zeszyty artystyczne

Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu / styczeń 2006 / issn 1232-6682

Architektura dla sztuki – Sztuka na cenzurowanym?

Piotr Kurka Einsturzende Neubauten. Uwagi o architekturze / **Maciej Motak** Architektura dla Sztuki / **Jarosław Trybuś** Hala Turbin Tate Modern w Londynie i Unilever Series. *TREMENDUM* i *FASCINOSUM* – strach i zachwyt / **Krzysztof Kalitko** Muzeum – pytanie o kontekst / **David Crowley** *home sweet home...* / **Aleksandra Robakowska** Klasyka nowoczesności – nowe MoMA / **Agnieszka Szeffel** Architektura i sztuka – związki i dotknięcia / **Jarosław Lubiak** Ucieczka z białego kubu / **Agnieszka Górka** Sztuka zen a irracjonalizm w architekturze współczesnej # **Izabela Kowalczyk** Sztuka na cenzurowanym? / **Łukasz Guzek** Polityczne dzieło czy polityczny artysta / **Piotr Kowalik** O sztuce dla wszystkich i innych złudzeniach / **Ewa Toniak** Na odlew. Dorota Nieznalska i „Reduta Ordona" / **Agata Araszkiewicz** Sprawa Nieznalskiej a proces Gorgonowej / **Beata Maciejewska** Sztuka na afiszu politycznym / **Marek Wasilewski** Czy sztuka jest wściekłym psem? # **Justyna Ryczek** Kolekcja – splendor i obowiązki / **Marek Glinkowski** Galeria Aula

Język kostniejący w gmachach akademii
szuka schronienia u dzieci i „obłąkanych" poetów

Raoul Hausmann

Cz 213 / 2006 / [z.] 15

Architektura dla sztuki – Sztuka na cenzurowanym?

Piotr Kurka / Einsturzende Neubauten. Uwagi o architekturze 3

Maciej Motak / Architektura dla Sztuki 7

Jarosław Trybuś / Hala Turbin Tate Modern w Londynie i Unilever Series. *TREMENDUM* i *FASCINOSUM* – strach i zachwyt 17

Krzysztof Kalitko / Muzeum – pytanie o kontekst 23

David Crowley / *home sweet home...* 39

Aleksandra Robakowska / Klasyka nowoczesności – nowe MoMA 47

Agnieszka Szeffel / Architektura i sztuka – związki i dotknięcia 53

Jarosław Lubiak / Ucieczka z białego kubu. Różnicowanie we współczesnej przestrzeni galeryjnej 63

Agnieszka Górka / Sztuka zen a irracjonalizm w architekturze współczesnej 87

Izabela Kowalczyk / Sztuka na cenzurowanym? / sympozjum, 6 maja 2005, Poznań, Stary Browar, organizator Fundacja ASP 109

Łukasz Guzek / Polityczne dzieło czy polityczny artysta. Kilka aspektów związku sztuki i polityki w polskiej sztuce współczesnej 115

Piotr Kowalik / O sztuce dla wszystkich i innych złudzeniach 125

Ewa Toniak / Na odlew. Dorota Nieznalska i „Reduta Ordona" 135

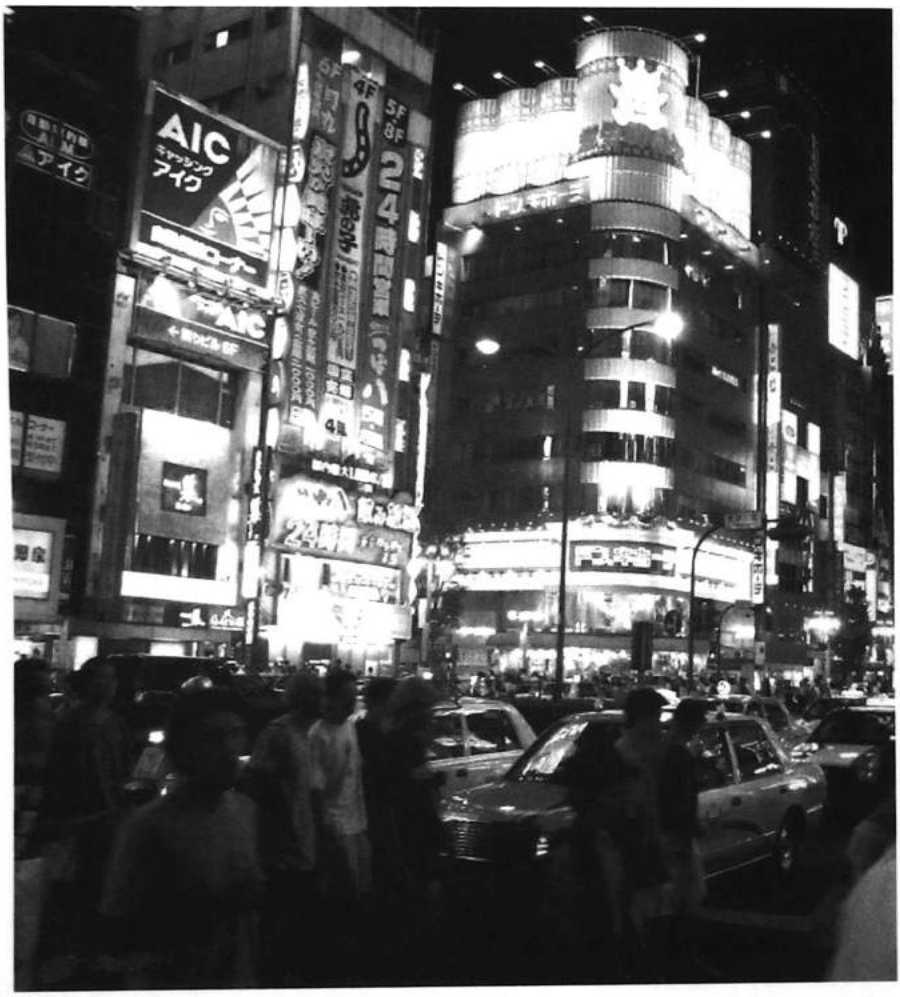
Agata Araszkiewicz / Sprawa Nieznalskiej a proces Gorgonowej 145

Beata Maciejewska / Sztuka na afiszu politycznym 163

Marek Wasilewski / Czy sztuka jest wściekłym psem? 171

Justyna Ryczek / Kolekcja – splendor i obowiązki 179

Marek Glinkowski / Galeria Aula 191



Tokio, dzielnica Shinjuku

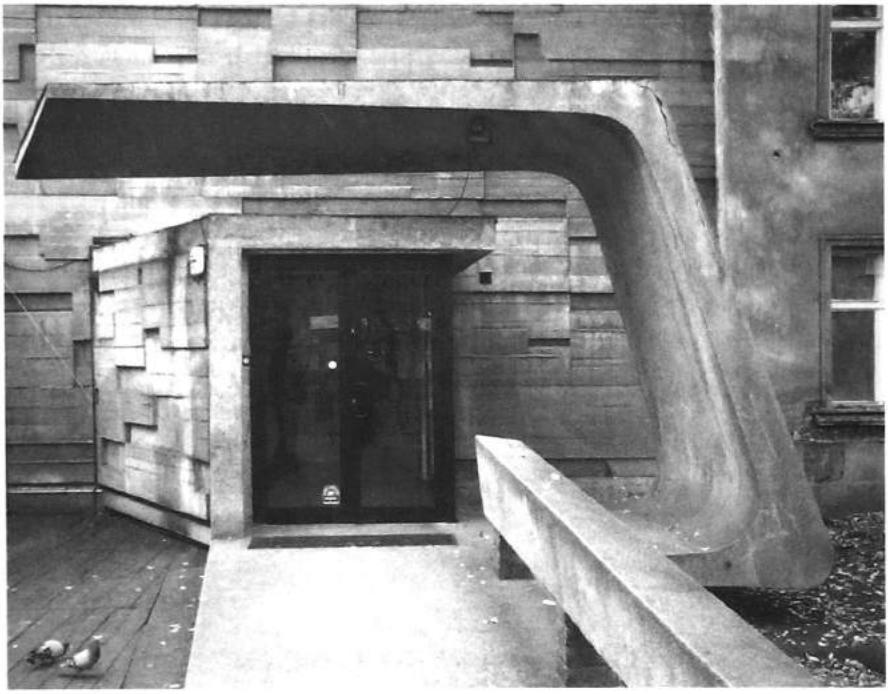
Piotr Kurka
Einsturzende Neubauten*
Uwagi o architekturze

