leser werden gewisse Wechselbeziehungen zwischen der künstlerischen Handschrift Schefferskis und dem Zen nicht entgangen sein. Selbstbestimmung, Einfachheit der Mittel und Verzicht auf alles Überflüssige, lebensweltliche Immanenz und interaktive Freundlichkeit, Leere mit positivem Vorzeichen – sie fallen ins Auge. Roland Schefferski hält nichts von Heilsbringern und Propheten, von denen selbst in den Künsten allzu viele ihr Unwesen treiben. Auch er versteht sich als Wegweiser. Als ein Dienstleister, dem es um existentielle Botschaften im Hier und Jetzt geht, damit sich alle, die guten Willens sind, ihr eigenes Bild machen können. Als ein kritischer Zeitgenosse, dem seine Kunst als ein Medium dient, Ideen und Gefühle zu vermitteln, Einsichten in den Lauf der Welt unter seinesgleichen zu kommunizieren – unmittelbar und blitzartig wie es Künstlern und Haiku-Dichtern gegeben ist.

Wir begrüßen die Wegweiser unter den Künstlern wie unseren europäischen Grenzgänger. Mit ihm blicken wir auf ein Jahrhundert der Revisionen zurück: auf die Umwälzung in den Künsten, die einer vitalen Avantgarde, ihrer transnationalen Mobilität, ihrer Sensibilität und Offenheit für neue Erkenntnisse, Formen und Gestalten geschuldet ist. Im Austausch der Kulturen – das erfahren wir von Roland Schefferski – liegt eine reiche Quelle geistigen Gewinns, wo ihre Unterschiede nicht geleugnet, wo sie vielmehr als Modell und Motor individueller Gestaltungskraft begriffen und genutzt werden. Wer das zu beherzigen weiss, den begrüßen wir gerne im Club der amphibischen Künstler.

#### Literatur

Byung-Chul Han, Abwesen, Berlin, 2007 und Philosophie des Zen-Buddhismus, Stuttgart, 2002  
Das Lebendige Wort – Texte aus den Religionen der Völker, Darmstadt und Genf, 1952  
Michael Haerdter, amphibische zonen – Künstler, Künste und Kulturen, Bonn und Essen, 2005  
Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, Stuttgart, 1955  
Sören Kierkegaard, Der Begriff Angst, Reinbek bei Hamburg, 1960  
Ulrich Merkel, Fenster ins Offene – Die Sprache der Dichtung, Würzburg, 2009  
Tanizaki Jun'ichiro, Lob des Schattens, Zürich, 1998



#### E M P T Y I M A G E S

einige Überlegungen zu den künstlerischen Arbeiten  
von Roland Schefferski

#### Miroslawa Moszkowicz

Bilder werden verhängt, verdeckt, beseitigt, z.B. als Ausdruck von Boykott gegen etwas, das wir nicht mehr sehen möchten, als ein Effekt von Zensur, als Geste zum „Abkühlen“ der Eindrücke, um zu viele visuelle Verführungen zu vermeiden. Das Auslöschen von Bildern kann auch als ein Ausdruck von Verlust gewertet werden (es gab etwas, das es nicht mehr gibt), oder als Versuch, Schichten zu entfernen, die andere Bilder verdecken, so wie man etwa Farbschichten auf einem alten hölzernen Möbelstück entfernt oder Fresken auf einer Mauer freilegt.

In dem Zyklus seiner als **Empty Images** betitelten Arbeiten hat Roland Schefferski **Fotografien** aus den Titelseiten der Los Angeles Times und der Berliner Zeitung herausgeschnitten und entfernt. Diese schlichte Geste bewirkt eine ebenso einfache Reflektion: hier fehlt etwas. Anstatt ruhig die Zeitung zu lesen und die Bilder zu betrachten, sehen wir Leere, genauer eine weiße, gerahmte Fläche. Der Künstler ließ sozusagen als Spur einen schmalen farbigen Rand des jeweiligen Fotos übrig. Das Bild wurde so reduziert auf die Rolle eines Passepartouts. Mit einem leeren Rahmen verhält es sich ähnlich, wie mit der Stille. Man kann beide nicht anders definieren, als über den Hinweis, dass es sich hier um das Gegenteil von der Anwesenheit eines Bildes oder eines Klangs handelt. Die Geste des Künstlers lässt sich daher vor allem als Einladung lesen, diese Leere selbst zu füllen.

In vielen seiner künstlerischen Arbeiten zeigt Roland Schefferski seine außergewöhnliche Fähigkeit, auf subtile Weise in die Sphäre der uns umgebenden Wirklichkeit einzugreifen. Es ist so, als wollte er prüfen, ob an den Gegenständen, die uns durch unser Leben begleiten, an den Kleidern, an den Bildern, ob an diesen Dingen vielleicht irgendwelche Rückstände unserer Vergangenheit und unserer Identität zurück geblieben sind. In seinen 1997 realisierten **Ausgelöschten Bildern** schnitt er mit eben dieser Methode Motive aus Bildern, die das Leben der Berliner im 20. Jahrhundert darstellten. Auf diese Weise lässt er an die Erinnerungen einfacher Leute denken, deren brüchige Spuren oft im Tumult der großen Geschichte verloren gehen. Gleichzeitig aber lädt er die Betrachter dazu ein, die Geschehnisse zu rekonstruieren, sich die Vergangenheit anhand der Bildfragmente vorzustellen, die er in Magazinen oder privaten Kammern des Alltags gefunden hat.





**Mach Dir Dein eigenes Bild von Berlin** – dazu lud Schefferski in seiner gleichnamigen Arbeit auf Billboards im Jahre 2000 in Warschau ein. Der Künstler selber sagt, dass alte Fotografien, ähnlich wie Bilder, wichtige Vehikel der kulturellen Vergangenheit sind: sie sind Speicher von Spuren unserer menschlichen Aktivitäten und Träger der in ihnen kodierten Informationen. Aber können zeitgenössische Objekte, mediale Bilder, Fotografien in Zeitungen, Fotos aus der Werbung, die unsere Umwelt überspülen, können sie die Rolle einer einfühlsamen Aufzeichnung menschlicher Schicksale übernehmen, können sie Dokumente unserer (wessen?) Anwesenheit sein?

Das Vorgehen des Künstlers in **Empty Images** kann mit der Methode der Dekonstruktion (Derrida) verglichen werden, mit Versuchen, die Masken und Schichten abzureißen, die uns von den Medien der Welt vorgegaukelt werden, die die Macht über unser Sehen und Denken, über unsere Erinnerung und unsere Vorstellungen gewonnen haben. Jedoch ist die eigenartige Dekonstruktion von Realität, die der Künstler vornimmt, kaum begonnen, sie gleicht eher einem Versuch, den Betrachter dazu anzuregen, sich in den Spalt hineinzubegeben, den er nur leicht sichtbar gemacht hat. Die Leere der Bilder ist Signal dafür, einen Prozess zur Enthüllung des Problems zu beginnen und dient nicht dazu, es zu verstecken oder davon abzulenken. Vielleicht liegt gerade in der Einladung zur Reflektion dieser subtilen künstlerischen Provokation die Kraft und die Qualität des Konzeptes von Roland Schefferski. Aber sind wir nicht ratlos im Angesicht der Herausforderungen, die uns der Künstler zuwirft? Auf welche Informationen sollen wir uns berufen, wenn wir versuchen, die leeren Orte zu füllen, die uns der Künstler bereitet hat? Sind wir überhaupt in der Lage, unser eigenes Bild der Realität zu schaffen? Können wir uns auf unsere eigenen Erfahrungen berufen, auf unsere individuelle Erinnerung, die Erinnerung in Gruppen, auf unsere Gefühle, unsere Vorstellungskraft, auf die Wissenschaft, auf das Allgemeinwissen oder auf das globale Informationsnetzwerk, das Internet? Die vielfältigen Fragen weisen darauf hin, dass der Künstler einen besonderen Raum für den Diskurs geöffnet hat. Es handelt sich über einen beunruhigenden und gefährlichen Raum, denn er entblößt unsere Verlegenheit, so schwer ist es sich heute selbst zu definieren. Wir haben die Möglichkeit verloren, ein deutliches Porträt und unserer Anwesenheit zu zeichnen oder den kritischen Blick zu üben angesichts der auf uns einströmenden Bilder.

Aufgrund unseres Kontaktes zu virtuellen Welten, im Fernsehen oder im Internet, neigen wir dazu, verschiedene Elemente von Identität, verschiedene Standpunkte, anzunehmen, zu modifizieren und zu verbinden. Das führt zu einer Vervielfältigung des Subjektes. Derrick de Kerckhove (1996) ist der Ansicht, dass gegenwärtig die Identität zu einer Ableitung eines Existenzpunktes geworden ist. Da wir aber an vielen solcher Punkte gleichzeitig existieren, haben wir es mit einer Multiplikation von Identität zu tun. Bedeutet das aber nun eine Vervielfältigung von Welt?



In **Empty Images** komponiert der Künstler in gewisser Weise die Standpunkte Berlin, Los Angeles und andere Orte auf der Landkarte zusammen. Aber kann man in diesem Netz von Zeitungsblickwinkeln noch den Menschen erkennen? Die in Illustrierten, Zeitungen und anderen Medien abgebildeten Gestalten sind eher Zeichen, als reale Menschen. Fotografen wie Philosophen konstruieren ihre Reflektionen zum Thema Realität, d.h. sie erschaffen eine besondere Version davon. Auf jeden Fall geht es hier um eine Interpretation von Welt. Pressefotografien sind nicht Ausdruck von Realität und Ereignissen, sondern von Politik und Ideologie, sie sprechen die Sprache von Macht und Reklame, sind oft Realitätskreationen oder Simulationen – wie Baudrillard sie bezeichnet – Zeichen, die nicht die Realität repräsentieren, sondern Fiktionen. Dennoch können Realität und Fiktion auf Grundlage von Wahrheitskriterien nicht – wie Vilém Flusser schreibt – unabhängig voneinander unterschieden werden. Die „Wahrheit“ ist nur eine Projektion unseres gegenwärtigen Wissens und Informationsstandes. Aber genau dieses Wissen und diese Informationen kreieren die Medien. Bedeutet das, dass es keine eigene Welt jenseits der Medienwelt und der Zeitungswelt mehr gibt?

Die Zeitung von Roland Schefferski, die er in dem Zyklus **Empty Images** benutzt, ist weder ein durch seine Kunst hervorgebrachtes Material, weder ein Effekt des „Reinigungsprozesses“ von Bildern, noch ein Bereich für ästhetische Reflektionen. Sie ist eine der Realität entnommene Probe, die feinen Eingriffen unterzogen wurde, um die unklare Situation zwischen den von den Medien oder der visuellen Kultur vorgegebenen Bildern und unserer eigenen Fähigkeit Vorstellungen zu bilden, bzw. unsere eigene, menschliche Geschichte zu erzählen.

Zwei Philosophen verdanken wir wichtige Reflektionen über die Bedeutung von Bildern in unserem Leben. Einer von ihnen ist David Hume, der feststellte, dass wir die Bilder in unserem Geist bilden. Der zweite ist Martin Heidegger, der den heute zum Allgemeinut gewordenen Gedanken äußerte, dass die Welt zu einem Bild wird. Es scheint mir, dass Schefferski den Betrachter dazu provoziert, den Sinn von Bildern in sich selbst zu suchen – sozusagen der „digitalen Phantasie“ (eine Bezeichnung von A. Renaud) zum Trotz. Gleichzeitig aber sät er Misstrauen gegenüber einer aus Bildern gestrickten Realität, zumal sie heutzutage die Vielschichtigkeit des Lebens verflachen, das Leiden, das Alter und den Tod eliminieren. Schlechte Botschaften lassen sich schlecht verkaufen und kratzen nicht nur am Wohlbefinden der Politiker.

Statt sich weiter an der Vervielfältigung von Bildern zu beteiligen, erkennt der Künstler die Gefahr ihrer Ansammlung und ihrer manipulativen Kraft. Bereits in den 30er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts machte Walter Benjamin auf eine neue Situation der europäischen Kultur und das Problem individueller Subjektivität in der modernen Gesellschaft aufmerksam. Er bemerkte Veränderungen in der Art individuellen Erfahrens unter dem Einfluss der technischen Reproduzierbarkeit von Bildern, sowie ein Übermaß an Reizen, was er als „Zerstreuung“ bezeichnete. Die zivilisatorischen und perzeptorischen Veränderungen werden nicht von einer Entwicklung moralischer Reflektionen und Konzepte begleitet, d.h. die Geschwindigkeiten der technischen Entwicklung und der Entwicklung von Werten sind ungleich. Anstelle von Erfahrungen kommt es zum Schock, sagt Benjamin, während Paul Virillo die moderne Kultur als einen Austausch von „Ereignissen“ auffasst/bezeichnet, von „Geschchnissen“ (Heidegger) zu „Unfällen“ („accidents“). Kulturforscher meinen, dass eine starke Reizüberflutung natürlicherweise auch eine besondere Art der Reinigung ist und sogar die Bereitschaft zur Aufnahme neuer Eindrücke bewirkt. Also ändert sich nicht nur der Inhalt, sondern auch der Charakter unserer Perzeption, sowie das Verhältnis zwischen Bild und Wirklichkeit.

Die Photographie verändert Geste und Bewegung hin zu einer statischen Form, ein komplexes Ereignis bewirkt sozusagen das Anhalten der Zeit für einen Augenblick, zerstückelt den Strom der Welt in Elemente, Fragmente und ausgewählte Ausschnitte. Meist glauben wir der Photographie, wir haben ein instinktives Bedürfnis, Zusammenhänge zwischen dem Bild und dem ausgewählten Bereich der Wirklichkeit zu suchen. Aber ist das, was wir auf dem Papier sehen noch dasselbe, wie das, was wir sehen und direkt berühren können?

Wenn wir den Gedankengängen von Paul Virillo folgen, wird uns klar, was für Veränderungen die Entwicklung der Informationstechnik mit sich gebracht hat, die sich in diesem Zusammenhang natürlich auch auf die Beziehung zwischen den Bildern und unserem Verständnis von Zeit, bzw. zwischen den Bildern und der Gegenwart oder einer Spur von Anwesenheit. Während man in der vorherigen Epoche (der Dialektik des Bildes, d.h. die Epoche der Entwicklung der Fotografie, des Kinos, des Fotogramms) noch über die Anwesenheit des (fotografierten) Gegenstandes sprechen konnte, über die Anwesenheit der „gefrorenen“ Vergangenheit auf der Fotoplatte (an diese Anwesenheit erinnert uns Schefferski nicht nur einmal), so haben wir es heute – im Zeitalter „der paradoxen Logik des Bildes“ (Bezeichnung von Virillo), des Fernsehbildes und des digitalen Bildes – zu tun mit der Aufhebung der Anwesenheit des Gegenstandes in der realen Zeit, denn die Virtualität dominiert die Aktualität. Die Reklame- und Zeitungs-fotografie kann die Erinnerung, kann die Spuren naher oder ferner Vergangenheit nicht mehr festhalten, sondern zeigt eher den Willen, eine Zukunft zu suggerieren. Zeitgenössische mediale Bilder fegen die Vergangenheit hinweg, machen sie ungültig, die reale Anwesenheit an einem bestimmten Ort, sie wollen die wirkliche Zeit überholen. Nicht mehr die Wandlungen der Geschichte und ihre Schicksale bilden den Kontext unseres Lebens und unseres Seins, sondern die Dynamik der Perzeption, die ständige Notwendigkeit die Welt zu erkennen, dauernd abgelenkt von dem Strom visueller Reize. Die Welt erleuchtet und erlischt in einem fort, sie ist schwer zu greifen, es dominiert eine Ästhetik der Geschwindigkeit und des Verschwindens – wie Virillo es formuliert. Schaffen wir also eine Gesellschaft, die sich die Möglichkeit entzieht, sich in der Gegenwart und in der Geschichte zu verankern? Statt der Kommunikation zu dienen, erschöpft sich die Information in der Inszenierung von Kommunikation (Baudrillard).

Zeitgenössische Bilder ändern nicht nur unser Zeitgefühl und unsere Verwurzelung in der Zeit, sondern wandeln auch unser Raumgefühl. Der öffentliche Raum füllt sich dicht mit Bildern. Virillo sagt sogar, dass der öffentliche Raum durch ein öffentliches Bild ersetzt wurde.