Silna emisja infradźwięków z trąby Jozuego zniszczyła mury Jerycha.
Wzgórza w okolicy Jerycha są żółte jak świeża siarka lub kawałki kurkumy. Na nich niewiarygodne plamy fioletu.
To w rzeczywistości groty wydrążone przez ludzi.
Wpełzam do jednej z nich. W pobliżu jest Qumran, miejsce, gdzie znaleziono zwoje, które dyktował Jahwe, a które teraz spoczywają pod półkolistą kopułą Isamu Noguchi otoczone czcią i wodą.
Architektura jest zawsze brakiem, jest pustką wypełnioną słowem-życzeniem lub słowem, które jak wirus rozprzestrzenia się na znaczenia, łamiąc szyfry i kody kolektywnej mimikry.
Brak na literę „a" to ALEPH pełen światła przeciskającego się przez ażurowe ściany meczetu, w którym ornamenty podłogi za trzy i pół godziny zostaną zlane krwią.
Szyderczy śmiech Heliogabala.
Architektura jest potrzebna samobójcom z semtexem ukrytym pod wełną burnusu. Po pierwsze, z czysto fizycznych powodów: ciśnienie wewnątrz pomieszczeń bardziej skutecznie rozrywa ciała, nie pozwala, by energia rozproszyła się w niepotrzebnych kierunkach.
Jest także po to, by skupić mechanizmy naśladowcze w symbolicznych centrach (wiedzy, informacji i władzy).
Meczet i Twin Towers, most w Dubrowniku i most w Hiroszimie, Drezno zrównane z ziemią, Grozny stolica duchów.
Siedzimy w małej kawiarni w Ein Kerem (Izrael), 10 metrów od schodów, na których ponad 2000 lat temu Elżbieta wyznała Marii, iż nosi w Sobie kogoś, kto wyleje wodę z Jordanu na głowę Jej syna.
Nad naszymi głowami purpurowe i fioletowe kwiaty i roje filigranowych kolibrów, wiszących tak nisko, że moje włosy poruszają się od ruchu ich skrzydeł.
Zbliżają się młodzi-zakochani. Piękni, jak tylko piękni potrafią być młodzi izraelici. Siadają obok nas, ale wcześniej boski młodzieniec ściąga z ramienia pistolet maszynowy Uzi i kładzie na krześle przy stoliku. Jest rozerwalnie związany z pustym placem na przedmieściach Jerozolimy, po którym człowiek w stalowej zbroi pełznie w kierunku zaparkowanego auta, pod którym w plastikowej torbie tyka cichutko bomba. Piękni chłopcy spychają nas w stronę bezpiecznej i wąskiej uliczki. Dźwięk odseparowanego detonatora jak trzaśnięcie drzwiami wyrywa z letargu oczekiwania, widzę tuż obok czerwone, nienawistne oczy i myślę o mocy ładunków, która jest odwrotnie proporcjonalna do wielkości, i o luźnych szatach.

Wraca odczucie braku.
Architektura jest ażurem, który istnieje dzięki harmonii i pustce.
Opary trotylu przesączają się przez tysiącletnie ornamenty i abstrakcyjne znaki zbryzgane krwią wpisują kolejny zakręt spiralnego modelu w mechanizm ofiarniczy.
Świątynie cofają się w mrok.
Cofa się w mrok zegar na wieży w Sarajewie (ze snajperem ukrytym za tarczą).
Miasto jest perłą.
Miasto jest trującą perłą w naszyjniku definicji.
Word virus.
Wirus produkuje przetrwalniki.
Słowo jest przetrwalnikiem definicji.
Jedna z definicji polityki brzmi: trzeba wywoływać jak najwięcej nowych konfliktów i zawsze zaostrzać te istniejące.
Konflikty oznaczają zniszczenia.
Aby konflikty zaostrzyć, należy uderzać w cele symboliczne.
Architektura jest negatywem manipulacji politycznych.
Odwrócony negatyw nie jest lustrem dla zniszczonych przez Czerwonych Khmerów świątyń w Kambodży. Działania o podobnej skali nie mają desygnatu. Są prawie zawsze wycelowane w architekturę.
Zniszczone na zawsze tysiącletnie uprawy tarasowe i wypalone blokowiska Groznego łączy podziemna grzybnia.
Einsturzende Neubauten (*rozpadające się nowe budynki) to nazwa grupy muzycznej z Niemiec.
Kilka lat temu idę wśród narkotycznych witryn tokijskiego Shinjuku, myśląc o Blixie z E.N. śpiewającym: *Wir graben den Schacht von Babel* (kopiemy szyb pod wieżą Babel).
Lubię (jak wielu) koincydencje (nawet wtedy, gdy przeczą harmonii, spowalniając wyświechtane definicje piękna, przechylając szalę równowagi w stronę kontrastów). Muzyka Einsturzende Neubauten w filmie Ridleya Scotta „Blade Runner" („Łowca androidów") kręconym m.in. w dzielnicy Shinjuku.
Słowa-wirusy.
Profetyczny Blixa: *die Explosion in Festspielhaus...*
Rok 2004. Haus der Volksbuhne. Rosa Luxemburg Platz.
Na pustym parkiecie tańczy dziewczyna. Ludzie przyglądający się jej mają nad głowami ogromne perwersyjne lampy z czerwonego szkła, pod którymi enerdowscy dygnitarze lizali służalczo policzki radzieckich towarzyszy. Dziewczyna w różowej sukience wygląda niewinnie. Tańczy. Czas na kontrast. Pojawia się druga, smagłolicadiablica. Jest w narkotycznym ciągu. Nadaktywnie osacza niewinną i podnosi bluzkę, odsłaniając piersi. W tle utwór E.N.: „Haus der Luge".

Architektura sakralna. Ogromne vaginy z czerwonego szkła i portrety Lenina. Honecker wsuwający język w rozchylone usta Breżniewa i dwie dziewczyny tańczące na środku pustego parkietu, w tym jedna przerażona i oczarowana natarczywością mieszkanki Dubrownika (?) (tak sądziliśmy). Kolekcjonowanie koincydencji.
Architektura jest światłem.
Któregoś dnia stwierdzam z przerażeniem podobieństwo instalacji świetlnej „Kolumny Światła dla Norymbergi" zaprojektowanej przez Alberta Speera w latach 40. dla uczczenia jakiegoś nazistowskiego święta oraz dwóch kolumn światła wydobywających się z Ground Zero, jak nazwano dziurę po wieżach World Trade Center.
Formalna zbieżność jest niebezpieczna w ustach ideologicznych interpretatorów.
Nadworny architekt Hitlera buduje kolumny ze światła.
Nowojorski architekt czci pamięć ofiar zamachu światłem wycelowanym w niebo.
Reliktowe promieniowanie tła.
„Kollaps/unsere Irrfahrten zerstoren die Stadte".
Architektura jest światłem (na usługach totalitarnej władzy).
Rzeczywistość nie istnieje (Jean Baudrillard).
Tenże J.B. pisał o metropoliach ulegających implozji. Towarzyszy im pierwotny wstrząs – *przemoc implozywna*.
Niedawno gdzieś w Szwajcarii odkryto podziemną, tysiącletnią grzybnię będącą autonomiczną strukturą o powierzchni kilkudziesięciu kilometrów kwadratowych.
To fakt.
Podczas gdy grzybnia pod Groznym jest tylko metaforą, chociaż, jeśli *rzeczywistość nie istnieje*, to procesy symulacji mogą uwiarygadniać spiskowe teorie lub gnozę lub Kabałę i tak dalej...
Absurd.
Światem rządzą grzyby.
Ich podziemna, aleatoryczna struktura jest urbanistycznym modelem zburzonych miast z przyszłości.
Ostatnie lata wojny – w niewielkich odległościach czasu i przestrzeni amerykański lotnik wariuje, przelatując nad zburzonym Dreznem, widząc rozmiary katastrofy, podczas gdy w mroku (Warszawa) niewielka paczka przelatuje nad murem dzielącym getto od reszty miasta.
Brutalny snop światła cofa wyciągniętą rękę w bezpieczną strefę ciemności.
Wir graben den Schacht von Babel.