Vermittlung von Welt aufmerksam. Im Effekt haben wir es mit einem Prozess der Ästhetisierung (Wolfgang Iser) aller Lebensbereiche zu tun: des Körpers, des Hauses, der Straßen, der Städte, der Politik, des Tourismus, ja sogar des Krieges, was im Grunde zu einem mächtigen Anwachsen einer Zone der Künstlichkeit führt, zu einem Totalkonsum der Bilder, zu Betäubung, fehlendem Einfühlungsvermögen, einer Abstumpfung der Gefühlswelt und zu Identitätsveränderungen führt (Baudrillard, Welsch, Ferestone, Jameson, Baumann). Das hat eine merkwürdige und gleichzeitig bedrohliche Verzauberung unserer selbst und des Raumes, in dem wir leben, zur Folge.





Von der Stadt – als Theater menschlicher Aktivitäten, mit ihren Hinterhöfen, Kirchen, belebten Marktplätzen, mit zu gleichen Teilen anwesenden Akteuren und Zuschauern – zur CINECITTÀ, und weiter zur TELECITTÀ, einer Stadt, die von abwesenden Fernsehzuschauern bewohnt wird – von der Erfindung des städtischen Fensters als Vitrine, in der man Gegenstände und Personen hinter Glas zeigt, (...) war es nur ein kleiner Schritt zur Optik elektronischer Medien in einer Fernsehübertragung, die nicht nur ein Gebäude mit Vitrinen erschaffen kann, sondern ganze Vitrinenstädte und Vitrinenvölker, (...), die auf paradoxe Weise in der Lage ist, auf große Entfernungen Individuen in standardisierten Meinungen und Handlungen miteinander zu verbinden (Virillo – La machine de vision, 1988). Wir haben die Fähigkeit verloren (wenn wir sie je hatten), Bild und Welt voneinander zu unterscheiden. Es ist so, als würden wir in einem Bild leben, als würden wir uns von Bildern ernähren und Bilder atmen.

Es gab eine Zeit der Sehnsucht nach Bildern und der Verehrung von Bildern. Der Prozess ihrer Herstellung war nur für Talentierte und Eingeweihte bestimmt. Es gab eine Zeit des Verbotes der Schaffung von Bildern und eine Zeit, in der sie nach bestimmten Regeln erstellt wurden. Es gab Zeiten, in denen die Bilder sorgfältig aufbewahrt wurden und Situationen barbarischer Bildzerstörungen und Bilderraub. Baudrillard hat diesen historischen Prozess vom Triumph und dem Versagen kultureller Bilder gut beschrieben, als Ergebnis der technischen Entwicklung von Reproduktionsmöglichkeiten. Er weist darauf hin, dass unsere Epoche ein Gefühl für Realität verloren hat, indem sie Simulationen, Imitationen und Fiktionen anstelle von Realität schafft. Zeichen und Bilder treiben frei umher, losgelöst von jeder Bedeutung, was nicht ohne Einfluss auf unsere Sichtweisen bleibt. Daher suchen wir heute nach Antworten auf die Frage, wie die Fotografie und mediale Bilder – die wir selbst erschaffen haben – unsere Welt konstruieren und welchen Sinn sie ihr geben. So, wie das Medium selbst, hat auch unsere Sichtweise der Realität Einfluss auf die visuelle Kultur. Bilder haben längst ihre Unschuld verloren.

Die Skepsis des Künstlers gegenüber Bildern muss uns jedoch merkwürdig vorkommen, denn im allgemeinen Bewusstsein sind ja gerade die Künstler Erzeuger von Bildern. Schefferski hingegen handelt gerade im umgekehrten Sinne. Das Ausschneiden der Bilder in Empty Images ist eine Art Geste der Demontage der „Sichtmaschine“. Der Künstler stellt uns auf die Probe, indem er uns fragt, ob wir noch etwas sehen, ob wir noch in der Lage sind, uns ein eigenes Bild von der Welt zu machen?

Roland Schefferski nennt seine Arbeit **Empty Images**. In einer anderen seiner Arbeiten hatte er Motive alter Bilder von Berlin und Gdansk (Danzig) ausgeschnitten und entfernt. Er fragt uns nach Wahrheiten, die im Schatten der Geschichte der Menschen und der Städte entfernt wurden, nach unserer Fähigkeit, uns die Vergangenheit vorzustellen, wobei er die deutsche und die polnische Sprache benutzte. Die Bilder vom Anfang des 20. Jahrhunderts vermochten noch eine individuelle Welt (Gdansks, Berlins) zu „erinnern“, eine reale Anwesenheit notieren. Jedoch **Empty Images** beziehen sich auf den Kontext der Welt als globales Dorf, den McWorld, eine Sphäre, in der wahrscheinlich niemand mehr individuelle menschliche Geschichte erzählen kann, die mit einem konkreten Ort verbunden ist.

**Obrazy wymazane z pamięci, Ausgelöschte Bilder, Empty Images**. In diesen verschiedenen Projekten benutzt der Künstler verschiedene Sprachen und ergänzt mit unterschiedlichen Adjektiven ein Wort: Bild. Er könnte doch, als ein seit langem in Berlin lebender Europäer, sich in seinen Arbeiten einer ausgewählten Sprache bedienen, z.B. Englisch oder Deutsch, oder als Pole nur die polnische Sprache benutzen. Das Wort, sein Klang, oder auch sein grafisches Aussehen, erzeugen ebenso einen emotionalen, geschichtlichen, kulturellen Kontext, usw., für den Schefferski besonders empfindlich ist. Deshalb wechselt der Künstler die Sprache je nach Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Ort, eine andere menschliche Geschichte. Er bemüht sich darum, die Arbeit für einen sprachlichen Raum zu öffnen, worin wir ebenfalls den Sinn seines Schaffens suchen sollten. Das Sprechen beruht auf dem Ausatmen, das ist Recht, Verpflichtung, Spiel. Bereits die Intonation selbst und die sprachliche Materie erschaffen Wissensblöcke – schrieb Roland Schefferski in seinem Text zu einer seiner künstlerischen Arbeiten im Ujazdowski Schloss in Warschau. Für den Künstler ist die Sprache nicht nur ein

Kommunikationsmittel. Die Sprache, das Wort, saugt sich voll mit Geschichte, bereits ihr Laut erzeugt Emotionen, setzt unsere Erinnerung in Gang und ist beteiligt an der Erschaffung unserer Identität.

In **Empty Images** zeigt uns Schefferski verschiedene Zeitungen: die amerikanische Los Angeles Times und die deutsche Berliner Zeitung. Der englische (oder amerikanische?) Titel der künstlerischen Arbeit bezieht sich auf einen bestimmten sprachlichen Raum. Das englische Wort empty hat einen weitreichenden Bedeutungskreis, es bedeutet nicht nur leer, aber ebenso oberflächlich, sinnlos und haltlos. Die Benutzung einer bestimmten Sprache kann sich ebenso auf einen geographischen, politischen und kulturellen Kontext beziehen. Sie verweist in diesem Fall auf den amerikanischen Denkraum, der im Umlauf globaler Informationen besonders wichtig ist.

Auf die für ihn charakteristische, subtile Art stellt Roland Schefferski Objekte, Bilder und Wörter zusammen. Alles scheint uns irgendwie bekannt, der Künstler fügt eigentlich nichts hinzu, er verschiebt nur die Akzente, ändert die Zusammenhänge, entfernt bestimmte Elemente oder fügt auf einfühlsame Weise seine Geste direkt in die reale Wirklichkeit ein. Durch solche Zusammenstellungen erschafft er gewissermaßen einen neuen „Text“, der uns zu einem anderen „Lesen“ der vordergründig bekannten und gewohnten Welt. Indem der Künstler subtile Eingriffe im Bereich der Gegenstände und Bilder vornimmt, erlaubt er uns nicht, uns in Selbstzufriedenheit zurückzulehnen und die Möglichkeiten eines „anderen“ Betrachtens zu vergessen. Seine Installationen und Interventionen werfen immer die Frage auf: wie denkst Du darüber?, das betrifft Dich. Schefferski will der Gebundenheit von Vorstellungen und der zerstreuten Perzeption, an die uns die Medien gewöhnen, entgegenwirken. Er lädt den Betrachter zu einer aufmerksamen und kritischen Lektüre der Welt ein. Ist das möglicherweise heute die Rolle des Künstlers?



„Wir nehmen die Welt nicht so wahr, wie sie ist“

#### Roland Schefferski im Gespräch mit Christoph Rasch

Das Collegium Polonicum in der polnischen Grenzstadt Slubice. Seit 1998 existiert diese Lehr- und Forschungseinrichtung, die den wissenschaftlichen Austausch zwischen Polen und Deutschland fördern soll. Im ersten Stock verbindet ein schlichter, teilweise gefliester Durchgangsflur das Hauptgebäude mit der Bibliothek. Doch die weiß gestrichenen Wände des Durchgangs strahlen neuerdings lachsfarben, sie sind bestückt mit säuberlich aneinander gereihten, kompletten Zeitungsseiten der englischsprachigen Wirtschaftszeitung „Financial Times“. Über diesem rosa schimmernden, tapetenartigen Hintergrund schweben – in gerahmten Glaskästen – ausgewählte Ausgaben des gleichen Blattes, allerdings: Auf subtile Art bearbeitet.

Und erst auf den zweiten Blick sieht man: Die Fotos auf manchen Titelseiten dieser eingerahmten Zeitungen fehlen, sie sind herausgeschnitten. Der Blick des Betrachters geht so ins Innere der Zeitungen, er fällt auf die Seiten dahinter -- und auf völlig neue Zusammenhänge: Titel-Schlagzeilen über die Schuldenkrise in der Europäischen Union stehen durch diese Eingriffe plötzlich neben dem Foto eines bewaffneten US-Soldaten und der Aufschrift „Social Security“, oder neben den schwer arbeitenden Pumpen auf Ölfeldern. Neue, nur scheinbar zufällige Bezüge zwischen Text und Bild werden hier geschaffen – und dieser Ansatz ist Programm: FINANCIAL TIME(S) heißt diese Zeitungs-Installation des deutsch-polnischen Künstlers Roland Schefferski. Die Arbeit mit dem doppeldeutigen Titel ist das jüngste Werk aus Schefferskis Bilder-Zyklus der EMPTY IMAGES, an dem der Künstler seit vielen Jahren arbeitet. Tageszeitungen und Herrenmagazine, alte Familienfotos und Werbeplakate hat Schefferski schon auf ähnliche Weise bearbeitet. Wie sich das Konzept der „leeren“, von ihm ausgeschnittenen Bilder über die Jahre entwickelt hat, welchen Ansatz der Künstler verfolgt -- und was er damit schließlich beim Betrachter auslösen kann: All das erklärt Schefferski, der seit den 80er Jahren in Berlin-Kreuzberg lebt, im Gespräch mit dem Journalisten Christoph Rasch.

**Roland, in Deinen Papierarbeiten lässt Du durch Ausschnitte oft Lücken entstehen: Wenn Du nicht – wie in FINANCIAL TIME(S) – mit mehreren Ebenen und Zeitungslagen spielst, dann blickt der Betrachter meist auf leere, weiße Flächen, wo zuvor gedruckte Fotos zu sehen waren. Ist es zu vordergründig zu sagen, Dir ginge es in diesen Ausschnitt-Arbeiten um die „Leere“?**

Die Auseinandersetzung mit der Leere ist für mich immer ein intuitiver Prozess gewesen, der schon in den 80er Jahren begonnen hat. Ich würde nicht abstreiten, dass die Leere, die dann auch in den von Dir gemeinten Papier- und Zeitungsarbeiten des EMPTY IMAGES-Zyklus zustande kam, ein sehr wichtiger Aspekt meiner Arbeit ist.

**Wählst Du Dein Ausgangs- und Arbeitsmaterial – Tageszeitungen oder Zeitschriften – dabei ganz bewusst? Vielleicht, weil dort schon klar festgelegt ist, was der Leser sehen und welche Zusammenhänge er zwischen Texten und Bildern herstellen soll?**

Dieser Aspekt ist tatsächlich wichtig. Zeitungsfotos als beschriftete oder kommentierte Bilder werden im gewissen Sinne kontextualisiert. Und die auf diese Weise „mit Text“ versehenen Bilder dienen dazu, den Leser zu beeinflussen. Oft wird zum Beispiel die Botschaft der Nachrichten durch den Unterschied zwischen der Darstellung auf dem Foto und der Aussage des Artikels absichtlich verharmlost. Zur Untersuchung dieser Entwicklung gehe ich in meinen Zeitungsarbeiten diesem komplexen Verhältnis von Bild und Text in Printmedien nach. Ich verzichte jedoch auf die Erzeugung von Gegenbildern – sondern versuche lediglich, diese mediale Manipulation in Frage zu stellen, indem ich die Motive der schon vorhandenen Bilder ausschneide.

**Dabei schneidest oder löschst Du ein Bild allerdings nie komplett aus. Es bleibt fast immer ein Bild-Rest an den Außenseiten übrig, ein schmaler Rahmen, der zu einer Art Passepartout wird. Und dieser Rahmen lässt ja auch erahnen, was da eigentlich fehlt. Die Botschaft also: Alles hinterlässt irgendeine Spur?**

Genau! Der Ursprung der entfernten Bilder soll sichtbar bleiben, denn ansonsten könnten es beliebige Bilder sein. Deshalb lasse ich vom jeweiligen Foto in der Tat einen schmalen Rand übrig, der in Beziehung zu den frei werdenden Ausschnitts-Flächen steht.

**Und was passiert mit diesen Freiflächen?**

Sie werden zur Projektionsfläche, die ich der Vorstellungskraft des Betrachters überlasse. Ich schreibe allerdings niemandem vor, was man in diese leere oder auch oft nur weiße Fläche hineindenken sollte. Die Nutzbarmachung der Bilder in den Printmedien verursacht ja eine neue Entwicklung des Verhältnisses von Wissen und Sichtbarkeit. Vielmehr geht es mir darum, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese Entwicklung zu lenken und diese mediale Manipulation durch die wir ständig beeinflusst werden, sichtbar zu machen. Es ist ein Versuch, diese oft zwischen Bild und Text bestehende Dissonanz aufzudecken.

**Es geht Dir also nicht nur um eine Auseinandersetzung mit dem Bild, sondern auch um dessen kulturelle Wahrnehmung?**

Das Phänomen des Bildes begleitet uns kulturgeschichtlich seit tausenden von Jahren. Schon in dem ägyptischen Tal der Könige ersetzten Bilder die Realität. Es ist schon verblüffend, dass wir Vergangenheit und vieles von dem, was wir nicht selbst erlebt haben nur über Bilder kennen. Ein Satz wie „Mach' Dir Dein eigenes Bild“, den ich übrigens auch in einem von meinen früheren Projekten aufgegriffen habe, zeugt davon, dass die Bilder eine sehr wichtige Rolle in unserem Wahrnehmungsprozess spielen. Man könnte sogar sagen, dass wir im gewissen Sinne in Bildern denken. Das Wichtigste in der bildenden Kunst ist eben das Bildhafte. Denn unabhängig davon, welches Medium wir für unsere künstlerischen Aussagen benutzen: Die Perzeption von allen Arbeiten erfolgt erst durch das Bild, das der Betrachter sich macht. Das heißt: Wenn wir eine Installation betrachten, dann entsteht -- genauso wie ein Bild von einer Alltagssituation -- auch von ihr ein Bild. Diese Bildmanipulationen, die ich in meinen Zeitungsarbeiten thematisiere, beschränken sich nicht nur auf die Gegenwart. Weil sie schon früher – in verschiedenen Gesellschaften und Kulturen – zustande kamen. Der Betrachter meiner Arbeiten muss nicht unbedingt an die Rolle des Bildes denken. Er soll sich vor allem dessen bewusst werden, dass auch er in einer Realität lebt, die nicht frei von solchen Einflüssen ist.



**Um mal ein Gefühl für Deine praktische Arbeitsweise zu bekommen: Wie hat sich diese Installation hier ganz konkret entwickelt – von der ersten Idee bis zu dem fertigen Ergebnis, das wir hier an der Wand sehen?**

An der Umsetzung des „Empty Images“-Konzeptes arbeite ich nicht systematisch. Die Entscheidung, eine bestimmte Zeitung zu verwenden treffe ich oft beim Durchblättern und Lesen. Manchmal stoße ich auch während meiner Einkäufe oder Spaziergänge auf geeignete Titelseiten. Diese archiviere ich dann, bis sie in einem geeigneten Moment zum Einsatz kommen. So war es auch hier: Die Entscheidung, die Arbeit dauerhaft im Collegium Polonicum zu präsentieren wurde maßgeblich von der noch immer andauernden europäischen Schuldenkrise beeinflusst...

**...eine Krise, die ja auch das europäische Miteinander erschüttert hat.**

Genau darum geht es mir! Denn gerade hier, an diesem Grenzort Frankfurt/Oder-Slubice, ist dieses Miteinander der europäischen Nationen von großer Bedeutung und Aktualität. Und die Zeitung – besonders eine mit wirtschaftlichem Schwerpunkt wie die Financial Times – ist eben ein Medium, in dem die dramatischen politischen, sozialen und gesellschaftlichen Ereignisse „abgebildet“ werden. Es ist nur die Frage, ob sie – wenn wir die Medien generell betrachten – wirklich objektiv und angemessen wiedergegeben werden. Also ob das, was uns die Zeitung zeigt, der Realität entspricht. Das Collegium Polonicum befindet sich direkt an der deutsch-polnischen Grenze und wird nicht nur von Studenten aus den beiden Ländern besucht. Denn hinzu kommen noch die zahlreichen Einheimischen von beiden Seiten der Oder. Auch diese Menschen nutzen zum Beispiel den Durchgang, in dem ich meine Arbeit zeige, für den Weg in die öffentlich zugängliche Bibliothek. Natürlich aber besteht die Mehrheit des potentiellen Publikums aus den Studenten – und an sie ist meine Arbeit FINANCIAL TIME(S) auch adressiert, dürfte für sie von besonderer Bedeutung sein. Bei FINANCIAL TIME(S) handelt es sich um eine Installation, die konzeptionell in der Zeit der Finanz- und Wirtschaftskrise entstand. Diese Arbeit hat keinen belehrenden oder moralisierenden Charakter, sie sollte lediglich ein Hinweis auf die Möglichkeit einer kritischen Wahrnehmung der Realität sein.

**Hast Du das Gefühl, mit „altmodischen“, vielleicht sogar im Fall der Tageszeitung mit „aussterbenden“ Medien zu arbeiten? Die von Dir verwendete „Financial Times“ ist mit ihrer deutschen Ausgabe ja inzwischen untergegangen -- und immer mehr Menschen konsumieren ihre Informationen inzwischen eher an elektronischen Medien, auf dem Smartphone, Tablet-Computer oder im multimedialen TV?**

Die traditionellen Medien würde ich nicht unbedingt als „altmodisch“ bezeichnen. Bücher oder Zeitungen sind schon lange totgesagt, werden aber immer noch gelesen. Meine Entscheidung, Zeitungen zu verwenden hatte mit etwas wesentlich Wichtigerem zu tun: Was mich dabei interessierte ist die bereits erwähnte Tatsache, dass die in den Zeitungen erscheinenden Bilder längst nicht manipulationsfrei sind. Diese Manipulation lässt sich übrigens sehr einfach auch auf die elektronischen Medien übertragen.

**Inhaltlich bearbeitest Du ganz konkrete, oft politische Themen, Du hast zum Anfang des Jahrtausends u.a. den „Krieg gegen den Terrorismus“ aufgegriffen oder mit deutsch-polnischen Klischees gespielt. Haben diese Themen eine gleichwertige Bedeutung zur Auseinandersetzung mit dem Thema des Bildes?**

Natürlich sind die historischen und aktuellen Themen, die mich beschäftigen relevant – aber ich beschränke mich nicht darauf. Sogar wenn bestimmte Themen immer wieder in meinen Arbeiten auftauchen, betrachte ich sie immer nur als eine Möglichkeit, mein Anliegen zum Ausdruck zu bringen. Vielmehr setze ich mich mit einem grundlegendem Thema auseinander: mit dem Bild an sich, mit seiner Bedeutung und Funktion im kollektiven Gedächtnis...

**...allerdings stellst Du ja auch die Frage, wie das kollektive Gedächtnis mit historischen Katastrophen wie dem Holocaust umgeht...**

In den 90-ern Jahren entstanden meine AUSGELÖSCHTEN BILDER, in denen ich die Verdrängung von all dem thematisiert habe, was in der Nazizeit hier in Deutschland geschah. Es ist mir, kann man sarkastisch sagen, ‚nichts Besseres‘ eingefallen, als aus den schwarzweißen Fotoabzügen aus den alten deutschen Fotoalben, die ich auf dem Trödelmarkt gekauft hatte, die Inhalte „auszulöschen“, sie herauszuschneiden. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit in diesen Arbeiten war mir wichtig. Aber ich wollte mich nicht als ein Kritiker der geschichtlichen Aufarbeitung inszenieren. In meiner künstlerischen Arbeit versuche ich Mechanismen von Vorgängen aufzeigen, ohne deren Beurteilung vorwegzunehmen.

**Gleichwohl muten Deine später entstandenen Ausschnitts-Arbeiten ja wie kritische Kommentare an – wenn sie Themen wie Krieg und mediale Manipulation aufgreifen.**

Die allererste Zeitungsarbeit aus dem Zyklus EMPTY IMAGES entstand im Jahr 2001. Es war eine, die ich mit einer Ausgabe der Los Angeles Times gemacht habe. Und der damalige US-Präsident George W. Bush hatte gesagt: ‚Use Prosperity for Great Goals!‘ („Das Wachstum für großartige Ziele nutzen.“) Das war auch die Aufmacher-Schlagzeile jener Ausgabe. Was diese großen Ziele waren, das ist uns ja erst im Nachhinein klargeworden. Auch in diesem Falle interessierte mich – mehr noch als die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Gegenwart – all das, was ich durch das Entfernen des Bildinhalts beim Betrachter auslösen kann.

**Dennoch wurde der frühere US-Präsident mit seinem „Krieg gegen den Terrorismus“ quasi zum Paten Deiner „leeren Bilder“?**

Zu den EMPTY IMAGES inspirierte mich letztlich das, was am 11. September 2001 geschah. Und mehr noch das, was danach passierte: Nämlich die mediale Manipulation der Amerikaner beim Angriff auf Afghanistan und den Irak – und der Einsatz von Bildern, um ihre militärischen Aktionen zu verharmlosen. Wir erinnern uns alle an die Fernsehaufnahmen der nächtlichen Bomben- und Raketen-Angriffe auf Bagdad...



**...diese Nachtaufnahmen sollten ja den Eindruck vermitteln – und das hat ja damals auch die amerikanische Kriegspropaganda behauptet – dass dieser Krieg ein sauberer Krieg sei...**

...ja, und die Militärs behaupteten, dass sie aufgrund ihrer technischen Überlegenheit in der Lage wären, ganz präzise ausschließlich militärische Objekte zu zerstören. Was letztendlich, wie wir heute wissen, nicht der Wahrheit entsprach. Aber: In dieser Arbeit geht es trotzdem nicht alleine um Kritik an der damaligen amerikanischen Regierung, weil das ganze nur ein simples Beispiel ist, für das was wir schon aus der Vergangenheit kennen. Erinnern wir uns an die perfekt gestylten Bilder der Nazi-Propaganda: Das Dritte Reich hat sich schon in den frühen dreißiger Jahren der visuellen Repräsentation bedient. Und die nicht gelungenen Film-Aufnahmen von Aufmärschen oder Veranstaltungen sind damals sogar im Auftrag des Propaganda-Ministeriums noch einmal nachgestellt und erneut aufgenommen worden. Aber das kennen wir nicht nur aus dem Faschismus, sondern auch aus dem Kommunismus.

**Schauen wir auf eine andere Deiner Arbeiten, die gut in diese Reihe passt: Drei Jahre nach den AUSGELÖSCHTEN BILDERN und noch vor den EMPTY IMAGES, hast Du in Warschau 50 großformatige Billboards aufstellen lassen. MACH DIR DEIN EIGENES BILD VON BERLIN hieß diese Arbeit im Jahr 2000. Das war noch weit vor dem 11. September -- dennoch eine hochpolitische Arbeit, ging es doch um das nachbarschaftliche Verhältnis von Deutschen und Polen...**

Ausschlaggebend war für mich war hier die Tatsache, dass die Menschen in Polen und Deutschland unzählige Bilder über ihren Nachbarn im Kopf haben. Bilder, die nur zum Teil durch unsere persönlichen Erfahrungen entstehen. Wichtiger noch, weil mächtiger, sind die Bilder die wir aus Erzählungen von unseren Freunden und Familienmitgliedern übernehmen, durch unsere Bildung und Erziehung aufnehmen. Das, was uns wir als persönliche Bildung bezeichnen, ist zu großen Teilen eigentlich ein Anpassungsprozess an gesellschaftliche Normen und kollektive Sichtweisen. Und so übernehmen wir auch die kollektiven Bilder. Und nicht alle von uns schaffen es, diese Bilder irgendwann zu überprüfen, sie überhaupt infrage zu stellen. Denn oft werden diese Bilder, die nicht selten nur Stereotypen und Klischees sind, durch die Massenmedien, die wir tagtäglich konsumieren, noch verstärkt. Daraus muss man erst einmal ausbrechen.

**Und wie?**

Zum Beispiel durch den direkten Kontakt mit anderen Menschen, durch Begegnungen. Erst dadurch haben wir überhaupt eine Möglichkeit, andere Kulturen, Nationalitäten und Mentalitäten wirklich kennenzulernen und diese nationalen Sichtweisen zu überprüfen. Deshalb war es mir damals in Warschau wichtig, die Einwohner dort nicht mit den Werbebildern der damals neuen deutschen Hauptstadt zu überwältigen – sondern sie zu animieren, sich wirklich ein eigenes Bild von den heutigen Deutschen zu machen.

**Ein ungewöhnlicher Ansatz für ein Medium wie eine Werbeleinwand. Wie waren denn die Reaktionen – zum Beispiel in Warschau?**

Nun ja, vor der Realisierung des Projektes kam es zu einer Auseinandersetzung mit den Organisatoren, weil die polnischen Lokalpolitiker befürchteten, dass – eben wegen der schwierigen deutsch-polnischen Vergangenheit – die leeren Flächen, die durch das Herausschneiden der von mir verwendeten Berlin-Motive entstanden waren, durch irgendwelche beleidigenden oder nationalistischen Graffiti beschmiert werden. Was dann überhaupt nicht passiert ist! Selbst einige Billboards, die direkt vor dem Stadion des Warschauer Fußballklubs Legia standen, blieben völlig unberührt. Das heißt: Die Befürchtungen dieser Politiker haben sich als Resultat eben jener klischeehaften Bilder herausgestellt – das Verhältnis der Polen zu Deutschland war damals gar nicht so, wie die Verantwortlichen sich das vorstellten – eben nicht nur auf die kriegerische Vergangenheit und die gängigen Vorurteile beschränkt. Und das hat mich damals noch darin bestärkt, mich mit dem Thema Bild noch näher zu beschäftigen...

**...was Du dann ja auch über viele Jahre getan hast. Wie hat sich Dein Konzept der ausgeschnittenen Bilder im Laufe der Zeit weiterentwickelt?**

Den AUSGELÖSCHTEN BILDERN folgten andere Arbeiten, wie etwa die 1998 entstandene Arbeit PROLETARYAT. Aus einem alten Einhundert-Zloty-Schein habe ich das aufgedruckte polnische Wort für „Proletariat“ herausgeschnitten. Im Fall der Zeitungarbeiten habe ich ganz am Anfang einzelne Zeitungsseiten verwendet, so dass man nach dem Ausschneiden der Bilder nur eine leere, weiße Fläche gesehen hat. Dann aber ist mir aufgefallen, dass in der gleichen Ausgabe einer Zeitung weiter hinten sehr viel treffendere, passendere Bilder zu der Geschichte auf der Titelseite zu finden waren. Und deshalb habe ich in späteren Arbeiten dieser Reihe – deren jüngstes Beispiel die FINANCIAL TIME(S) ist – die unter dem Titel verborgenen Schichten freigelegt und sichtbar gemacht. Und oft sind durch dieses „Entblößen“ des Versteckten in der Zeitung sehr interessante neue Zusammenhänge zustande gekommen...

**...die Zeitung entwickelt dadurch so etwas wie eine Doppelbödigkeit, Mehrschichtigkeit...**

In der Tat. In den späteren Arbeiten legen die aus den Zeitungsseiten herausgeschnittenen Fotos die verborgenen Schichten dahinter liegender Seiten frei. In meiner Dekomposition der am Anfang beschriebenen medialen Manipulation kann die unsichtbar gewordene Konstruktionsleistung möglicherweise wieder erkennbar gemacht werden.

**Geht es Dir in letzter Konsequenz darum, den Rahmen des Bildes ganz zu sprengen, die Welt klassischer Bildträger komplett zu verlassen?**

Genau deshalb beschränke ich mich in meinen Ausstellungen, etwa in der NEW(S)PAPERS oder später in der Ausstellung EMPTY IMAGES und in der letzten, FINANCIAL TIME(S), nicht auf die bloße Präsentation der gerahmten Papierarbeiten. Ich konfrontiere den Betrachter mit einer Art Environment, in dem er sich frei bewegen kann. In den ersten beiden Ausstellungen habe ich die Böden der Ausstellungsräume mit scheinbar wahllos ausgelegten Zeitungen bedeckt. Damit der Betrachter versteht, dass die an den Wänden hängenden, gerahmten Zeitungen eigentlich nichts anderes sind, als die, die von ihm auf dem Boden betreten werden – ein Wegwerfartikel. Weil es mir nicht in erster Linie um die ästhetische Wirkung dieser Arbeiten geht, sondern um einen bestimmten Prozess, in dem die mediale Manipulation erkennbar wird. Für diesen Zweck habe ich mich bei der Installation FINANCIAL TIME(S) – die als Teil der entstehenden Kollektion des Collegium Polonicum dauerhaft dem Publikum zugänglich bleibt – aus technischen Gründen entschieden, die Wände des Ausstellungsraumes mit den gleichen Ausgaben zu tapezieren, die ich für die Entstehung meines Zyklus' verwendet habe – nämlich der englischen Ausgabe der Financial Times. Auch in dieser Installation bestehen zum ersten Mal die Papierarbeiten nicht nur aus einzelnen Zeitungsseiten, sondern aus ganzen Exemplaren beziehungsweise Teilen der Financial Times, damit der Betrachter auch den gegenständlichen Charakter meiner Zeitungsbilder besser begreifen kann. Vor allem die Tatsache, dass es sich dabei um etwas Prozesshaftes handelt.

**Auch wenn es platt klingen mag: Aber Deine Arbeiten wirken optisch oft sehr ansprechend. Wie wichtig ist Dir die Ästhetik, das „schöne Erscheinungsbild“?**

Sogar wenn Kunst – wie manche Theoretiker behaupten – von Ästhetik befreit wurde, ist Ästhetik nach wie vor ein wichtiger Bestandteil der Kunst. Wir assoziieren zwar Kunst mit Ästhetik, aber es wäre irrtümlich Kunst auf Ästhetik zu beschränken. Ästhetik ist etwas bewegliches, etwas sehr wechselhaftes. Das was wir in einer Zeit als unästhetisch bewerten, kann sich später als sehr ästhetisch erweisen oder auch umgekehrt. Sicherlich bin ich auch nicht frei von ästhetischen Einflüssen und Vorlieben. Aber ich würde nie behaupten, dass eine bestimmte Ästhetik ein universelles Rezept für die Funktionalität meiner Kunst, oder überhaupt der Kunst an sich ist. Und daher bemühe ich mich auch nicht eine bestimmte Ästhetik auszuarbeiten.



**Aber benutzt Du die ansprechende, aufgeräumte Ästhetik der Zeitungsarbeiten nicht, um den Betrachter leichter anzusprechen, ihm Dein eigentliches Thema „schmackhafter“ zu machen?**

Ich bin mir dessen bewusst, dass ich mich im Fall der Papierarbeiten, für die ich Zeitungen verwende, einer bestimmten Ästhetik bediene, die eben aus der Gestaltung dieser Zeitungen resultiert. In der Ausstellung im Collegicum Polonicum verwende ich mit der FINANCIAL TIME(S) eine Zeitung in lachsfarbenem Papier, eine an sich schon sehr ästhetische Zeitung, die sehr sorgfältig gestaltet worden ist. Aber wie ich schon sagte: ich verwende Ästhetik nicht als Selbstzweck, sie ist nicht das vordergründige Ziel meiner Arbeit. Vielmehr resultiert sie aus der jeweiligen Umsetzung meines künstlerischen Konzeptes und nicht aus einer flüchtigen Idee. Zum Beispiel in Potsdam, in meinem Environment reKONSTRUKTION 2009, das ich in dem wiederaufgebauten Pomona-Tempel von Karl Friedrich Schinkel arrangierte. Dort zeigte ich Bilder von der Zerstörung des ursprünglichen Tempels. Das im und nach dem Krieg zerstörte Gebäude wurde erst vor einigen Jahren wieder rekonstruiert. Ich habe damals den Kurator gewarnt, dass ich diesen wunderschönen Ort nicht einfach als klassischen Ausstellungsraum nutzen werde. Sondern, dass es eine Auseinandersetzung mit der Geschichte dieses Gebäudes sein wird...