Poznań, 17 listopada 2005



Wejścia do Bunkra Sztuki i Mangghi

Maciej Motak

Architektura dla Sztuki

Muzea naszych czasów

Pośród nowych budynków użyteczności publicznej szczególnie wysoką rangę przypisuje się świątyniom, teatrom, bibliotekom i muzeom. Muzea i galerie nie są oczywiście odkryciem naszej epoki. Znano je zarówno w czasach starożytnych, jak i nowożytnych. Wówczas jednak, dostępne tylko dla nielicznych, nie były właściwie obiektami użyteczności publicznej, lecz prywatnej. W dzisiejszym rozumieniu tego słowa funkcjonują od XIX wieku, a w ostatniej ćwierci XX wieku zyskały wysoką pozycję w „rankingu" architektury światowej. Świadczą o tym dzieła wybitnych architektów, takie jak surowe i metaforyczne muzeum Holokaustu w Waszyngtonie (J. I. Freed, 1986–1993); wybitnie dekonstruktywistyczne, metaliczne muzeum Guggenheima w Bilbao (F. Gehry, 1991–1997); znana z przeszklonej piramidy, lecz ukryta głównie pod ziemią rozbudowa Luwru w Paryżu (I. M. Pei, 1983–1993); futurystyczny i organiczny Kunsthaus w Grazu (P. Cook i C. Fournier, 2001–2003). Nieustająco fascynuje ukończony w 1960 roku budynek muzeum Guggenheima w Nowym Jorku – późne arcydzieło Franka Lloyda Wrighta – „zagubiony" pośród prostopadłościennych wieżowców Manhattanu, całkowicie od nich odmienny, poszerzający się ku górze tubus o spiralnej galerii, z czasem niewystarczającej i w latach 90. rozbudowanej.

Coraz częściej program użytkowy współczesnych muzeów ulega poszerzeniu poza podstawową rolę ekspozycyjną. Ten sam obiekt pełni funkcje naukowo-badawcze, oświatowe, a nawet komercyjne. Również zakres tematyczny zbiorów niebywale się rozwinął w porównaniu z tradycyjnie rozumianymi galeriami sztuki. Oprócz nich oraz licznych muzeów techniki czy historii naturalnej działają też, przykładowo, Muzeum Owoców w Yamanashi, Muzeum Rock and Rolla w Cleveland czy Muzeum Diabła w Kownie. Coraz więcej uwagi przyciągają niekonwencjonalne wystawy, happeningi i inne wydarzenia artystyczne, które stoją na pograniczu tradycyjnie pojmowanych rodzajów sztuki. Pod względem stylistycznym gmachy nowych muzeów cechuje daleko posunięta różnorodność: reprezentują architekturę wszystkich bardziej znanych tendencji współczesnych. Są wśród nich obiekty modernistyczne, klasycyzujące, postmodernistyczne, dekonstruktywistyczne, minimalistyczne, a nawet *high-tech*. Są zróżnicowane niemal tak bardzo jak współczesna sztuka.

—

Od II połowy XIX wieku Kraków zajmuje czołowe miejsce w polskim muzealnictwie. Korzystając z warunków autonomii galicyjskiej, sprzyjających kultywowaniu tradycji narodowych, w 1876 roku przywieziono tu z Paryża bezcenne zbiory Czartoryskich, które do 1831 roku były gromadzone i przechowywane w Puławach. Wcześniejsze kolekcje miały w Krakowie charakter użytkowy bądź tezauryzacyjny. Ich dostępność była ograniczona (kolekcja w Pałacu Biskupim, zgromadzona w I połowie XIX wieku, zniszczona przez pożar w 1850 roku) lub niemal żadna (wawelskie Skarbce, o średniowiecznej jeszcze metryce: Koronny do 1795 roku i Katedralny – nieprzerwanie do współczesności).

Obecnie w Krakowie można zwiedzać kilkadziesiąt muzeów. Są wśród nich zarówno klasyczne galerie dzieł sztuki i pamiątek narodowych, jak również zbiory rzadkie i dość niezwykłe, takie jak Lotnictwa czy Farmacji. Największymi kolekcjami szczycą się: Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Muzeum Narodowe, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa: w skład każdego z nich wchodzi około 10 ekspozycji i oddziałów specjalistycznych. Większość krakowskich muzeów pomieszczono w odrestaurowanych budynkach historycznych – w Zamku Królewskim na Wawelu, odnawianym od 1905 roku pod kierunkiem Zygmunta Hendla i Adolfa Szyszko-Bohusza, w kamienicach mieszczańskich i pałacach magnackich. Niektóre budynki zabytkowe zostały przekształcone właśnie w tym celu. Galeria malarstwa polskiego zajęła piętro Sukiennic na Rynku, po ich przebudowie według projektu architekta Tomasza Prylińskiego i malarza Jana Matejki w latach 1874–1879. Wspomnianą kolekcję Czartoryskich umieszczono w dawnym Arsenale przy murach obronnych, który został adaptowany przez Maurycego Ouradou i Wandalina Beringera w latach 1879–1894 i powiązany z sąsiednimi kamienicami mostem-przewiązką ponad ulicą. Jedynie nieliczne muzea krakowskie znalazły się w budynkach specjalnie projektowanych dla celów wystawowych. Najokazalszym przykładem jest Nowy Gmach Muzeum Narodowego przy alei 3 Maja, zaprojektowany przez Czesława Boratyńskiego, Edwarda Kreislera i Bolesława Schmidta, zrealizowany w większości w latach 1934–1938, lecz ukończony ostatecznie dopiero w 1990 roku (niedawno zaczęto rozważać jego rozbudowę). Uchodzi on za jedyny na gruncie krakowskim wyraz „mocarstwowych" tendencji w zasadniczo modernistycznej architekturze lat 30. XX wieku, choć trzeba przyznać, że jego monumentalizm jest raczej umiarkowany.

Bunkier Sztuki

Szczególne miejsce pośród krakowskich obiektów zaprojektowanych dla celów ekspozycyjnych zajmuje pawilon Biura Wystaw Artystycznych. Jest on nazywany potocznie – a od 1995 roku również oficjalnie – Bunkrem Sztuki (Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki). Powstał w latach 1959–1965, zaprojektowany przez Krystynę Tołłoczko-Różyską (1909–2001), architekta wywodzącej się ze Lwowa, gdzie krótko przed II wojną światową debiutowała niewielkim, eleganckim projektem przedszkola.

Bunkier Sztuki znajduje się w obrębie krakowskiego Starego Miasta, na terenie którego po II wojnie światowej wzniesiono zaledwie trzy nowe budynki; wraz z nim bibliotekę Czartoryskich przy ulicy św. Marka (1960–1961) i hotel Campanile w narożniku ulicy św. Tomasza i Plant (2000–2002). Bunkier stanął na skraju Starego Miasta: w kwartale zabudowy pomiędzy placem Szczepańskim, ulicą Szewską oraz Plantami założonymi w trzeciej dekadzie XIX wieku na miejscu rozebranych nieco wcześniej średniowiecznych murów obronnych i zniwelowanej fosy.

Decyzji o budowie nowego pawilonu towarzyszyły znaczne kontrowersje. Najczęstszym argumentem krytyków, niewątpliwie dość uzasadnionym, było rozebranie kawiarni Esplanada w narożniku placu Szczepańskiego i Plant, dawnego Drobnerionu z 1904 roku, zaprojektowanego przez znanego architekta krakowskiego Jana Zawiejskiego. Dwie również wyburzone oficyny nie przedstawiały wartości artystycznej ani historycznej, a niewielka XVIII-wieczna kamienica została zręcznie zaadaptowana i oryginalnie „wchłonięta" przez nowy budynek, asymetrycznie dzieląc jego wydłużoną elewację od strony Plant.

Awangardowa forma nowego pawilonu także wzbudzała wątpliwości. Został wszak zaprojektowany zaledwie trzy lata po oficjalnym zarzuceniu socrealizmu jako obowiązującej doktryny i stylu w architekturze i sztuce polskiej, kiedy dopiero powracano do umiarkowanej odmiany modernizmu. Bunkier Sztuki należy natomiast do wyrafinowanego nurtu modernizmu rzeźbiarskiego, reprezentowanego przez dzieła wybitne, jednak pojawiające się zazwyczaj z dala od środowiska zabytkowego (najlepszym przykładem jest kościół Arka Pana w nowohuckich Bieńczycach, z lat 1967–1976). Bardzo oryginalny charakter nadała Bunkrowi surowość betonowych elewacji z wyeksponowanymi śladami drewnianego szalunku, dzięki czemu powstał rytm setek układających się we wzory elementów – bardzo podobnych do siebie, choć niejednakowych. Ten osobliwy relief ścienny był projektowany przez autorkę we współpracy z rzeźbiarzami Antonim Hajdeckim i Stefanem Borzęckim. Wejście do

pawilonu, od strony Plant, zostało zaakcentowane zawiniętą wstęgą betonu ze wspornikiem, która swoją optyczną lekkością kontrastuje z masywem ściany.

Ponad betonowym reliefem zaprojektowano horyzontalny ciąg okien, przydający lekkości górnej części bryły. Pomiędzy oknem pasmowym a betonowym reliefem położono rząd dachówek; w ten sposób wśród charakterystycznych cech wczesnego modernizmu i jego późnej rzeźbiarskiej odmiany znalazł się element tradycji, którym nawiązano do pokrycia oryginalnego, łamanego dachu adaptowanej kamieniczki oraz wielu pobliskich domów.

W projekcie pawilonu BWA, w oczach wielu odbiorców brutalistycznym i wyłącznie nowoczesnym, pojawiło się sporo innych konotacji historycznych, w tym zwłaszcza obronnych. Wykraczają one daleko poza proste skojarzenie betonowej bryły z obiektem wojskowym, swoistą mini-twierdzą, która chroni sztukę współczesną, często zresztą atakowaną; uwarunkowane są przede wszystkim sąsiedztwem nieistniejących fortyfikacji. Nieznacznie obniżono poziom terenu przylegającego do elewacji względem ścieżki na Plantach, a przez powstałe zagłębienie przerzucono betonową kładkę na wprost mocno zaakcentowanego wejścia. Odwołano się w ten sposób do archetypu bramy w murach obronnych, dostępnej przez most ponad fosą. Do tradycji miasta historycznego nawiązano również ścisłym wpasowaniem Bunkra w regularny kwartał zabudowy rozplanowany wraz z całym Krakowem lokacyjnym w XIII wieku, następnie sukcesywnie zagospodarowany i wielokrotnie przekształcany.

Wnętrza dwukondygnacyjnego pawilonu, z antresolą na półpiętrze, jasne i przestronne, zostały zarazem silnie zróżnicowane pod względem rozmiarów, proporcji i sposobu oświetlenia. Zapewniło to dobre warunki dla prezentacji dzieł sztuki wszystkich kształtów i rozmiarów oraz organizacji rozmaitych wystaw – od bardzo okazałych po zupełnie kameralne. Niestety, z przyczyn administracyjnych lub oszczędnościowych, w warunkach systemu nakazowo-rozdzielczego lat 60., wielu elementów kompleksowo dopracowanego projektu nie udało się zrealizować (a niektóre zostały szybko zaprzepaszczone): wewnętrznych przesłon z mat bambusowych, jaśniejszego odcienia betonu części wejściowej, górno-bocznego oświetlenia naturalnego na piętrze, sztucznej iluminacji elewacji, a nawet wentylacji mechanicznej i odpowiedniej drogi dowozu eksponatów. Ponadto, całkiem niedawno, bo przed dwoma laty, przed Bunkrem od strony Plant postawiono sporych rozmiarów ogródek kawiarniany.

Architekt i krytyk Piotr Winskowski uznał Bunkier Sztuki za dobry przykład obiektu wielowartościowego – jednorodną formą wyrażającego wiele

zróżnicowanych, lecz wewnętrznie spójnych i kompozycyjnie powiązanych wartości ideowych i artystycznych. Pod względem bogactwa zawartych treści wyrażonych za pomocą konsekwentnej formy można go zestawić z niezrealizowanym projektem Hwafonga Wanga z 1993 roku – pawilonu kopernikańskiego i planetarium na placu Wszystkich Świętych w samym sercu krakowskiego Starego Miasta. Natomiast pod względem oryginalności formy i siły wyrazu dorównuje najlepszym dziełom rzeźbiarskiego modernizmu w Polsce – wspomnianemu kościołowi Arka, katowickiej hali widowiskowej Spodek, gdańskiej hali Olivia. Tym bardziej dziwi nieobecność tego dzieła w większości opracowań dotyczących krakowskiej i polskiej architektury powojennej.
Niedawno rozważano możliwości rozbudowy Bunkra Sztuki. W 2001 roku odbył się zamknięty konkurs projektowy na jego nadbudowę o jedną kondygnację, w którym uczestniczyło 6 zespołów projektowych. Pierwszą nagrodę przyznano Dariuszowi Kozłowskiemu, Marii Misiągiewicz i Tomaszowi Kozłowskiemu, jednak jak dotąd nie podjęto realizacji projektu. Zamiast rozbudowy, w 2002 roku przed pawilonem postawiono drewniany taras kawiarniany o ścianach i zadaszeniu z pleksiglasu, który przesłonił, niestety, sporą część elewacji od strony Plant.

Manggha

Podobnie jak w poprzednich dekadach XX wieku, także w latach 90. większość nowych muzeów i wystaw krakowskich znalazła siedziby w budynkach odrestaurowanych bądź adaptowanych. Na terenie nieczynnej już zajezdni tramwajowej przy ulicy św. Wawrzyńca w dzielnicy Kazimierz umieszczono Muzeum Inżynierii Miejskiej. W dawnej bożnicy przy ulicy Węgierskiej w dzielnicy Podgórze (będącej do 1915 roku samodzielnym miastem) otwarto Galerię Sztuki Współczesnej, zwaną od nazwiska inwestorów Galerią Starmachów, zaprojektowaną przez Jana Rumiana.
W latach 90. powstał tylko jeden znaczniejszy budynek muzealny: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej zwane Manggha. W przeciwieństwie do wcześniejszego o 30 lat Bunkra Sztuki, jego powstanie szybko uznano za jedno z najważniejszych wydarzeń architektonicznych całej dekady w Polsce.
Inicjatorem przedsięwzięcia był wybitny reżyser Andrzej Wajda, związany z Krakowem, od lat 40. XX wieku zafascynowany sztuką japońską. Wiedział, że w magazynach krakowskiego Muzeum Narodowego od dawna spoczywała kolekcja dzieł sztuki japońskiej zgromadzona przez Feliksa Jasieńskiego (1861–1929) noszącego przydomek Manggha. Zebrał on

około 15 000 eksponatów, głównie w Paryżu (nigdy nie był w Japonii). Z braku odpowiedniego miejsca kolekcja nie była wystawiana. Chcąc zmienić ten stan rzeczy, Wajda przekazał na potrzeby planowanego Centrum kwotę Nagrody Kioto otrzymanej w 1987 roku za całokształt swojej twórczości filmowej. Pieniądze zbierano następnie w drodze zbiórki publicznej w Polsce i w Japonii, do której przyczynił się w wielkiej mierze Związek Zawodowy Kolei Wschodniej Japonii.