**...und diese Auseinandersetzung im Publikum, die gab es dann ja auch tatsächlich...**

...und das war auch zu erwarten, weil ich für das Verständnis des Publikums sehr verstörende Bilder auf die Innenwände des Pomona-Tempels projiziert habe: Es waren eben Bilder der Zerstörung dieses Bauwerkes. Und das hat vor allem Besucher irritiert, die einfach die Idylle dieses Gebäudes genießen wollten. Die Besucher der Parkanlage im Neuen Garten werden mit der Verwirklichung der romantischen Ideen von Schinkel, Lenné und anderen konfrontiert. Und für mich war wichtig, ihnen zu veranschaulichen, dass diese Kulturgüter, die wir jetzt wieder bewundern können, etwas sehr Wertvolles, Fragiles sind. Etwas, das schnell verschwinden kann – und dessen Existenz wir unbedingt wertschätzen sollten. Man baut alles wieder schön auf und vergisst schnell, wie es zu dieser Zerstörung gekommen ist...

**Zurück zu den Papierarbeiten der EMPTY IMAGES. Ist das Konzept für Dich inzwischen künstlerisch erschöpft – oder willst Du es weiter fortsetzen?**

Auch die EMPTY IMAGES entstanden nicht als Ergebnis lediglich eines guten Einfalls, sondern sind Resultat eines langjährigen Arbeitsprozesses. Und deshalb möchte ich auf den prozesshaften Charakter der EMPTY IMAGES hinweisen, die nicht ausschließlich aus meinen Zeitungsarbeiten bestehen.

**Du willst mit den Bild-Ausschnitten allerdings, das betonst Du immer wieder, keine künstlerische „Masche“ kultivieren. Dein Konzept im Umgang mit Bildern, mit Erinnerungen in der Fantasie des Betrachters, die alles wieder neu zusammenfügt, erprobst Du deshalb auch mit ganz anderen Medien und Techniken...**

Diesen Arbeitsprozess betrachte ich nicht als eine Methode, die ich jetzt noch jahrelang anwenden müsste um einen Wiedererkennungswert zu erreichen, als: „Der Künstler, der die Bilder ausschneidet“. Für verschiedene Themen, die mich gerade beschäftigen und die ich für wichtig halte, versuche ich eben, eine entsprechende Ausdrucksform zu finden. Ähnlich wie im bereits erwähnten Environment reKONSTRUKTION bediene ich mich etwa der Bildprojektion. In der zweiteiligen Installation AUS DEM LEBEN VON EUROPÄERN 2012, zeigte ich zwar im ersten Ausstellungsraum leere Bilder in Form von kleinen Glasplatten ohne Motive, die alte Glasdiapositive symbolisch vertreten sollten. Sie sind jedoch im zweiten Raum durch Projektionen von originalen Bildmotiven dieser Glasdiapositive ergänzt worden. Im Umgang mit Bildern beschränke ich mich also nicht auf die Abwesenheit von Bildern, auf das Entfernen von Bildern oder ihren Inhalten. In meiner Auseinandersetzung mit dem Thema Bild setze ich auch Bilder ein und ich wähle stets sehr unterschiedliche Formen und Ansätze.

**Also: Die „Projektion“ in die Leere der ausgelöschten Bilder findet allein im Kopf des Betrachters statt?**

Wir nehmen die Welt nicht wahr wie sie ist, weil wir ständig Modelle von ihr konstruieren und sie in Bilder übersetzen, die wir in uns tragen. Um es auf den Punkt zu bringen: Es interessiert mich, wie durch die Transformation von Bildern ein Einfluss auf das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft entsteht. Diesen Einfluss kann man besser verstehen, wenn man begreift durch welche Manipulationen Bilder überhaupt erst erzeugt werden. Mit der Installation FINANCIAL TIME(S), aber auch mit vielen anderen Papierarbeiten und Interventionen möchte ich darauf hinweisen: Ein von Klischees unverstellter und vor allem kritischer Zugang zur Realität ist zumindest möglich.





## P U S T K A

### O sztuce i światopoglądzie

#### Rozważania Michaela Haerdera dla Rolanda Schefferskiego

Wśród wczesnych dzieł Rolanda Schefferskiego powstałych w Polsce jedno zwraca szczególną uwagę w kontekście niniejszych rozważań: Mumia (Limited Area 1981). Artysta stworzył rzeźbę postaci naturalnej wielkości przy pomocy odlewu w gipsie. Rozcięty korpus postaci pozwala widzowi na spojrzenie w puste wnętrze. Ciało zredukowane do powłoki prowokuje do zadania spontanicznego pytania – ile warte jest życie przygotowane do wieczności, ale pozbawione wszystkich niezbędnych do życia organów, a więc skazane na śmierć? Być może spojrzenie w głąb pustej powłoki ciała budzi bardziej chrześcijańskie wątpliwości: czy odejście życia oznacza także odejście duszy, a jeżeli tak, do dokąd? Czy istnieje życie po śmierci? Co z wiarą w zmartwychwstanie? Nasza zachodnia tradycja opiera się na posiadaniu, trwałości, na pełni. Tradycja ta obawia się pustki. Pustka jest zawsze kamieniem zgorzenia.

W szczególnym stopniu dotyczy to odkryć i doświadczeń Rolanda Schefferskiego związanych z zagadkową ideą pustki. Realizacja tej idei przez artystę będzie nas tutaj tak samo zajmować, jak jej światopoglądowy kontekst. Przyjrzyjmy się najpierw dwóm dalszym projektom artysty. „Powrót do przyszłości” – tak nazwał Schefferski instalację składającą się z rekwizytów pochodzących z naszej totalitarnej przeszłości. Wielkie litery, które niegdyś stały czerwony październik, stoją teraz niepozornie w kącie. Obok stos czerwonych flag z dawnych pochodów, odwrócone do ściany popiersie Lenina z brązu i błądy zarys cienia popiersia Hitlera. Czy pozostawiliśmy za sobą niebezpieczeństwo bolszewizmu i faszystów? Jakkolwiek wszystkie wymienione obiekty odstawiono w korytarzu budynku (Künstlerhaus Schloss Plüschow 1999), to przecież są one nadal obecne. Czekają na powrót i wykorzystanie? Utylizacja, wy-próżnienie jako akt politycznej higieny, nawet jeśli nie da się do końca usunąć wątpliwości.

We wniosku projektowym z ubiegłego roku dotyczącym zbiorowej interwencji artystycznej zatytułowanej „Inna Europa”, definiuje Schefferski sztukę jako „część składową wiedzy i życia w społeczeństwie”. Chodzi mu o interaktywną komunikację. O proces, który mobilizować ma możliwie wielu obywateli ze wszystkich warstw społecznych i grup wiekowych. Mobilizować do politycznego zaangażowania i wspólnej odpowiedzialności za Europę, którą widzi Schefferski jako zagrożoną przez narastającą obojętność społeczeństwa obywatelskiego i niebezpieczeństwo powrotu tendencji nacjonalistycznych. Jakże ma rację! Roland Schefferski jest człowiekiem oświecenia i prawdziwym Europejczykiem.

Przestrzenią aktywności dla nas – krytycznych Europejczyków i ludzi nam współczesnych – jest świat, w którym żyjemy. Myślimy, czujemy i działamy zgodnie z immanencją naszych doświadczeń, naszych trosk i radości; w dziwnej rzeczywistości, w której – to także nauka z historii – nie ma miejsca na transcendencję.

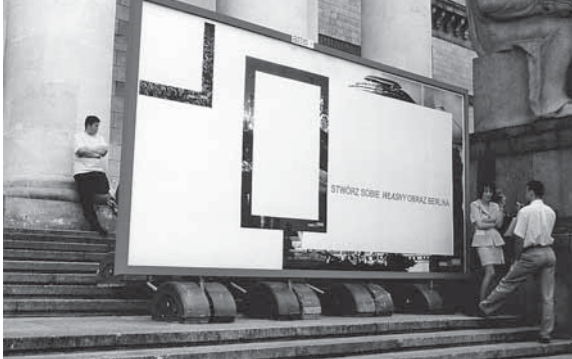
Godne uwagi są środki artystyczne, które Roland Schefferski wytacza do boju na polu sztuki o świat i przeciw światu takim, jaki jest: prostota materiału i redukcja do poziomu sugestii; wyrazistość ściszonej mowy, której intensywność, podobnie jak szept, wymaga wzmożonej uwagi; precyzja myślowej konstrukcji jego projektów i dzieł. Schefferski zaprasza widza do dialogu. Irytacja zawarta w jego pracach prowokuje do tego, by wspólnie myśleć, odczuwać, może nawet wspólnie działać.

Schefferski jest zoon politikon, ktoś, dla kogo połączenie sztuki i życia jest tak samo oczywiste, jak komunikacja z ludźmi mu podobnymi. Ewolucja człowieka możliwa była, jak dowodzą najnowsze wyniki badań paleoantropologicznych, dzięki zdolności do wymiany i interakcji.

#### Praktyka pustki według Schefferskiego

Powróćmy do tematu pustki, wokół którego – jak podkreśla Schefferski – od początku krążyły jego prace. Temat ten pojawiał się w szeregu prac i instalacji artysty w ciągu wielu lat. Cykl ten rozpoczyna kilka portretów, których zarysy artysta naniósł na powierzchnię starych mebli, a następnie wyciął je. W ten sposób indywidua wtopione w materię przedmiotu przemieniają się w anonimowe postacie. Seria „Obrazy wymazane z pamięci” [„Ausgelöschte Bilder”] jeszcze wyraźniej podkreśla to przesłanie: nadaje wymowny wyraz zaistniałemu w powojennych Niemczech procesowi zbiorowej amnezji, osoby wycięte z czarno-białych fotografii albumów niemieckich rodzin z czasów przedwojennych i lat wojny, doznają ze swoimi podobiznami jeszcze raz historycznie uwarunkowane wypędzenie i śmierć. Kolejny krok artysty to zastosowanie motywu pustki wobec współczesności. Jego wycinki fotografii aktualnych wydarzeń, sensacji i katastrof z amerykańskich i niemieckich gazet podsuwają czytelnikowi pustą przestrzeń zamiast zaordynowanych przez media dokumentów. Powstają w ten sposób powierzchnie dla swobodnej projekcji wyobraźni odbiorcy. „Stwórz sobie własny obraz Berlina” – tak brzmi hasło wykorzystane w projekcie wielkoformatowych bilbordów reklamujących Dni Berlina w Warszawie w roku 2000. Zamiast kolorowych zdjęć popularnych, konwencjonalnych monumentów Berlina, puste powierzchnie na 50 bilbordach prowokują polskich odbiorców do niepoddawania się indoktrynacji przygotowanymi widoczkami, namawiają do odmowy dyktowania im, jakie jest ich wyobrażenie stolicy Niemiec. Te „Empty Images” przemieniają ideę pustki w pozytywne przesłanie otwartego i wolnego samookreślenia. Przyjazna człowiekowi korektura odgórnie narzuconego oficjalnego zamiaru.

Ściśle biorąc także wczesne prace Schefferskiego zatytułowane „Drawings in the Snow” należą do cyklu pustka: obrazy cienia. Rzut cienia w śniegu, ktoś, kto ów cień spowodował, już odszedł. I tak oto pozostała samotna, bezimienna plama w bieli, skazana na koniec istnienia wraz z odwilżą. Niewierny właściciel cienia, kolejny Peter Schlemihl [postać z bajki Adelberta von Chamisso – przyp. tłumacza] nie potrzebuje jednak żadnego paktu z diabłem, by wyzwolić się od cienia. To parabola wolności, przemijania i nieobecności.



### O pożytku i pokusie pustki

Nieobecność! To magiczne słowo katapultuje nas w sam środek krainy dalekowschodniej mądrości. Do sfery, która stanowi przeciwny biegun dla światopoglądu związanego z zachodnią i chrześcijańską tradycją. Sfery, która nie zna panowania pojęć trwania, substancji i posiadania nad naszym bytem. Otwórzmy więc okno, by spojrzeć na epicentrum pustki i jej krewnych – ciszy i cienia, czyli na buddyzm.

Czego uczy nas Budda? Po pierwsze Budda jest in persona przykładem wyrzeczenia. Urodzony (ok. 500 roku przed Chrystusem) w hinduskiej rodzinie książęcej, jako młody człowiek opuszcza bogaty pałac rodziców, wyrzeka się luksusu, zamożności, zmysłowych rozkoszy i przyszłego prawa do własności i władzy. Opuszcza ojczyznę i wybiera długą wędrówkę wygnajca, wybiera ciężką drogę gorzkich doświadczeń poznawania świata i samego siebie. Rozpoznaje, że całe życie to cierpienie, bezsensowne cierpienie. Doświadcza tego na własnej skórze, szuka – bez skutku – zbawienia od nieszczęść w ascezie i umartwianiu się. W końcu uczy się medytacji i duchowego samopoznania. One właśnie otwierają mu drzwi do istnienia bez cierpienia w absolutnym spokoju i w pustce, w nirwanie. Książę Siddharta przeistacza się w bodhi, oświeconego.

Osobiste doświadczenie Buddy jest więc tym, co spowodowało, iż stał się twórcą religii. Czy buddyzm jest religią? W każdym razie jest mistyczną mądrością sui generis. Budda nie był prorokiem. Naciskano na niego, by szerzył swe prawdy i przekonania. Rezygnacja z nieprawdziwego, niespokojnego bytu wymaga milczenia i unikania mówienia. Oświecony pojmuje siebie samego nie jako zbawcę, raczej jako wskazującego drogę. „Kto mnie widzi, ten widzi też moją naukę”. Kto zawsze podąża jego przykładem, ten ma szansę samemu stać się Buddą.

Takie zaproszenie dla wielu jest atrakcyjne, także w krajach Zachodu. Ta atrakcyjność miała i ma nadal swe powody. „The time is out of joint” – skarżył się Hamlet. Wiemy, że zachodni modernizm drży w posadach. Ciągłe silniejszy staje się lament wrażliwych, nostalgicznych lub politycznych krytyków spierających się z chórem orędowników nieokiełznanego postępu. Skoncentrujmy się na wypowiedziach filozofa i teologa Kierkegaarda – duchowego dysydenta, a także na silnym rezonansie jego poglądów. Ten religijny Duńczyk przeżywał jałowość i pustkę oficjalnego chrześcijaństwa w swej epoce, około połowy XIX wieku, jako głęboki kryzys duchowy. Światu, który utracił wiarę, zagraża bezsensowność. Kierkegaard zawarł to zagrożenie w pojęciu strachu. Chodzi o strach przed nicością, o strach metafizyczny. Filozof podjął tym samym podstawowy problem naszej epoki – cantus firmus w wielogłosowym koncercie proroków czy terapeutów zagłady. Filozofia egzystencjalna – zasadnicza szkoła myślowa nowoczesnej Europy, idzie śladami Kierkegaarda dokonując analizy czasu i wychodząc z założenia, iż mamy do czynienia z rzeczywistym kryzysem światopoglądowym, z transcendentną bezdomnością człowieka. Człowieka wędrowca w poszukiwaniu samego siebie w społeczeństwie – masie, pozbawionego ojczyzny na przełomie wieków, którego byt opisywany jest przez grupę intelektualnych interpretatorów jako irracjonalny lub absurdalny.

Historia cierpienia Zachodu dostarcza nam dwóch przesłań. Po pierwsze jest to przesłanie pewnego pokrewieństwa ze światopoglądowym pesymizmem, który był dla Buddy powodem do wyrzeczeń i ucieczki od świata. Właśnie ta odczuwalna bliskość skrywa w sobie także tajemnicę wschodniej pokusy – religii bez Boga, miękkiej doktryny oferującej uczniom spirytualną alternatywę wobec egocentryzmu, chciwości i gorączkowego pośpiechu Zachodu.

W trakcie swej długiej historii buddyzm oczywiście także zmieniał się, dzielił się na liczne szkoły i kierunki. Z Chin pochodzi, ukształtowana ostatecznie w XIII wieku w Japonii, przyjazna życiu nauka i praktyka buddyzmu zen. Zen stał się motorem i dyrygentem arystokratycznej kultury i estetyki Japonii, a dzięki swemu czarowi zawitał i wśród odszczepieńców europejskiej moderny.