Projekt budynku Mangghi wykonały w latach 1990–1993 dwa zespoły architektów: japoński Arata Isozaki & Associates oraz polski K. Ingarden i J. Ewy & JET Atelier. Autorem koncepcji projektowej był światowej sławy architekt Arata Isozaki (urodzony w 1931 roku), znany z kilku oryginalnych projektów muzeów sztuki współczesnej zrealizowanych w Japonii (w Takasaki i Nagi) i w Stanach Zjednoczonych (w Los Angeles). Niemal równolegle z „mangghą" powstawało Muzeum Ludzkości w hiszpańskiej La Coruña (projekt 1993–1994, realizacja 1994–1995). Miejscowymi, krakowskimi koordynatorami prac zostali Krzysztof Ingarden, który niegdyś pracował w tokijskiej pracowni Isozakiego, i Jacek Ewy. Realizacja trwała krótko, rozpoczęto ją w marcu 1993 roku, a zakończono w listopadzie 1994 roku.

Budynek Centrum zlokalizowano w wyjątkowym miejscu: na prawym brzegu Wisły, niemal naprzeciw Wzgórza Wawelskiego, na którym znajduje się najcenniejszy w Polsce zespół zabytkowy o najwyższych walorach historycznych i architektonicznych. Szczególne usytuowanie i sąsiedztwo, a także niektóre niekonwencjonalne rozwiązania architektoniczne nowego obiektu budziły ówcześnie pewne wątpliwości w Krakowie. Z początkiem 1995 roku, krótko po otwarciu Mangghi, architekt i krytyk Grzegorz Stiasny zanotował: *dyskutowano na przykład o tępych zakończeniach falujących form, o monumentalnych schodach prowadzących do budynku wielkości dużego pawilonu. Wątpliwości budziły podziały i faktura kamieni użytych na elewacjach. Urządzenie wejścia głównego pod koszem dachu, na dodatek ze słupem pośrodku, dziwiło wykładowców uczelni architektonicznych. Największe kontrowersje wzbudził dobór materiałów we wnętrzach.*

Wbrew wyrażanym obawom ograniczona skala nowego budynku nie stworzyła konkurencji dla historycznej sylwety Wawelu i jego gmachów. Warto dodać, że od strony Wisły najbardziej widoczny jest dawny austriacki szpital wojskowy – najmniej wartościowy ze wszystkich gmachów wawelskich. Dwukondygnacyjna i częściowo zagłębiona w ziemi bryła Mangghi, wpisana w nieregularny kształt działki, odznacza się oryginalną, organicznie kształtowaną formą. Sfalowane płaszczyzny ścian i dachu nawiązują do

przepływającej obok rzeki, żywiołu z natury niespokojnego – czemu Wisła dała dowód podczas wielkiego wezbrania wód w lipcu 1997 roku – o powierzchni zawsze choćby lekko pofalowanej. Fala wodna jest też częstym motywem w malarstwie i drzeworycie japońskim, na przykład w pejzażach ostatniego mistrza szkoły *ukiyo-e* – działającego w I połowie XIX wieku Andō Hiroshige, którego obrazy zbierał również Jasieński.

Isozaki przyjął topografię miejsca za wyznacznik formy nowego obiektu, niemal wykluczając formy prostokreślne. Dynamiczna i zmienna geometria budowli ukazała jego mistrzostwo w kształtowaniu przestrzeni, w czym pomogło także projektowanie wspomagane komputerowo, będące jeszcze pewną nowością w pierwszej połowie lat 90.

Wejście usytuowano od strony ruchliwej ulicy Konopnickiej, jednej z głównych arterii komunikacyjnych miasta. Przestrzeń pomiędzy ulicą i wąskim chodnikiem a wejściem do budynku, chociaż nieznaczna, nabrała dość monumentalnego charakteru dzięki rozbudowanym schodom i pochylniom dla niepełnosprawnych oraz niewielkiej sadzawce, odbijającej fragmenty fasady. Ściany zewnętrzne ożywia delikatny wertykalny rytm okładziny – pionowych pasm z płyt piaskowca o powierzchni obrobionej lub nieobrobionej, a także kanciasty detal balkonu. Z głównego holu oraz przylegającego doń tarasu rozpostarła się wspaniała panorama lewego brzegu Wisły: od Powiśla, przez szczególnie wyeksponowany Wawel, aż po Skałkę na Kazimierzu. Przeszklona ściana spotęgowała efekt widokowy. Z jasnym, rozświetlonym holem kontrastują przestrzenie pozbawione światła dziennego – całkowicie (sala konferencyjna dla 180 osób na poziomie dolnym) lub częściowo (sala wystawiennicza na poziomie górnym, gdzie świetliki przesłonięto żaluzjami).

Kształt i charakter wnętrza określiły elementy konstrukcyjne – masywne żelbetowe filary obłożone cegłą, które wspierają odsłoniętą drewnianą więźbę dachową. W holu usytuowane prostopadle do wspólnej osi podpory biegną w linii prostej, natomiast we właściwej przestrzeni wystawienniczej ukośnie prowadzą przez ekspozycję, wydzielając specyficzne nawy o czytelnym rytmie przęseł. Czerwonej cegle towarzyszy szarość kamiennej podłogi holu, która przechodzi w czerń drewnianej podłogi sali ekspozycyjnej, korespondującej z kolei z pomalowanymi na czarno krokwiami i zastrzałami.

Z czasem obok budynku Centrum Manggha powstały kolejne, niewielkie obiekty, zaprojektowane przez Krzysztofa Ingardena i współpracowników. Od strony północnej wybudowano w 2000 roku prostopadłościenny pawilon herbaciany, stanowiący reminiscencję tego typu tradycyjnych pawilonów japońskich. Pomiędzy pawilonem i Mangghą założono niewielki

ogród. W 2004 roku wzniesiono – na fundamentach dawnej oficyny – minimalistyczny budynek szkoły języka japońskiego.

—

Bunkier Sztuki stoi w śródmiejskim kwartale zabudowy, Manggha jest obiektem wolnostojącym na terenie dawnego przedmieścia. Wejście do prostopadłościennego Bunkra akcentuje płynnie zawinięta betonowa wstęga, z elewacji sfalowanej Mangghi wyrasta kanciasty balkon. Przy bardzo znacznej i łatwo dostrzegalnej odmienności formalnej i stylistycznej oba budynki mają niejedną cechę wspólną. Powstały w specyficznym, bardzo cennym kontekście: Bunkier na granicy Starego Miasta z przeciwległym Plantem, Manggha zaś nad Wisłą i naprzeciwko Wawelu. Ich powstanie poprzedziły kontrowersje i dyskusje z udziałem architektów, krytyków i szerszych kręgów społeczeństwa, w których nie brakowało głosów podających w wątpliwość zasadność idei ich budowy w tych miejscach. Obydwa wyróżniają się charakterystycznymi, w skali krakowskiej unikatowymi formami. Zostały jednak wpisane w historyczne otoczenie, zarówno w skali lokalnej, jak i ponadlokalnej, w sposób prawidłowy i harmonijny. Nie zrezygnowano przy tym z konsekwentnego, oryginalnego programu funkcjonalno-przestrzennego, a ponadto wprowadzono sporo elementów niematerialnych, którymi ich autorzy w wyszukany, metaforyczny sposób odnieśli się do zastanego kontekstu.

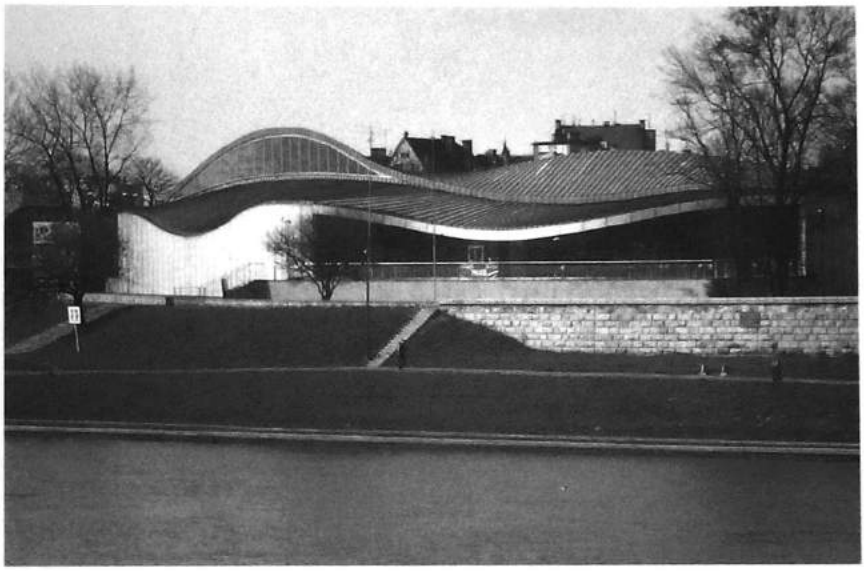
Krytyk architektury Philip Jodidio postawił tezę, że w ostatnich dekadach nastąpiło znaczne zbliżenie architektury i sztuki, a jednym z jego przejawów jest silny wzrost ilościowy i jakościowy realizacji budynków muzeów. Można dyskutować na temat zasięgu tego zjawiska, ale z pewnością Bunkier Sztuki i Manggha dobrze ilustrują je na gruncie polskim, a zarazem są najciekawszymi przykładami krakowskiej przestrzeni dla sztuki, jakie zrealizowano w II połowie XX wieku.

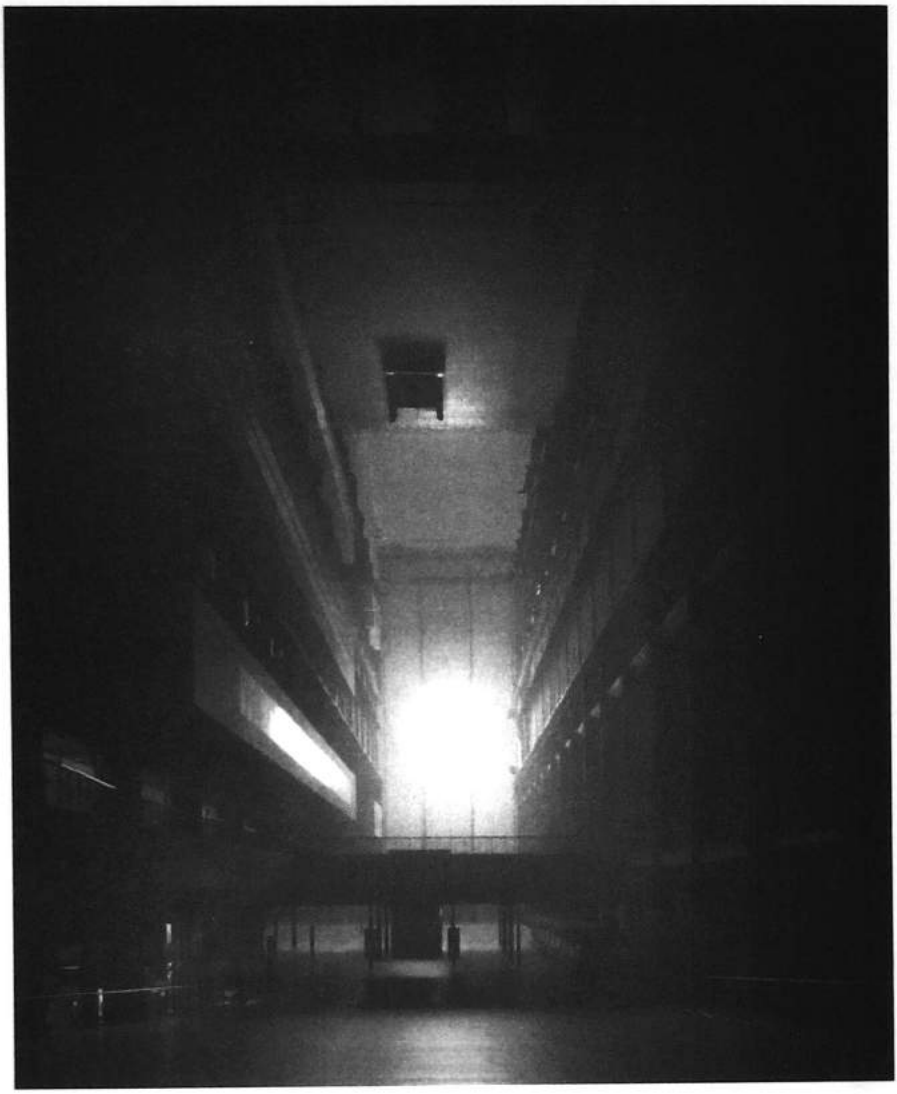
—

s. 15 od góry:

— Manggha od strony Wisły

— Bunkier Sztuki. Narożnik placu Szczepańskiego i Plant





The Unilever Series: **Olafur Eliasson** – *The Weather Project*, Turbine Hall, Tate Modern, Londyn X 2003 – III 2004. © Olafur Eliasson. **Fot. Jens Ziehe**.
s.: 16, 21

Jarosław Trybuś

Hala Turbin Tate Modern w Londynie i Unilever Series
TREMENDUM i FASCINOSUM – strach i zachwyt

Tymi słowami psychologia religii określa stan uczuć, w jakim znajduje się człowiek w obliczu Absolutu.
Tymi słowami posłużył się też Jacques Herzog, by opisać uczucia, jakich doznaje, przekraczając próg Hali Turbin londyńskiej Tate Modern, przestrzeni, której jest współautorem i którą nazywa *katedrą*.
Tremendum i *fascinosum*: strach i zachwyt – dotąd przynależały sferze religii, jednak w ostatnich dziesięcioleciach to sztuka zajmuje jej miejsce, stając się obiektem czegoś na kształt kultu. Fanatyczne emocje, jakie budzi twórczość współczesnych artystów, misja zmieniania świata, jaką sobie przypisują, szacunek, jakim otacza się wytwory artystyczne, waga, jaką przykłada się do miejsc ich eksponowania, wytwarzają wokół nich sakralną aurę. Świątynie sztuki – muzea wydają się coraz bardziej świątyniami.

Być może dostrzegając właśnie ów sakralny potencjał *katedry wieku elektryczności* – starej elektrowni Bankside – zarząd londyńskiej Tate Gallery tak chętnie przystał na propozycję jej zagospodarowania. Być może, dzięki wydobyciu tego potencjału przez przebudowujących elektrownię architektów, którzy także swoje dzieło nazywają *katedrą*, po 5 latach od otwarcia, Tate Modern pozostaje jedną z najlepszych przestrzeni wystawienniczych świata.