### Urok filozofii zen

Buddyzm zen wymaga od swych wyznawców przestrzegania surowych praktyk kontemplacji i zgłębiania drogi oświecenia (satori). Zbawienia nie szukają oni w ucieczce od świata. Zen opiera się na zdolności człowieka do poznania prawdy poprzez bezpośrednie pojmowanie świata i jego piękna poza jakąkolwiek dogmatyką i poza logiczno-pojęciowym myśleniem. Serce Buddy, twierdzą buddyści, bije jednakowo w każdym pojedynczym ludzkim sercu i w otaczającej nas naturze. Ponieważ jesteśmy częścią natury, winniśmy ją kochać i otaczać opieką wraz ze wszystkimi stworzeniami. Ta idea jedności w różnorodności stara się pokonać wszystkie opozycje pomiędzy człowiekiem, duchem i naturą poprzez spontaniczne pojmowanie życiowej rzeczywistości. Warunkiem wstępnym bezpośredniego pojmowania pierwotnej jedności życia jest rezygnacja ze wszystkiego, co zbędne oraz odżegnanie się od własnego ego.

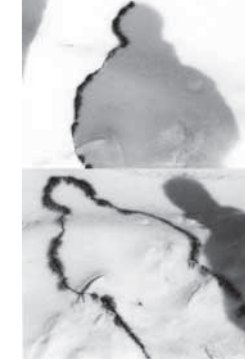
Kult piękna i prawdy w zen wytworzył zadziwiające efekty: sztuka no, ceremonia picia herbaty i komponowania zestawów kwiatów, malarstwo tuszem techniką „oszczędnego pędzla”, by wskazać tylko niektóre. Za wyjątkowych ambasadorów idei bezpośredniego pojmowania świata doczesnego uznaje trzeba poetów zen, którzy w swych haiku łączą wizję tego, co w rzeczywistości niepozorne, z głębokim sensem. Niewielka ilość znaków (kanji) w utworach poetów haiku namalowanych pędzelkiem ma wymowę obrazu. Zen uczy zachowania milczenia, nakazuje unikania nie tylko spekulacyjnych przemów. Ze słowami należy obchodzić się oszczędnie, ponieważ stoją one na drodze otwartego i bezpośredniego pojmowania. Niewielka książeczka Tanizaki „Pochwała cienia” będąca projektem opisu japońskiej estetyki, jest dla wielu Japończyków wyrazem narodowej filozofii.

Ex oriente lux! Estetyka Wschodu uutorowała drogę na Zachód obcej kulturze. Kolorowe drzeworyty z Japonii zachwyciły w połowie XIX wieku artystów z kręgu impresjonistów – Maneta, van Gogha, także Toulouse-Lautreca. Głównie dzięki ich bezpośredniości, prostocie i świeżości w obserwowaniu życia codziennego i natury. Są to jednocześnie wartości, których naucza zen. Stanowiły one zachętę dla artystów do odrotu od panującego wcześniej akademizmu. Japoński styl stał się modny na Zachodzie, japonizm uskrzydlał sztukę secesji. A religijne praktyki, jak joga czy medytacja, po przejściu procesu sekularyzacji, są do dzisiaj niezwykle popularne.

### Horror vacui kontra przyjazny stosunek do życia

Zwróćmy uwagę na jądro zachodniej wiedzy, na istotę rzeczy – tajemnicze fenomeny, które staramy się zawrzeć w pojęciach pustka oraz nic. Współcześni ludzie Zachodu opanowani są horror vacui, który niegdyś wstrząsnął Kierkegaardem. Tradycja myślowa nie pozwala nam na zrozumienie przesłania dalekowschodniej wizji świata, która skoncentrowana jest w japońskich znakach mu i ku, a oznaczających, że najgłębszym jądrem wszystkich rzeczy jest właśnie pustka oraz nic.

Dla buddystów pustka nie jest synonimem wielkiego nihil, diabolicznego nihilizmu, który nas przeraża. Pustka pozwala im raczej na postrzeganie świata w stanie jego pierwotności, jedności przed jakimikolwiek podziałami i różnorodnościami, czyli w momencie kosmicznych narodzin świata. Należałoby uznać, że buddyści o stulecia wyprzedzili Roberta Musila w sformułowaniu zmysłu możliwości. Buddystyczna pustka stanowi zatem potwierdzenie świata, który nie spoczywa w bycie, tylko jest doświadczany w ciągłym powstawaniu. Od czasów antyku filozofia Zachodu krąży wokół fenomenu bytu, a tym samym wokół najbardziej intymnego jądra bytu – pojęcia istoty rzeczy. Pojęcie to stanowi podstawę, na której opiera się nasze tradycyjne rozumienie samego siebie i świata. Jest stałym punktem odniesienia, elementem specyficznym w dyskursie filozoficznym. Konsekwencją jest dystansowanie się od innych, obcych. Substancjalny byt orientuje się na zwartość w opozycji do otwartości, a więc także na różnicowanie, obronę i konflikt.



Substancjalna istota rzeczy stoi w ostrej opozycji do buddystycznej idei pustki, hinduskiego sūnyatā. Oto przestanie filozofa Byung-Chul Hana, któremu jednakowo bliski jest zachodni, jak wschodni sposób myślenia: „Sūnyatā prezentuje ruch odejścia od tego, co własne, o-próżnia to, co istnieje, co zamyka się w sobie. Sūnyatā zatapia to, co istnieje w otwartości, w otwartej przestrzeni. W polu pustki nic nie zagęszcza się do stanu zmasowanej obecności. Nic nie opiera się wyjątkowo na samym sobie. Żadna różnica bytów nie odziera pustki od immanencji pojawiających się rzeczy. Pustka wywołuje przyjazny stosunek do świata. Nic nie izoluje się samo w sobie. Opozycja natura – duch zostaje podważona. Pustka likwiduje substancjalny brak ruchu. Nie jest więc negacją jednostki. Jest raczej brakiem panowania. Ci, którzy istnieją, żyją obok siebie bez narzucania się sobie nawzajem, bez przeszkadzania sobie”. Basho – japoński mistrz haiku określał siebie jako wędrownego mnicha na wietrze. Ponieważ jest gościem na Ziemi, nigdzie nie ma mieszkania, żyje bez majątku i domu. Tymczasem oba te pojęcia – oikos i majątek, stanowią podstawę naszej zachodniej ekonomicznej egzystencji.

#### O dyskomforcie w modernizmie

Nasza krótka wizyta w kraju uśmiechu i pustki kończy się tutaj. Zbytecznym byłoby uzupełnienie: mówiliśmy o tempi passati. Kapitalizm i modernizm przemysłowy – najlepsze europejskie artykuły eksportowe wszechczasów – także w tamtej części świata powodują negatywne skutki. W każdym razie pozytywny stosunek do rzeczywistości filozofii zen nie wszędzie dał się wyprzeć. Na codzień praktykowana w Japonii symbioza świata Buddy i Shinto, prastarej religii ludowej Japończyków, pozostała nienaruszona. Obecna w obu kulturach cześć dla natury przeżyła w kraju wschodzącego słońca.

Były kiedyś dobre czasy, gdy pojmowanie świata na Wschodzie i Zachodzie pozostawało w pewnej harmonii. Także na Zachodzie myślano o „Bogu” nie jako osobie, a tym bardziej jednej, wszechmocnej osobie, a raczej o sile, która tchnie życie we wszystkie stworzenia i przedmioty. Siła ta widoczna jest w złotym tle romańskich obrazów przedstawiających zbawiciela tak samo, jak siła duchów kami w religii shinto ożywiająca do dzisiaj wszystkie kamienie, rośliny, drzewa i źródła.

Powrót do krainy Zachodu świętujemy zatem przypominając starą, historyczną sagę. Pewien mnich wprowadził w ogromne zakłopotanie rycerzy okrągłego stołu króla Artura, mówiąc o księdze. Nikt z rycerzy nie słyszał nawet nigdy o księdze. Co to jest? – pytali. Słowo Boże – brzmiała odpowiedź mnicha. I kto by to zrozumiał! Cóż to ma być „księga”? I kim jest ten, któremu „to coś” udziela głosu?

Minnesinger Wolfram von Eschenbach od tego małego dramatu datuje początek naszej europejskiej schizmy. „Bóg” przemienił się w osobę. Od tego momentu jedność stworzenia rozmywa się w wielość i wątpliwościach; podmiot oddziela się od obiektu, „ja” od „ty”, wiara od myślenia. Obrazy przeistaczają się w słowa, bliska ziemi physis przemienia się w metafizyczne unoszenie... Świat, w którym dominuje my, rozpoczyna swą długą drogę w kierunku podziałów, ambiwalencji i sprzeczności, wielości prawd.

Jedyna w swoim rodzaju, opanowująca świat, pogrążająca świat konstrukcja powstała z czasem z prostej frazy naszego mnicha! Produkt dynamicznych przeciwieństw z globalnym drive: z każdego positivum wylania się negatywny bliźniak, stara wiara w dobro i zło przeistoczyła się w banalność zysku i strat, dobrobyt bez umiaru produkuje bezmierną nędzę, itd. Kto bredził coś o trwałości? O najlepszym ze światów w harmonii przedustawnej? O tysiącletnich rzeszach? Matrix wszechogarniających sztuczności wtłacza ludzkość na siłę w turbofazę nowych czasów... Czy to finał? Czy możliwa jest ucieczka?

#### O amfibijnym myśleniu w sztuce<sup>1</sup>

Jeszcze raz przychodzi nam do głowy Hamlet. Ostatnie słowa księcia przed śmiercią i przed końcem jego świata opanowanego przez zazdrość, żądnię władzy, seks i intrygi, brzmią: The rest is silence. Jakże pojednawczo jawi nam się święta cisza filozofii zen, duchowe poszukiwanie właściwych wartości w życiu w spokojnej medytacji. Czy w tumultie naszej cywilizacji mają one choćby cień szansy? Nadzieja tkwi w samym czasie przełomu, w postępującej społecznej przemianie. Zaufać moglibyśmy amfibijnej strefie.

Amfibijne strefy to tereny przejściowe, stan tymczasowy, in between. Wyobraźmy sobie świat bez trwałych granic, bez murów, zasieków, szlabanów, przede wszystkim zaś świat bez przyczyn powstania tych ograniczeń, świat, który kiedyś istniał i który może znowu powstać. Świat amfibijny: mowa jest o dynamicznych podmokłych terenach pomiędzy lądem a wodą, o warsztatach ewolucji, w których przed milionami lat powstało życie. Te strefy są alternatywnym modelem dla przyszłości poza albo..., albo..., poza „tak lub nie”, czarne albo białe, natura albo kultura, sztuka albo życie... Przed 50 laty jeden z artystów przewidział koniec panowania doktryny „albo..., albo...” i koniec doktrynalnej jednostronności. Tym artystą był Wasilij Kandinsky – pionier amfibijnego myślenia.

Po wycieczce na elizejskie pola pustki, ciszy i pozytywnego stosunku do świata, po wyprawie do krainy nieograniczonych możliwości, postępu i kultury prowadzenia sporów, możemy teraz przywitać serdecznie Rolanda Schefferskiego w amfibijnej strefie.

„Powrót do przyszłości” – tak nazwał artysta jedną ze swych instalacji. Jest to mroczna wizja przyszłości zagrożonej totalitaryzmem. Przestanie działa brzmie jednocześnie: musimy dokonać rewizji przeszłości, by żyć w lepszej przyszłości. Oznacza to także, że żyjemy w czasie koniecznych rewizji pojęć. To zadanie także dla tych artystów, którzy potrafią myśleć i działać amfibijnie.

<sup>1</sup> Uwaga tłumacza: termin „amfibijny” jest neologizmem, który proponuję jako ekwiwalent dla niemieckiego pojęcia „amphibisch”, nie mającego dotąd polskiego odpowiednika. Oznacza umiejętność życia/działania w dwóch różnych środowiskach.

Uważny Czytelnik z pewnością dostrzegł pewne powiązania między artystyczną stylistyką Schefferskiego a filozofią zen. Rzuca się w oczy szczególnie samoświadomość, prostota zastosowanych środków i rezygnacja ze wszystkiego, co zbędne, życiowa immanencja i interaktywny, przyjazny stosunek do życia, pustka w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Roland Schefferski nie ma dobrego zdania o zbawicielach i prorokach. Zbyt wielu spośród nich grasuje na polu sztuki. Także Schefferski uważa się za wskazującego drogę. Za usługodawcę, który dostarcza tutaj i teraz egzystencjalnych przesłań, by wszyscy ludzie dobrej woli mieli szansę stworzyć swój własny obraz. Za krytycznego i świadomego człowieka współczesnego, któremu jego sztuka służy jako medium do przekazywania idei, uczuć, poglądów ludziom myślącym podobnie. Proces tej komunikacji odbywa się tak, jak wśród poetów haiku – bezpośrednio i błyskawicznie.

Pozdrawiamy artystów wskazujących kierunki jako Europejczyków działających ponad granicami. Wspólnie spoglądamy w przeszłość, na stulecie wielkich rewizji: na przemiany w sztuce wraz z witalną awangardą, ponadnarodową mobilnością, wrażliwością i otwartością na nowe doznania, formy i kształty. Od Schefferskiego dowiadujemy się, że w wymianie kulturowej znajduje się bogate źródło duchowego bogactwa, że różnic nie należy przemilczać, ale pojmować i wykorzystywać jako model i motor indywidualnej siły twórczej. Kto potrafi to pojąć, tego witamy serdecznie w klubie amfibijnych artystów.

#### Bibliografia:

Byung-Chul Han, Abwesen, Berlin, 2007 und Philosophie des Zen-Buddhismus, Stuttgart, 2002  
Das Lebendige Wort – Texte aus den Religionen der Völker, Darmstadt und Genf, 1952  
Michael Haerter, amphibische zonen – Künstler, Künste und Kulturen, Bonn und Essen, 2005  
Kandinsky, Essays über Kunst und Künstler, Stuttgart, 1955  
Sören Kierkegaard, Der Begriff Angst, Reinbek bei Hamburg, 1960  
Ulrich Merkel, Fenster ins Offene – Die Sprache der Dichtung, Würzburg, 2009  
Tanizaki Jun'ichiro, Lob des Schattens, Zürich, 1998



## EMPTY IMAGES

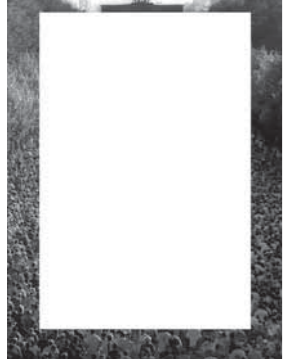
kilka refleksji w kontekście prac  
artystycznych Rolanda Schefferskiego

#### Mirosława Moszkowicz

Obrazy bywają zasłaniane, zakrywane, usuwane jako przejaw np. bojkotu czegoś, na co nie chcemy patrzeć, jako efekt działania cenzury, jako gest „chłodzenia” wrażeń, by wyciszyć zbyt wiele bodźców wizualnych. Usuwanie obrazów można też odbierać jako wyraz utraty (coś było a nie jest), lub jako próbę zdzierania kolejnych warstw, które przystaniają „inny obraz”, podobnie jak usuwa się warstwy farby na starym, drewnianym meblu, czy odkrywa freski na murze.

W cyklu swoich prac zatytułowanym **Empty Images** Roland Schefferski usunął fotografie na pierwszych stronach gazet Los Angeles Times i Berliner Zeitung, a ten prosty gest, wywołuje pozornie prostą refleksję: tu czegoś brakuje. Zamiast więc spokojnie czytać gazetę i oglądać zdjęcia, widzimy pustkę, a dokładniej białą, obramowaną płaszczyznę. Artysta pozostawił wąską, kolorową ramkę, ślad po wycięciu zdjęcia, a w ten sposób strzępy obrazu i słów, zostały zredukowane do roli passe-partout. Pustej ramy, podobnie jak ciszy nie można zdefiniować inaczej niż tylko poprzez wskazanie, że jest odwrotnością obecności, obrazu czy dźwięku. Gest artysty odczytujemy przede wszystkim jako zaproszenie do samodzielnego wypełnienia pustki. Empty Images – Kilka refleksji w kontekście prac artystycznych Rolanda Schefferskiego.