Od 5 lat zaprasza się najznakomitszych artystów do zapełnienia – wykorzystania największej sali galerii – Hali Turbin. Jej przestrzeń zachęca, zmusza wręcz do odważnych gestów. Nie stawia przy tym żadnych ograniczeń. Potężne, 155-metrowej długości, 23-metrowej szerokości, wysokie na 35 metrów pomieszczenie zostało niemal niezmienione od czasów, kiedy służyło elektrowni. Stanowiło środkową część trójdzielnego układu gmachu. Teraz pozbawione industrialnych wnętrzności swoją chłodną wyniosłością budzi podziw i respekt, strach i zachwyt. Postarali się o to jego architekci. Najpierw sir Giles Gilbert Scott. To jemu zlecono tuż po wojnie wzniesienie nowej elektrowni w samym sercu metropolii. Później szwajcarski zespół Jacques'a Herzoga i Pierre'a de Meurona, którym niespełna 40 lat po ukończeniu budowy, powierzono przekształcenie elektrowni w galerię.

Wyzwania były bez precedensu. Bankside to prestiżowe, eksponowane miejsce w Londynie – dokładnie naprzeciw katedry św. Pawła Christophera Wrena. Ta lokalizacja wydawała się szokująca, ale także okazać się miała bardzo inspirująca. Sir Scott nie wahał się. Zaprojektował misterną ceglaną konstrukcję jednej z najdłuższych przestrzeni przemysłowych na świecie, nad którą wznosi się 100-metrowej wysokości komin. Swoim projektem dał dowód wirtuozerii architektonicznej – stworzył budynek przemysłowy, nadając mu rangę budowli sakralnej. Wyniosły komin-wieża, wysokie, wąskie *katedralne* okna, elegancki wątek ceglanej okładziny, a wszystko to zrealizowane w potężnej skali. Bezkompromisowa i niczym nie skrępowana monumentalność gmachu musi przywodzić na myśl wielkie budowle świątynne i tylko w nich znajduje konkurentów.
Scott nie miał kompleksów, projektując elektrownię naprzeciw katedry – stanął otwarcie w konkurencji o wizualny prymat w tej części miasta. Jego *katedra wieku elektryczności* bez zażenowania ukazuje swoją architektoniczną surową wspaniałość i dumnie staje wobec katedry dawnych świętych.
Nie zawahali się też Herzog i de Meuron. Zaproponowali minimalną wręcz ingerencję w budynek Scotta. Weszli z nim w dialog, dzięki któremu w *katedrze elektryczności* pomieścili *katedrę sztuki*.
Zadanie nie było łatwe. Nowa Tate miała funkcjonować na swoich własnych prawach, będąc miejscem, w którym ludzie mogą się spotykać, przechadzać, jeść i kupować, ale jednocześnie pozostając miejscem – budynkiem nieprzyćmiewającym wystawianej w nim sztuki. Jak przyznał Pierre de Meuron: *Jesteśmy świadomi zmieniającej się roli muzeów. Miliony ludzi odwiedzają je co roku i potrzebują spektaklu, lecz nie wolno muzeom przekształcić się w supermarkety*[1].
Pomysł pracowni Herzoga & de Meurona polegał na tym, by jak najmniej zmieniać. Swoją koncepcją nie tylko nie zaprzeczyli założeniom Scotta, ale nawet z nimi nie konkurowali, podkreślając raczej nowe przeznaczenie gmachu przez eksponowanie oryginalnych walorów. Galeria staje się więc swoistą kontynuatorką poprzedniczki – elektrowni[2]. Szacunek dla wykorzystanego materiału i wysmakowana prostota stały się już wcześniej znakami rozpoznawczymi architektów. Nowa Tate miała być ich najświetniejszą manifestacją.

[1] Pierre de Meuron na łamach „Guardiana" 23.02.1995.

[2] Por.: R. Moore, R. Ryan, *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, London 2000, s. 125–176.

Po 5 latach przebudowy, w maju 2000 roku Elżbieta II otworzyła jedną z najciekawszych i najnowocześniejszych przestrzeni sztuki współczesności – Tate Modern.
Otworzyła, przechodząc głównym wejściem wprost do Hali Turbin – najważniejszego wnętrza Tate. Wtedy tę największą salę wystawienniczą w Wielkiej Brytanii i jedną z największych w świecie opanowały dzieła **Louise Bourgeois**. Wiekową artystkę poproszono jako pierwszą do projektu Unilever Series, który zakłada oddanie kolejnym twórcom Hali Turbin w artystyczne posiadanie. Corocznie przez pół roku ich prace eksponowane są w wielkiej Hali. Bourgeois weszła w dialog z szarą poprzemysłową przestrzenią i jej przeszłością, proponując swoje zimne stalowe instalacje. Miejsce generatorów i stalowych pomostów zajęły trzy wysokie wieże opatrzone tytułami: „I Do", „I Undo", „I Redo" oraz monstrualny Pająk nazwany „Maman". Publiczność z zainteresowaniem przyglądała się tworom, które wyglądały jak artystycznie przetworzone części wyposażenia elektrowni, i z zaciętością wspinała się po krętych schodkach na szczyty instalacji, by oglądać swoje odbicia w umieszczonych tam okrągłych lustrach i przyglądać się Hali z innej perspektywy.
Podobną wyższą perspektywę oglądu zapewniają też jasno świecące *pudła* galerii – przeszklone białym szkłem, podświetlone wykusze sal wystawowych. Z nich i z sąsiednich tarasów można zajrzeć do Hali Turbin z 5 pięter galerii umiejscowionych po północnej stronie budynku. Roztacza się stamtąd niezwykle efektowna panorama architektury jasnego wnętrza przedzielonego tylko kładką-mostem na wysokości pierwszego piętra.

Zupełnie inny widok roztaczał się z tarasów w kolejnym sezonie 2001/2002, kiedy w ramach projektu Unilever do zaprezentowania prac zaproszono **Juana Muñozę**. Swoją instalacją „Double Blind" (12.06.2001–10.03.2002) artysta wszedł w relację z całą wielką przestrzenią Hali. Czerń stalowej konstrukcji i szarość malowanych ceglanych ścian uzyskały kontynuację w architektonicznej przez niego zaprojektowanej instalacji. Wstawiony we wnętrze Hali system ścianek i stropów przepruty kwadratowymi otworami unicestwił spokój hieratycznej przestrzeni. Z kwadratowych okien w sufitach tej niby-architektury przyglądały się widzom postaci naturalnej wielkości manekinów. Wprowadzały pociągające odczucie dramatycznej niejasności zjawiska. Kursujące bez wytchnienia między efemerycznymi kondygnacjami windy pogłębiały jeszcze wrażenie zagmatwania sytuacji i przestrzeni, jakby ascetyczne wnętrze Hali nagle uległo multiplikacji i nieznośnej, nieokreślonej komplikacji. Wnętrze, które

zazwyczaj przypomina pełną przechodniów ulicę czy przestronny plac w centrum miasta, stało się na chwilę labiryntem.

Kolejny artysta zaproszony do zaprezentowania swojej pracy w Hali Turbin także nie pozostał obojętny wobec niezwykłości jej przestrzeni. Nie mógł. Na przełomie 2002 i 2003 (09.10.2002–23.03.2003) salę wypełniła instalacja „Marsjasz" **Anisha Kapoora**. Wchodzący do Tate przez szeroką rampę prowadzącą do Hali Turbin stawali wobec potężnej tuby z tworzywa sztucznego naciągniętego na stalowe obręcze. Otwierała się wprost w stronę wejścia, jakby ktoś postawił tam gigantyczny patefon. Kapoor podjął tym razem wyzwanie stawiane przez wysokość pomieszczenia, ale paradoksalnie po to, by ją pokazać, by ją pokonać – jak sam mówił – musiał wykorzystać jego długość. Wielka czerwona tuba-kwiat zwężała się, by na dzielącym Halę moście osiągnąć minimalną szerokość i rozciągać się znowu ku wschodniej ścianie sali. Krwista napięta na potężnych okręgach skóra mitologicznego bohatera stworzyła zachwycający kontrast z zimnym szarym wnętrzem. Zmusiła też do wędrowania po nim w poszukiwaniu miejsca, z którego dałaby się objąć jednym spojrzeniem. Takiego miejsca nie było.

„Marsjasz" z PCV unosił się nad całością, podobnie jak mgły w „The Weather Project" **Olafura Eliassona**, prezentowanym od 16.10.2003 do 21.03.2004. Artysta podjął i rozwinął, wielokrotnie podkreślany przez twórców projektu Nowej Tate, aspekt otwarcia, jej otwarcia. Hala Turbin miała być przestrzenią na wskroś otwartą, miejscem doskonale publicznym. Miała dawać odczucie miejskiej ulicy – stąd szerokość rampy, która płynnie przeprowadza z zewnątrz ku wnętrzu, stąd awangardowy pomysł umieszczenia pod Halą stacji metra, która wymusiłaby całkowite otwarcie tego miejsca sztuki, a zatem jego zlanie się ze światem codzienności. To bardzo piękny i szczytny cel, do którego dążyły już całe pokolenia utopistów – tym razem jest on bliższy realizacji niż kiedykolwiek w przeszłości. Tymczasem na chwilę ta otwarta i ogólnie dostępna przestrzeń-plac-ulica stać się miała czymś więcej – częścią przyrody, miejscem działania zjawisk atmosferycznych. Eliasson zatrzymał tuż nad horyzontem i zamknął w architekturze słońce, spełniając marzenia ludzi i rozświetlając ciepłym blaskiem całą Halę Turbin. Szklony strop sali przez pół roku przykrywało rozległe lustro, w którym odbijał się półokrąg słońca, tworząc doskonałą jego iluzję. Setki spragnionych jego blasku londyńczyków przychodziły rozgrzać się w cieple wielkiej ułudy. W tej ułudzie i w sztucznej mgle utonęły też ściany Hali. Przestrzeń otwarła się, stała się nieograniczona. Pozornie tylko.

Po tej celebracji nie-bycia architektury zaoferowano nam ostatnią w cyku Unilever instalację. 12 października 2004 roku ci, którzy przybyli na wernisaż, zastali pustą, jak nigdy dotąd, Halę. **Bruce Nauman** zaproponował w pustce ogromnego wnętrza kontemplację głosu, pojedynczych słów, zdań, krótkich opowieści padających gdzieś z szarych ścian. Swoimi „Raw Materials" – „Surowcami" – zakpił z materialności, podnosząc głos do rangi dzieła, które w galeryjnej przestrzeni staje się niemal dziełem plastycznym. Ściany przemówiły. Architektura wydała głos.
Wdała się w dialog w sposób, jak nigdy dotąd, dosłowny z prezentowaną w niej sztuką. I może, jak nigdy dotąd, wśród tego zgiełku słów, w pustej Hali doświadcza się *tremendum* i *fascinosum*, strachu i zachwytu.

—

Unilever Series:

12.05.2000 – 26.11.2000
Pająki + Maman – Louise Bourgeois – wystawa inaugurująca

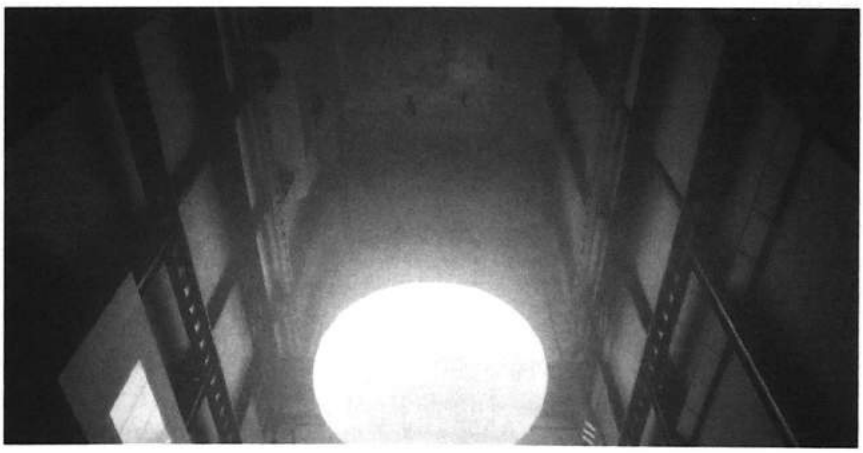
12.06.2001 – 10.03.2002
Double Blind – Juan Muñoz

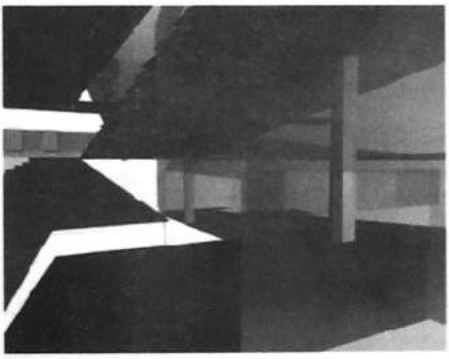
9.10.2002 – 23.03.2003
Marsjasz – Anish Kapoor

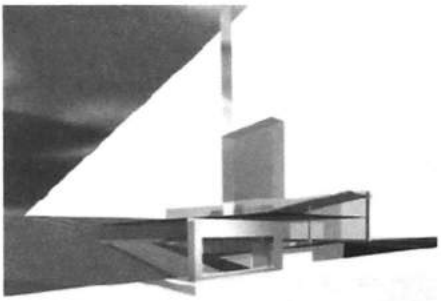
16.10.2003 – 21.03.2004
The Weather Project – Olafur Eliasson

12.10.2004 – 28.03.2005
Raw Materials – Bruce Nauman

—







—

— Kunsthal, Rotterdam, 1992. **Fot. OMA**

— Modele wirtualnych przestrzeni galerii Kunsthal

Krzysztof Kalitko
Muzeum – pytanie o kontekst

Geneza „Muzeum" wywodzi się od greckiego *mouseion*, miejsca poświęconego dziewięciu córkom Zeusa i Mnemosyne (pamięci) – świątyni muz. Odtąd idea muzeum zostaje powiązana zarówno z kreacją artystyczną, jak i z pamięcią. Nieodłącznym jednak elementem koncepcji muzeum staje się przestrzeń.
Z drugiej strony, początki muzeum, jak pamiętamy, odwołują się do prywatnych kolekcji dzieł sztuki. Najczęściej ekspozycja dzieł posiadała także odpowiedni kontekst przestrzenny. *Kunstkamery*, gabinety, w których właściciel kolekcji obcował z dziełem sztuki, zyskiwały odpowiednią oprawę – właściwie zaprojektowane, by prezentować dzieła sztuki, kolekcje antyków czy osobliwości natury. Nowożytnemu myśleniu o muzeum nieodłącznie towarzyszy idea zbiorów, choć równie istotnym aspektem jego funkcjonowania staje się edukacja.

Jednym z pierwszych otwartych dla szerokiej publiczności muzeów było Muzeum Kapitolińskie w Rzymie (1734), prezentujące rzeźby antyczne; Museo Pio-Clementino – galeria eksponująca część kolekcji watykańskiej, otwarta między 1770 i 1786; Louvre du Musée w Paryżu (1784–1792) oraz Dulwich College – londyńska galeria obrazów powstała pomiędzy 1811–1814, zaprojektowana przez sir Johna Soane'a.

Niewątpliwie jednak w XIX wieku silnie zauważalna staje się „sakralizacja" przestrzeni muzealnej. Muzea okazują się „świątyniami sztuki" – sztuka bowiem zaczyna podlegać procesowi swoistej mumifikacji. Dzieła są konserwowane, a przedmioty uznane i „namaszczone" jako piękne przechowywane niczym