Roland Schefferski w wielu swych pracach artystycznych pokazuje swą wyjątkową umiejętność subtelnego wkraczania w sferę otaczającej nas rzeczywistości, jakby chciał sprawdzić czy w przepływających przez nasze życie przedmiotach, ubraniach, obrazach, nie gubimy jakiejś części naszej przeszłości i tożsamości. W realizowanych w 1997 roku **Obrazach wymazanych z pamięci** także wycinał pewne motywy ze zdjęć, przedstawiających życie berlińczyków z początku XX wieku. W ten sposób upominał się o pamięć zwykłych ludzi, których kruche ślady obecności często zaciera się w zgietku wielkiej historii. Ale także zapraszał widzów do wysiłku odtworzenia zdarzeń, wyobrażenia sobie przeszłości na podstawie fragmentach obrazów, znalezionych w magazynach czy prywatnych zakamarkach codzienności. **Stwórz sobie własny obraz Berlina** – namawiał odbiorców Schefferski w pracy pokazywanej w formie billboardu w 2000 roku w Warszawie. Stare fotografie, podobnie jak przedmioty, są dla artysty ważnym wehikułem kulturowej przeszłości – jak sam mówi – są zapisem śladów naszej ludzkiej aktywności i nośnikiem zakodowanej w nich informacji. Ale czy współczesne przedmioty, medialne obrazy, fotografie w gazetach, zdjęcia reklamowe, zalewające nasze otoczenie, spełniają rolę czutego zapisu ludzkich losów, czy mogą być dokumentem naszej (czyjej?) obecności?



Działanie artysty w **Empty Images** można porównać do metody dekonstrukcji (Derrida), próby zdzierania masek i nawarstwień z podsuwanego nam przez media świata, media które zawładnęły naszym widzeniem, myśleniem, pamięcią i wyobraźnią. Ale ta swoista dekonstrukcja rzeczywistości, jakiej dokonuje artysta, jest ledwie rozpoczęta, staje się raczej próbą pobudzenia widza, by wszedł w szczelinę, którą on tylko uchylił. Puste miejsce po obrazach jest sygnałem do uruchomienia procesu odslaniania problemu, a nie służy jego ukryciu czy wyciszeniu. Być może w tym zaproszeniu do refleksji, w tej subtelnej artystycznej prowokacji, tkwi siła i wartość koncepcji Schefferskiego. Ale czy nie jesteśmy bezradni wobec wyzwania jakie rzuca nam artysta? Do jakich informacji mamy się odwołać, próbując wypełnić puste miejsce, które nam przygotował? Czy w ogóle jesteśmy w stanie stworzyć swój własny obraz rzeczywistości? Czy możemy zwrócić się do własnego doświadczenia, do indywidualnej czy zbiorowej pamięci, wrażliwości, wyobraźni, do nauki, wiedzy potocznej, do globalnej sieci informacji – internetu? To mnożenie pytań wskazuje, iż artysta przygotował szczególną przestrzeń dyskursu. Jest to przestrzeń niepokojąca, niebezpieczna, ponieważ obnaża nasze zakłopotanie, tak trudno nam się dziś zdefiniować, zagubiliśmy możliwość wyrazistego portretowania naszej obecności i krytycznego spojrzenia wobec napływających do nas obrazów. Na skutek kontaktu z wirtualnymi światami, w telewizji czy w sieci internetowej, jesteśmy skłonni przyjmować, modyfikować i wiązać ze sobą różne elementy tożsamości, różne punkty widzenia. Prowadzi to do multiplikacji podmiotu. Zdaniem Derricka de Kerckhove (1996) tożsamość stała się obecnie pochodną punktu istnienia, a ponieważ istniejemy w wielu punktach jednocześnie, więc mamy do czynienia ze zwielokrotnioną tożsamością, ale czy to oznacza zwielokrotnienie świata?

Artysta w **Empty Images** jakby zestawia punkt widzenia Berlina, Los Angeles, czy innego miejsca na mapie, ale czy w tej sieci gazetowych „spojrzeń” można dostrzec jeszcze człowieka? Postacie pokazywane w pismach ilustrowanych i gazetach codziennych, w mediach – to raczej znaki niż realni ludzie. Zarówno współczesny fotograf i filozof budują swoje refleksje na temat rzeczywistości, tworzą jej szczególną wersję. W każdym przypadku jest to przejaw interpretacji świata. Fotografie prasowe są wyrazem nie rzeczywistości, nie zdarzenia, ale polityki, ideologii, mówią językiem władzy, reklamy, są często kreacją rzeczywistości, czy symulakrami – jak powiada Baudrillard, znakami, które nie reprezentują rzeczywistości, lecz fikcję. Jednak rzeczywistość i fikcja – jak pisze Vilém Flusser – nie mogą być od siebie bezwarunkowo odróżnione na podstawie kryterium prawdy. Sama „prawda” jest jedynie projekcją naszej obecnej wiedzy i poziomu informacji. Ale tę wiedzę i informacje kreują media. Czy zatem nie mamy już własnego, pozamedialnego, pozagazetowego świata?

Gazeta Rolanda Schefferskiego, użyta w pracy **Empty Images** nie jest więc materiałem, tworzywem jego sztuki, nie jest efektem procesu „czyszczenia” obrazów, nie stanowi obszaru estetycznej refleksji, ona jest próbką pobraną z rzeczywistości i poddaną delikatnej ingerencji, w celu ukazania niejasnej sytuacji pomiędzy obrazami stworzonymi przez media oraz kulturę wizualną a naszą własną zdolnością do tworzenia wyobrażeń, do opowiadania własnej, ludzkiej historii.

Dwóm filozofom zawdzięczamy istotne refleksje dotyczące znaczenia obrazów w naszym życiu. Jednym z nich jest David Hume, który stwierdził, że tworzymy obrazy w swoim umyśle, a drugim Heidegger, który wyraził myśl, dzisiaj już oczywistą, że świat staje się obrazem. Schefferski, jak się wydaje, prowokuje odbiorcę aby odszukał sens obrazu w sobie wbrew „cyfrowej wyobraźni„ (określenie A. Renaud) a jednocześnie jakby rozsiewa nieufność wobec rzeczywistości utkanej z obrazów, zwłaszcza że dziś najczęściej spłaszczają one wielowymiarowość życia, usuwają cierpienie, starość czy śmierć. Złe wieści źle się sprzedają i psują dobre samopoczucie nie tylko politykom.



Dziś zamiast mnożyć obrazy artysta dostrzega niebezpieczeństwo w ich nagromadzeniu i ich zdolności do manipulacji. Już w latach 30. dwudziestego wieku, Walter Benjamin zwracał uwagę na nową sytuację kultury europejskiej i problem jednostkowej podmiotowości we wspólnym społeczeństwie. Dostrzegł zmiany w sposobie doświadczenia jednostkowego pod wpływem rozwoju technicznej reprodukcji obrazów i nadmiaru bodźców, co określił jako „rozproszenie”. Przemianom cywilizacyjnym i percepcyjnym nie towarzyszy rozwój koncepcji i refleksji moralnych, a zatem tempo rozwoju technicznego i rozwoju wartościowania jest nierównomierne. W miejsce doświadczenia – powiada Benjamin pojawia się szok, zaś P.Virillo współczesną kulturę ujmuje jako wymianę „wydarzenia”, „zdarzenia” (Heidegger) na „wypadki” („les accidents”). Oczywiście – jak sądzą badacze kultury – nadmiar silnych bodźców powoduje także swoisty rodzaj oczyszczenia i gotowość na przyjęcie nowych wrażeń, a zatem zmienia się nie tylko treść ale i charakter naszej percepcji oraz relacja obraz–rzeczywistość.

Fotografia zmienia gest i ruch w statyczną formę, wielowątkowe zdarzenie sprowadza do zatrzymanego na chwilę czasu, rozbija ciągłość świata na elementy, fragmenty, wybrane kadry. Najczęściej ufamy fotografii, mamy instynktowną potrzebę szukania związku pomiędzy obrazem a określonym obszarem rzeczywistości. Czy jednak to co widzimy na papierze, jest tym samym czego możemy dotknąć, zobaczyć bezpośrednio?

Idąc tropem wyznaczonym przez P.Virillo, można zauważyć zmianę jaka dokonana się w rozwoju technologii informatycznej i w związku z tym w sferze relacji pomiędzy obrazem i naszym rozumieniem czasu, obrazem i obecnością czy śladem obecności. O ile w poprzedniej epoce (dialektyki obrazu czyli epoki rozwoju fotografii, kina, fotogramu) można było mówić o obecności przedmiotu (fotografowanego), o obecności przeszłości „zamrożonej” na kliszach fotografii (a tę obecność niejednokrotnie przypomina Schefferski w swoich pracach), to dziś w dobie „paradoksalnej logiki obrazu” (określenie Virillo), obrazu telewizyjnego, cyfrowego, mamy do czynienia z anulowaniem obecności przedmiotu w czasie rzeczywistym, bowiem wirtualność zdominowała aktualność, a fotografia reklamowa i gazetowa nie utrwała już pamięci, śladów mniej lub bardziej odległej przeszłości, lecz raczej pokazuje wolę sugerowania przyszłości. Współczesne obrazy medialne miazdzą, unieważniają przeszłość, obecność realną w określonym miejscu, one raczej kreują przyszłość, chcą wyprzedzić rzeczywisty czas. Już nie tyle zmiany historii, losy dziejowe stanowią kontekst naszego życia i bytu, ale dynamika percepcji, ciągła konieczność rozpoznawania świata, stale rozproszonego w strumieniu wizualnych doznań. Świat jakby rozbłyśkuje i gaśnie, trudno go uchwycić, dominuje estetyka prędkości i zanikania – jak to określił Virillo. Czy tworzymy zatem cywilizację, która pozbawia się możliwości zakotwiczenia w teraźniejszości i historii? Zamiast sprzyjać komunikowaniu, informacja wyczerpuje się w inscenizowaniu komunikacji. Zamiast wytwarzać sens, wyczerpuje się w inscenizowaniu sensu. (Baudrilard).

Obrazy współczesne nie tylko zmieniają nasze poczucie czasu i zakorzenienia w czasie ale i przeobrażają przestrzeń. Sfera publiczna wypetnia się szczerlnie obrazami. Viriilo mówi nawet, iż przestrzeń publiczną zajął dziś obraz publiczny.

Wielu wnikliwych obserwatorów współczesnej kultury zwraca uwagę na ów proces karnawalizacji, teatralizacji, disneylandyzacji, mediatyzacji świata. W efekcie mamy do czynienia z procesem estetyzacji (W.Welch) wszystkich sfer życia: ciała, domu, ulic, miast, polityki, turystyki, a nawet wojny, co w gruncie rzeczy prowadzi do spotęgowania strefy sztuczności, totalnej konsumpcji obrazów, znieczulenia, braku wrażliwości, stopienia sfery emocjonalnej, zmiany tożsamości (Baudrillard, Welch, Ferestone, Jameson, Bauman), a więc następuje dziwne i niepokojące zarazem zaczarowanie nas samych jak i przestrzeni, w której żyjemy.



Od miasta – teatru aktywności ludzkich, z jego dziedzińcami, kościołami, placami targowymi zaludnionymi w tej samej mierze obecnymi aktorami, co i widzami – do CINECITTÀ, i dalej do TELECITTÀ, miasta zamieszkanego przez nieobecnych telewidzów – od wynalazku okna miejskiego (witryny, w której przedmioty i osoby kładzie się pod szkłem(...)) był już mały krok do optyki elektronicznej mediów transmisji telewizyjnej, która nie tylko potrafi stworzyć budynek z witrynami, ale także witryny- miasta i witryny-narody, (...), które paradoksalnie, są w stanie połączyć na odległość jednostki wokół zestandaryzowanych opinii i zachowań. (Virillo – La machine de vision,1988). Utraciliśmy umiejętność (jeśli ona kiedykolwiek była naszym udziałem) rozróżniania świata i obrazu, to tak jakbyśmy żyli w obrazie, żywili się i oddychali obrazami.

Był czas pragnienia i czczenia obrazów, a proces ich produkcji był przeznaczony tylko dla utalentowanych i wtajemniczonych. Był czas zakazu ich tworzenia i czas pilnowania ich realizacji według określonych reguł. Był czas starannego ich przechowywania oraz sytuacje barbarzyńskiego wykradania czy niszczenia. Baudrilard chyba trafnie opisał proces historycznego triumfu i upadku obrazów w kulturze, w wyniku rozwoju technicznej reprodukcji, jednocześnie wskazując, że nasza epoka zatraciła poczucie realności, tworząc symulakry, imitacje, fikcje w miejsce rzeczywistości. Znaki i obrazy swobodnie dryfują, oderwane od znaczeń, a to nie pozostaje bez wpływu na nasz sposób widzenia. Dziś zatem poszukujemy odpowiedzi na pytanie jak fotografia i obrazy medialne – które sami stworzyliśmy – konstruują nasz świat, w jaki sposób i jaki sens mu nadają. Jak samo medium wpływa na kulturę wizualną i na nasz sposób widzenia rzeczywistości. Obrazy już dawno straciły swą niewinność.

Nieufność artysty wobec obrazów może jednak wydawać się czymś dziwnym, wszak w powszechnej świadomości to właśnie artyści produkują obrazy. Tymczasem Schefferski dokonuje jakby odwrotnego działania. Wycięcie obrazu w **Empty Images** – jest gestem swoistego demontażu „maszyn widzenia”. Artysta wystawia nas na próbę, pytając czy jeszcze coś widzimy , czy jeszcze potrafimy sobie wyobrazić własny obraz świata?

Roland Schefferski nazywa swą pracę **Empty Images**. W innej swej realizacji, gdzie wycinał motywy starych zdjęć z Berlina i Gdańska upominając się o prawdę usuwanej w cień historii ludzi i miasta, o naszą zdolność do wyobrażenia sobie przeszłości, używał języka niemieckiego i polskiego. Zdjęcia z początku wieku mogły „zapamiętać” indywidualny świat (Gdańska, Berlina), zanotować realną obecność, natomiast **Empty Images** odwołują się do kontekstu świata globalnej wioski, do Mcświata, do sfery w której nikt już chyba nie potrafi opowiedzieć ludzkiej, jednostkowej historii, związanej z konkretnym miejscem.

**Obrazy wymazane z pamięci, Ausgeloeschte Bilder, Empty Images.** Artysta w tych różnych projektach artystycznych, posługuje się różnymi językami, dopełnia różnymi przymiotnikami słowo: obraz. Mógłby przecież, jako Europejczyk mieszkający od dawna w Berlinie, w swych pracach posłużyć się jednym, wybranym językiem, np. angielskim lub niemieckim lub jako Polak tylko używać języka polskiego. Słowo, jego brzmienie, czy nawet graficzny zapis, także współtworzy kontekst emocjonalny, historyczny, kulturowy, itd., na który Schefferski jest szczególnie wyczulony. Dlatego artysta zmienia język wraz z przesuwaniami uwagi na inne miejsce, na inną ludzką historię. Stara się jakby otworzyć na przestrzeń językową, w której także powinniśmy poszukiwać sensu jego twórczości. Mówienie polega na oddychaniu, to prawo, obowiązek, zabawa. Już sama intonacja i materia języka tworzą bloki wiedzy – napisał Roland Schefferski w tekście do jednej ze swych realizacji artystycznych w Zamku Ujazdowskim, w Warszawie. Dla artysty język to nie tylko środek komunikacji. Język, słowo wchłania historię, jego dźwięk już wywołuje emocje, uruchamia pamięć, współtworzy naszą tożsamość.

W **Empty Images** Schefferski pokazuje nam różne gazety: amerykańską i niemiecką Berliner Zeitung, oraz Los Angeles Times. Angielski (amerykański?) tytuł artystycznej realizacji odwołuje się do określonej strefy językowej. Angielskie słowo: empty ma pojemny zakres znaczeniowy, to nie tylko puste, ale także próżne, bezsensowne, gołostowne. Użycie określonego języka może jednocześnie odnosić się do kontekstu geograficznego, politycznego i kulturowego, wskazuje na konkretną, w tym wypadku amerykańską strefę myślenia, tak ważną w globalnym obiegu informacji.

Schefferski w subtelny, charakterystyczny dla siebie sposób, zestawia przedmioty, znaki, obrazy i słowa. Niby to wszystko znajome, w zasadzie artysta nic nie dodaje, a jedynie przesuwając akcenty, zmienia konteksty, usuwa pewne elementy lub tylko wprowadza delikatnie swój gest wprost w realną rzeczywistość. Poprzez takie zestawianie tworzy jakby nowy „tekst”, który skłania nas do innego „czytania” pozornie znanego i oswojonego świata. Artysta dokonując subtelnych interwencji w obszarze przedmiotów i obrazów, nie pozwala zastępnąć im w samozadowoleniu, nie pozwala nam zapomnieć o możliwości „innego” spojrzenia. Jego instalacje i interwencje zawsze uruchamiają pytanie: co Ty o tym myślisz ?, To dotyczy Ciebie. W ten sposób Schefferski, wbrew rozproszonej percepcji, do jakiej przyzwyczajają nas media, chce zapobiec entropii wyobraźni i wciąż zaprasza odbiorców do uważnej i krytycznej lektury świata. Może dziś taka jest rola artysty?



„ Nie postrzegamy świata takim, jakim jest. ”

#### Christoph Rasch rozmawia z Rolandem Schefferskim

Collegium Polonicum w pogranicznym mieście Stubice. Od 1998 roku istnieje tutaj ten ośrodek naukowy i dydaktyczny, mający wspierać wymianę naukową między Polską a Niemcami. Na pierwszym piętrze skromny, częściowy wykafelkowany korytarz, łączący główny budynek Collegium z biblioteką. Jednak od niedawna białe ściany korytarza połyskują lososiovym kolorem – zawieszono na nich starannie rozmieszczone w rzędach, kompletne strony angielskojęzycznej gazety „Financial Times”. Ponad tym różowawym, przypominającym tapetę tłem zawisły, obramowane szklanymi gablotami, wybrane egzemplarze tej samej gazety. Tyle, że są one subtelnie zmienione.

Przy drugim spojrzeniu widoczne staje się, że na niektórych stronach gazety za szkłem brakuje zdjęć, zostały one wycięte. Spojrzenie widza podąża więc w głąb gazety, pada na stronę pod spodem i wywołuje zupełnie nowe konotacje. Nagłówek o kryzysie finansowym w Unii Europejskiej znalazł się dzięki temu zabiegowi obok zdjęcia uzbrojonego amerykańskiego żołnierza i podpisu: „Social Security” lub obok pomp pracujących z wysiłkiem na polach naftowych. Powstają nowe, tylko pozornie przypadkowe powiązania między tekstem a zdjęciem. Zabieg ten jest programem: instalacja niemiecko-polskiego artysty Rolanda Schefferskiego nosi tytuł FINANCIAL TIME(S). Praca o dwuznacznym tytule jest najnowszym dokonaniem Schefferskiego w ramach cyklu EMPTY IMAGES, nad którym artysta pracuje od wielolet. Schefferski brał już na warsztat w podobny sposób gazety codzienne, magazyny dla panów, stare zdjęcia rodzinne i plakaty reklamowe. O tym, jak przez lata rozwijała się koncepcja „pustych”, wycinanych przez niego obrazów, co jest założeniem cyklu i jakie reakcje może artysta wyzwolić przy pomocy tej metody u widza, wszystkoto wyjaśnia Schefferski- artysta żyjący od lat osiemdziesiątych w dzielnicy Berlina Kreuzberg – w rozmowie z dziennikarzem Christophem Raschem.

**Roland, w Twoich pracach z papieru poprzez wycinanie fragmentów tworzysz często luki. Jeżeli nie wykorzystujesz tak jak w FINANCIAL TIME(S) kilka płaszczyzn i stron gazety, to widz spogląda na białe, najczęściej puste płaszczyzny, które kiedyś wypełnione były drukowanymi zdjęciami. Czy to zbyt powierzchowna interpretacja, jeśli powiem, że chodziło Ci w tych pracach o „pustkę”?**

Konfrontacja z pustką była dla mnie zawsze procesem intuicyjnym. Rozpoczął się on już w latach osiemdziesiątych. Nie zaprzeczam, że pustka, która pojawia się w przywołanym przez Ciebie cyklu EMPTY IMAGES, stanowi bardzo ważny aspekt mojej pracy.

**Czy całkiem świadomie dokonujesz wyboru gazet i czasopism jako wyjściowego, roboczego materiału do swych prac? Może dlatego, że w nich precyzyjnie określono już, co czytelnik powinien zobaczyć i jakie konotacje między tekstem a zdjęciem powinny się u niego pojawić?**

Ten aspekt jest rzeczywiście istotny. Zdjęcia w gazetach, czyli opisane lub komentowane obrazy są w pewnym sensie wpisane w konteksty. I zopatrzone w ten sposób w „tekst” obrazy mają wywrzeć wpływ na odbiorcę. Często na przykład świadomie dokonuje się osłabienia wymowy wiadomości poprzez stworzenie różnicy między tym, co widoczne na zdjęciu, a przesłaniem artykułu. By zbadać ten proces, analizuję w swych pracach z wykorzystaniem gazet całą tę kompleksową relację między obrazem a tekstem w printmediach. Rezygnuję przy tym jednak z tworzenia kontr-zdjęć, próbuję jedynie poprzez wycięcie motywów zdjęć postawić znak zapytania przy tych medialnych manipulacjach.

**Nigdy jednak nie wycinasz, nie usuwasz zdjęcia całkowicie. Prawie zawsze pozostawiasz resztki zdjęcia, rodzaj wąskiej ramy, która zamienia się w swego rodzaju passe-partout. I ta rama pozwala na domyślenie się, czego właściwie na zdjęciu brakuje. Czy przesłanie ma brzmień: wszystko pozostawia jakieś ślady?**

Właśnie tak! Pierwotny kształt usuniętych zdjęć ma pozostać widoczny, inaczej mogłyby to być jakiegokolwiek zdjęcia. Dlatego rzeczywiście z każdego zdjęcia pozostawiam wąską ramę, która ma związek z pustą powierzchnią po wyciętym zdjęciu.

**I co dzieje się z tymi pustymi powierzchniami?**

Stają się powierzchnią projekcyjną, którą oddaje do dyspozycji wyobraźni widza. Nigdy jednak nie narzucam nikomu, co winien sobie wkomponować przy pomocy wyobraźni w te puste, czasami tylko białe powierzchnie. Wykorzystanie zdjęć w printmediach powoduje tworzenie się nowych relacji między wiedzą a widzialnością. Chodzi mi raczej o to, by skierować uwagę widza na ten proces i uwidocznić tę medialną manipulację, której ciągle jesteśmy poddawani. To próba odkrycia, ujawnienia częstego dysonansu między zdjęciem a tekstem.

**Chodzi Ci więc nie tylko o zajmowanie się zdjęciem, ale także o jego kulturowe postrzeganie?**

Fenomen obrazu w historii kultury towarzyszy nam od tysiącleci. Już w egipskiej Dolinie Królów obrazy zastąpiły rzeczywistość. To zaskakujące, że przeszłość i wiele z tego, czego sami nie przeżyliśmy, znamy wyłącznie poprzez obrazy. Frazy takie jak „stwórz sobie własny obraz czegoś” (nawiasem mówiąc frazę tę wykorzystałem również w jednej z prac) świadczą o tym, jak ważną rolę odgrywają w naszym życiu właśnie obrazy. Można by nawet powiedzieć, że myślimy obrazami. W sztukach plastycznych najważniejsze jest właśnie to, co obrazowe. Niezależnie od tego, jakie medium wybierzemy sobie dla wypowiedzi artystycznej, percepcja wszystkich dzieł odbywa się poprzez obraz, jaki stworzy sobie odbiorca. Inaczej mówiąc: jeżeli analizujemy instalację, to powstaje – tak samo jak obraz codziennej sytuacji – także obraz tej instalacji. Manipulacje obrazem, które są tematem moich prac, nie dotyczą wyłącznie teraźniejszości. Także dlatego, że manipulacje takie obecne były już wcześniej, w różnych kulturach i społecznościach. Odbiorca moich prac nie musi koniecznie myśleć o roli obrazu. On powinien przede wszystkim być świadomy tego, że sam żyje w rzeczywistości, która nie jest pozbawiona takich wpływów.

**Chciałbym pojąć, jak w praktyce wygląda Twoja metoda pracy. Jak konkretnie powstawała ta właśnie instalacja – od pierwszej idei do finalnego kształtu, który widoczny jest teraz na ścianie?**

Nad realizacją koncepcji EMPTY IMAGES nie pracuję systematycznie. Decyzję o wykorzystaniu konkretnego wydania gazety często podejmuję w trakcie wertowania i czytania gazet. Czasami natrafiam na ciekawe strony tytułowe podczas robienia zakupów, czy w trakcie spaceru. Te wybrane strony archiwizuję do momentu, gdy przyjdzie na nie pora. Tak było i w tym przypadku. Decyzję, by instalację tę na stałe prezentować w Collegium Polonicum, podjąłem w dużym stopniu pod wpływem ciągle jeszcze trwającego europejskiego kryzysu finansowego...

**...kryzysu, który wstrząsnął także europejskim współistnieniem.**

Właśnie o to mi chodzi! Bo przecież tutaj, w miejscowościach granicznych Słubice i Frankfurt nad Odrą, to europejskie bycie razem, współistnienie narodów Europy ma ogromne znaczenie i jest bardzo aktualne. A gazeta, szczególnie gazeta specjalizująca się w tematach gospodarczych, jak Financial Times, jest medium, w którym „zobrazowane” są dramatyczne wydarzenia natury politycznej, społecznej i socjalnej. Pytanie tylko, jeśli weźmiemy pod uwagę media ogólnie, czy wydarzenia te odtworzone zostały obiektywnie i właściwie? Czy to, co pokazuje nam gazeta, odpowiada rzeczywistości? Collegium Polonicum znajduje się dokładnie przy polsko-niemieckiej granicy, a uczęszczają tutaj nie tylko studenci z obu krajów. Pojawia się tu także wielu mieszkańców obu brzegów Odry. Również ci ludzie przechodzą na przykład między innymi korytarzem, w którym znajduje się moja instalacja, by dojechać do biblioteki publicznej. Ale oczywiście większość potencjalnej publiczności to studenci. I do nich głównie adresowane jest FINANCIAL TIME(S), dla nich praca ta może mieć szczególne znaczenie. To jest instalacja, która powstała koncepcyjnie w okresie kryzysu finansowego i gospodarczego. I nie ma ona charakteru pouczającego czy moralizatorskiego. Jest jedynie wskazaniem na możliwość krytycznego postrzegania rzeczywistości.

**Czy nie masz wrażenia, że pracujesz ze „staroświeckimi”, może nawet „wymierającymi”, jak w przypadku gazet, mediami? Wykorzystane przez Ciebie strony gazet pochodzą z angielskiego wydania „Financial Times” – niemiecka wersja językowa tej gazety przestała już ukazywać. Coraz więcej ludzi konsumuje informacje w mediach elektronicznych, ze smartfonu, tabletu czy multimedialnej telewizji.**

Tradycyjnych mediów nie określałbym jako „staroświeckie”. Książki i gazety już dawno skazano na śmierć, a tymczasem nadal są czytane. Decyzją, by wykorzystać w moich pracach gazety, ma związek z czymś ważniejszym. Interesowało mnie to, o czym już wspominałem: że obrazy publikowane w gazetach nie są pozbawione manipulacji. Swoją drogą, bez większych trudności, manipulacje te da się zastosować także w mediach elektronicznych.

**Jeśli chodzi o treść, wybierasz konkretne, często polityczne tematy. Na początku tego wieku poruszałeś m.in. temat „wojny z terroryzmem” czy polsko-niemieckich stereotypów. Czy te tematy mają porównywalne znaczenie, gdy zmierzasz się z tematyką manipulacji obrazem?**

Oczywiście tematy historyczne i współczesne, które mnie zajmują, są istotne. Ale ja nie ograniczam się tylko do tego. Także wtedy, gdy niektóre tematy powracają w moich pracach, traktuję je jako możliwość wyrażenia mojego przesłania. Istotniejsze jest, że zmierzam się z fundamentalnym tematem: obrazem samym w sobie, z jego znaczeniem i funkcją w świadomości społecznej...

**...ale stawiasz także pytanie, jak ta kolektywna świadomość obchodzi się z historycznymi katastrofami, takimi jak holocaust...**

W latach dziewięćdziesiątych powstały moje AUSGELÖSCHTE BILDER (OBRAZY WYMAZANE Z PAMIĘCI) w których zajęłem się wypieraniem ze świadomości wszystkiego tego, co w czasach nazizmu miało miejsce w Niemczech. Można sarkastycznie powiedzieć, że „nic lepszego” nie wpadło mi do głowy, niż z czarno-białych odbitek zdjęć ze starych niemieckich albumów rodzinnych, które kupowałem na pchlim targu, „wymazywać” treść, wycinać ją. Bardzo ważne dla mnie było w tych pracach, by zmierzyć się z przeszłością. Ale nie chciałem się kreować przy tym na krytyka historycznych rozliczeń. Próbuję pokazywać w swych pracach artystycznych mechanizmy procesów bez oceniania ich.

**Jednocześnie jednak Twoje późniejsze prace, w których także wycinałeś zdjęcia, sprawiają wrażenie krytycznych komentarzy, zwłaszcza gdy podejmujesz takie tematy jak wojna czy manipulacje mediów.**

Pierwsza praca z cyklu zatytułowanego EMPTY IMAGES powstała w roku 2001. Wykorzystałem w niej wydanie gazety „Los Angeles Times”. Ówczesny prezydent USA George W. Bush powiedział: "Use Prosperity for Great Goals" („Wzrost ekonomiczny należy wykorzystać dla realizacji wielkich celów”). To był także nagłówek na pierwszej stronie wydania wspomnianej gazety. Jakie to były wielkie cele, stało się dla nas jasne dopiero później. Także w tym przypadku, bardziej niż zmaganie się z przeszłością i teraźniejszością, interesowało mnie wszystko to, co moge wyzwolić u odbiorcy przez usunięcie zawartości zdjęcia.

**Mimo to były prezydent USA „patronował” swą „wojną z terroryzmem” Twoim „pustym obrazom”?**

Do cyklu EMPTY IMAGES zainspirowało mnie to, co wydarzyło się 11. września 2001 roku. A jeszcze bardziej to, co wydarzyło się później: amerykańskie manipulacje w mediach w związku z atakiem na Afganistan i Irak, zastosowanie zdjęć dla bagatelizowania skutków działań militarnych. Wszyscy pamiętamy przecież jeszcze telewizyjne obrazy z nocnych bombardowań i ataków rakietowych na Bagdad...





...te nocne ujęcia miały kreować wrażenie, tak twierdziła amerykańska propaganda, że ta wojna to „czysta” wojna...

...tak, a wojskowi twierdzili, że dzięki przewadze technicznej są w stanie absolutnie precyzyjnie zniszczyć wyłącznie obiekty militarne. Dzisiaj wiemy, że to nie była prawda. Ale w tej pracy nie chodzi tylko o krytykę ówczesnego rządu USA. Wszystko to jest prostym przykładem tego, co znamy już z przeszłości. Przypomnijmy sobie perfekcyjnie wystylizowane zdjęcia propagandy nazistowskiej. Trzecia Rzesza już we wczesnych latach trzydziestych wykorzystywała mechanizm wizualnej reprezentacji. Mało udane filmy prezentujące przemarsze i uroczystości, na zlecenie ministerstwa propagandy zastępowane były nakręconymi na nowo. Proceder ten uprawiali nie tylko naziści, ale także komuniści.

Spójrzmy na inną z Twoich prac, dobrze wpisującą się do tego cyklu: trzy lata po AUSGELÖSCHTE BILDER, a przed stworzeniem EMPTY IMAGES, rozwieszono w Warszawie w 2000 roku 50 Twoich bilbordów. Nosily tytuł: MACH DIR DEIN EIGENES BILD VON BERLIN [STWÓRZ SOBIE WŁASNY OBRAZ BERLINA]. To było długo przed 11. września, a mimo to Twoja praca miała polityczny charakter. Chodziło w końcu o sąsiedzkie stosunki między Polakami a Niemcami...

Najistotniejsze dla mnie było to, że Polacy i Niemcy mają w swych głowach niezliczoną ilość wyobrażeń o swoich sąsiadach. Obrazów, które tylko w niewielkim stopniu wywołane zostały osobistymi doświadczeniami. Ważniejsze i mocniejsze są te obrazy, które przekazane nam zostały przez przyjaciół, rodzinę czy w trakcie procesu edukacji i wychowania. To, co nazywamy osobistym światopoglądem, w dużej części powstaje w wyniku dostosowania się do społecznych norm i zbiorowych wyobrażeń. W ten sposób przejmujemy także kolektywne obrazy. I nie wszyscy z nas są w stanie dokonać weryfikacji tych obrazów czy choćby poddać je w wątpliwość. Także dlatego, że obrazy te, które nierzadko są kliszami i stereotypami, wzmacniane są przez masowe media, które codziennie konsumujemy. Nie jest łatwo wyzwolić się z tego...

#### Jak tego dokonać?

Na przykład poprzez bezpośrednie kontakty z innymi ludźmi, przez spotkania. Dopiero one stwarzają możliwość rzeczywistego poznania innych kultur, narodów i mentalności, a w konsekwencji weryfikacji nacjonalistycznych punktów widzenia. Dlatego ważnym było dla mnie wtedy w Warszawie, by nie oszalać mieszkańców miasta wspaniałymi zdjęciami reklamowymi nowej wtedy stolicy zjednoczonych Niemiec. Chodziło mi o zachęcenie ich do tego, by sami stworzyli sobie obraz współczesnych Niemców.

To niezwykła metoda biorąc pod uwagę, że środkiem przekazu były powierzchnie reklamowe. Jak reagowali warszawiacy?

Zanim projekt został zrealizowany, doszło do dyskusji z organizatorami, ponieważ politycy lokalni obawiali się, że biorąc pod uwagę trudną historię polsko-niemiecką, puste powierzchnie powstałe po wycięciu przez mnie berlińskich motywów, wypełnione zostaną obraźliwymi czy nacjonalistycznymi graffiti. I nic się nie stało! Nawet bilbordy, które usytuowano tuż obok stadionu piłkarskiego Legii, pozostały nietknięte. To oznacza, że obawy polityków były rezultatem stereotypowych obrazów w ich głowach, że stosunek Polaków do Niemców nie był taki, jak wyobrażali to sobie politycy – ograniczony do wojennej przeszłości i utartych uprzedzeń. To doświadczenie potwierdziło sensowność zajmowania się tematem obrazów...

...i robiłeś to przez wiele lat. Jak rozwijała się w ciągu tych lat Twoja koncepcja pustych obrazów?

Po cyklu AUSGELÖSCHTE BILDER zrealizowałem następne prace, na przykład powstały w 1998 roku PROLETARYAT. Ze starego banknotu o nominale 100 zł wyciąłem słowo „proletariat”. Na samym początku realizowania prac z wykorzystaniem gazet posługiwałem się pojedynczymi stronami wybranych gazet, tak że po wycięciu zdjęć pozostawały puste białe powierzchnie. Zauważyłem jednak, że w tych samych wydaniach gazet, w głębi wydania, znaleźć można było zdjęcia, które były o wiele bardziej trafne, które lepiej pasowały do opisaney historii na pierwszej stronie. Dlatego w tego rodzaju późniejszych pracach, których najnowszym przykładem jest FINANCIAL TIME(S), odsłoniłem ukryte warstwy. I często przez „obnażenie” tego, co ukryte, powstawały nowe, interesujące związki...

...gazeta staje się wtedy wielowarstwowa, otrzymuje drugie znaczeniowe dno...

Rzeczywiście. W późniejszych pracach wycięcie zdjęcia oznaczało ujawnienie warstw ukrytych na kolejnych stronach. Moja dekompozycja opisaney wcześniej manipulacji medialnej może uczynić rozpoznawalną jej, stałą się niewidoczną, konstrukcję.

Czy ostatecznie chodzi Ci o to, by całkowicie rozsadzić ramę obrazu, by zupełnie opuścić świat klasycznych nośników obrazu?

Dokładnie dlatego, podczas przygotowywania wystaw, na przykład NEW(S)PAPERS czy późniejszej wystawie EMPTY IMAGES i najnowszej FINANCIAL TIME(S) nie ograniczam się wyłącznie do prezentacji oprawionych w ramy prac. Konfrontuję widza z rodzajem Environment, w którym on sam może się swobodnie poruszać. Przygotowując pierwsze dwie wystawy przykryłem podłogę sali wystawowej pozornie chaotycznie rozłożonymi gazetami. Chciałem, by widzowie zrozumieli, że wiszące na ścianach, oprawione w ramy gazety nie są niczym innym, niż te, które depta – że są przedmiotami jednorazowego użytku. Nie chodziło mi w pierwszej linii o estetyczne oddziaływanie moich prac, tylko o pewien proces, podczas którego rozpoznawalna stanie się medialna manipulacja. W tym celu zdecydowałem by ściany pomieszczenia, w którym jest prezentowana instalacja FINANCIAL TIME(S), stanowiąca część stałej ekspozycji kolekcji Collegium Polonicum, wytapetować gazetami. Zrobiłem to także z powodów praktycznych. Tymi samymi angielskojęzycznymi wydaniem Financial Times, które wykorzystałem do stworzenia mojego cyklu. Także w tej instalacji prace składają się nie z pojedynczych stron gazety, ale z całych egzemplarzy lub ich części. Dzięki temu widz ma możliwość lepszego zrozumienia przedmiotowego charakteru moich prac, a przede wszystkim zrozumienia, że chodzi tutaj o proces.

To może zabrzmieć płytko: Twoje prace wizualnie sprawiają wrażenie bardzo ładnych. Jak ważna jest dla Ciebie estetyka, „piękno wyglądu zewnętrznego”?

Także wtedy, gdy sztuka – jak twierdzą niektórzy teoretycy – uwolniona została od estetyki, stanowi ona integralny i ważny element sztuki. Kojarzy my co prawda sztukę z estetyką, ale byłoby błędem ograniczanie sztuki wyłącznie do estetyki. Estetyka jest czymś ruchomym, jest bardzo zmienna. To, co w jednej epoce uznawane jest za pozbawione estetyki, w innej określane jest jako estetyczne i na odwrót. Oczywiście nie jestem wolny od estetycznych wpływów i upodobań. Ale nigdy nie powiedziałbym, że jakaś konkretna estetyka jest uniwersalną receptą dla funkcjonalności mojej sztuki albo dla sztuki w ogóle. Dlatego nie próbuję wypracowywać żadnej konkretnej estetyki.





**Ale czy nie używasz zapraszającej, uporządkowanej estetyki, by dzięki niej łatwiej dotrzeć do odbiorcy, by temat Twoich prac „smakował” lepiej?** Jestem świadomy tego, że w moich pracach z wykorzystaniem gazet posługuję się pewną konkretną estetyką, która jest rezultatem graficznego kształtowania tych gazet. W instalacji FINANCIAL TIME(S) w Collegium Polonicum wykorzystuję gazetę o tolosiowym kolorze, samą w sobie bardzo estetyczną i starannie zaprojektowaną. Ale tak jak powiedziałem: estetyka nie jest dla mnie celem samym w sobie, nie jest głównym sensem moich prac. Wynika ona raczej z każdorazowego sposobu przełożenia na język artystyczny mojej koncepcji, a nie przelotnych pomysłów. W Poczdamie na przykład, w Environment reKONSTRUKTION 2009, który zrealizowałem w odbudowanej świątyni Pomony autorstwa Karla Friedricha Schinkla, pokazałem obrazy ukazujące zniszczenie tej świątyni. Jej zniszczony w czasie wojny i po wojnie budynek został zrekonstruowany dopiero przed kilku laty. Ostrzegałem wówczas kuratora, że nie wykorzystam tego pięknego miejsca jako klasycznej przestrzeni prezentacji sztuki, tylko że moja praca będzie konfrontacją z historią tego miejsca...

**...i ta konfrontacja, dyskusja, miała rzeczywiście miejsce z udziałem publiczności...**

...tego możnabyło oczekiwać, ponieważ wyświetliłem na ścianach wnętrza świątyni Pomony, z punktu widzenia widzów, bardzo niepokojące obrazy. To były zdjęcia ukazujące zniszczenia tego architektonicznego dzieła. Irytowało to przede wszystkim widzów, którzy chcieli po prostu delektować się idyllą tego miejsca. Odwiedzający zespół parkowy w Neuer Garten konfrontowani są z realizacją romantycznej idei Schinkla, Lenné i innych. A dla mnie ważnym było unaocznic im, że te dobra kultury, które teraz znowu możemy podziwiać, są czymś bardzo wartościowym i narażonym na zniszczenie. Czymś, co może szybko zniknąć i czego istnienie powinniśmy koniecznie szanować. Wszystko się szybko odbudowuje i zapomina, jak doszło do tych zniszczeń...

**Powróćmy do cyklu EMPTY IMAGES. Czy taka koncepcja wyczerpała się już artystycznie dla Ciebie? Czy też chcesz ją kontynuować?**

EMPTY IMAGES nie powstała w wyniku tak zwanego pomysłu, tylko jest rezultatem wieloletniego procesu twórczego. Dlatego chciałbym wskazać na to, że EMPTY IMAGES ma charakter procesu i nie składa się wyłącznie z prac z wykorzystaniem gazet.



**Ciągle podkreślasz, że Twoje prace z wyciętymi zdjęciami nie są żadną artystyczną pozą. Twoją koncepcję obchodzenia się z obrazami, ze wspomnieniami w wyobraźni odbiorcy, która spaja wszystko na nowo, sprawdzasz wykorzystując również inne środki przekazu i techniki...**

Tego procesu twórczego nie traktuję jako metody, którą muszę przez lata stosować, by uzyskać efekt powtarzalności i rozpoznawalności, jako: „artysta, który wycina zdjęcia”. Dla różnych tematów, które mnie aktualnie zajmują i które uważam za ważne, poszukuję odpowiedniej formy wypowiedzi. Podobnie jak w przypadku wspomnianej reKONSTRUKTION posługuję się na przykład projekcją obrazów. W kolejnej instalacji: AUS DEM LEBEN VON EUROPÄERN 2012 (Z ŻYCIA EUROPEJCZYKÓW 2012), pokazywałem co prawda w pierwszym pomieszczeniu wystawowym puste obrazy w formie szklanych płytek bez motywów, które symbolizować miały stare diapozytywy na szkło. Jednak w następnym pomieszczeniu zostały one uzupełnione o projekcje oryginalnych motywów tych diapozytywów. Wykorzystując obrazy nie ograniczam się więc tylko do ich nieobecności, do usuwania obrazów czy ich zawartości. Zajmując się obrazem jako temat wybieram ciągle bardzo różne formy i metody i używam także konkretne obrazy.

**Czyli: „projekcja” w głąb pustki po usuniętych zdjęciach odbywa się wyłącznie w głowie widza?**

Nie postrzegamy świata takim, jakim jest, ponieważ ciągle konstruujemy jego modele i dokonujemy ich tłumaczenia na obrazy, które nosimy w sobie. Bardziej precyzyjnie: interesuje mnie, w jaki sposób transformacja obrazów wpływa na kulturową pamięć społeczeństwa. Ten wpływ można lepiej zrozumieć, gdy jasnym stanie się, na skutek jakich manipulacji obrazy te w ogóle powstały. Przy pomocy instalacji FINANCIAL TIME(S), ale też licznych innych prac i interwencji chcę przynajmniej wskazać na to możliwość pozbawionego stereotypów i przede wszystkim krytycznego dostępu do rzeczywistości.



















### Rationing weighs on trade in rebel areas

High-yield bond issuance sharply up pre-holiday

### Russian police quiz Lebedev in graft probe



## FINANCIAL TIMES

The financial market news  
Page 7  
Business LHM, Page 10



### Level 3 to acquire Global Crossing

Level 3 to acquire Global Crossing

## FINANCIAL TIMES

Friend or foe?  
Putting a value on social networking, Page 14

### ECB push to lift rates defended by Stark

### Assad angers Syrian protesters by dashing hopes of swift reform



### Human rights

Human rights

### Level 3 to acquire Global Crossing



Business Education  
Managed funds set  
must embrace  
tal revolution

High-yield bond issuance sharply up pre-holiday  
Rationing weighs on trade in rebel areas  
Russian police quiz Lebedev in graft probe

Level 3 to acquire Global Crossing  
ECB push to lift rates defended by Stark  
Assad angers Syrian protesters by dashing hopes of swift reform

Human rights  
Human rights

Business Education  
Managed funds set  
must embrace  
tal revolution

Human rights  
Human rights









ght future behind them

n's thriftiness is a recip

chiefs can be wise

Eight Annual China & Eastern Europe Fund Establishment Awards

www.CEEA.com

**Who will be China's next leaders?**  
Geoff Dyer reports from Beijing on the contenders poised for power

**HOW TO SPEND IT**  
FASHION GOES MODERNIST AND MONOCHROME

Plus Tech's best buy? Steve Jobs' last launch with the FT

# FT WEEKEND

Oil millions still flow for Gaddafi

Libyan regime benefits from export revenues  
Trade continues amid western financial sanctions

Goodbye Galliano: Paris show goes on



### Gagging the media

The publication has warned the government of potential...  
There has been a...  
The government...  
The publication...  
The government...  
The publication...

### Britain's royal spectacles were more like farce

The royal...  
The...  
The...  
The...  
The...

### US president has almost his powers

The...  
The...  
The...  
The...  
The...

### Katania investigated a one-party state

The...  
The...  
The...  
The...  
The...

### Investment banks dubious authority

The...  
The...  
The...  
The...  
The...

The geek will inhe

# DEB

M P S

LIBRARY USER

M





Katalog statej ekspozycji Rolanda Schefferskiego z Kolekcji Sztuki Współczesnej w Collegium Polonicum  
Katalog zur Dauerausstellung von Roland Schefferski aus der Sammlung der zeitgenössischen Kunst im Collegium Polonicum

Wydawca /Herausgeber: Fundacja na rzecz Collegium Polonicum /Stiftung des Collegiums Polonicum  
Autorzy/Autoren: Michael Haerdter, Mirosława Moszkowicz, Christoph Rasch und Roland Schefferski  
Tłumaczenia z języka polskiego / Übersetzungen aus dem Polnischen: Klaus Pocher, Michael Kurzwelly  
Tłumaczenia z języka niemieckiego / Übersetzungen aus dem Deutschen: Przemysław Konopka  
Opracowanie graficzne / Graphische Gestaltung: Tomasz Stefanski  
Fotografie: Alexander Koretzky, Andrzej Łazowski, Magda Myjak, Roland Schefferski, Ryszard Woźniak  
Copyright wydawca i autorzy/ Herausgeber und Autoren

Druk/Druck:  
Druk sfinansowany ze środków / Gedruckt mit Unterstützung

ISBN

Das Collegium Polonicum in Stubice beherbergt seit 2012 eine durch Schenkungen von Künstlern entstehende Sammlung zeitgenössischer Kunst. Der jeweilige Schenkungsakt gerät so zu einem Bekenntnis, weil diese von Künstlern selbst ergriffene Initiative nicht nur für mehr Unabhängigkeit sorgen soll, sondern auch einen anderen Zugang zur Kunst und unterschiedliche Wege zu einer vertieften Auseinandersetzung mit Kunst bieten kann. Es geht nicht mehr alleine um den Besitz. Es geht um die Assoziationen und inneren Bilder, die ein Kunstwerk auslösen kann, um eine Infragestellung der Wirklichkeit und noch viel mehr. Vor allem versucht die Sammlung, über die Grenzen des Kunstpublikums hinaus Aufmerksamkeit zu erregen. Sie ist bestimmt für ein breites Publikum unabhängig von Alter, Bildung und Gesellschaftsschicht. Wir möchten mit dieser Initiative auch eine tiefere Beziehung der Bewohner des binationalen Stadtraumes Frankfurt an der Oder und Stubice zur Kunst ermöglichen und für möglichst viele Aspekte der Kunst sensibilisieren. Die seit den 90er Jahren in diesem Stadtraum realisierten Kunstprojekte ermöglichten zumindest im Kulturbereich eine Infragestellung der realen Grenzen, noch ehe die Grenzkontrollen und die sie am Leben erhaltenden Infrastrukturen abgeschafft wurden. Das ermöglichte vor allem eine kreative Expansion der Idee, mentale Barrieren zu überschreiten. Die Gründung einer Sammlung zeitgenössischer Kunst in dieser Region verfolgt das Ziel, nicht nur Arbeiten ausgewählter Künstlerinnen und Künstler zu sammeln, die an den bisher realisierten Projekten teilgenommen haben. Dank der Unterstützung durch die Stiftung des Collegium Polonicum werden Arbeiten von Künstlern gezeigt, die mit ihrem künstlerischen Schaffen Grenzen und Barrieren überschreiten, wie es sie leider auch im Bereich der Kunst gibt. In geplanten Workshops und Werkbetrachtungen wird nicht nur Wissen zur Kunst vermittelt. Es geht auch um die Aneignung der Werke mit allen Sinnen. Die durch Schenkungen von Künstlern entstehende Sammlung bereichert zusammen mit der bereits bestehenden Stubfurter Mediathek das kulturelle Angebot der Grenzregion und beide zusammen werden sich zu einer Art Archiv des Wandels in dieser Region entwickeln.

KOLEKCJA SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ COLLEGIUM POLONICUM SAMMLUNG DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST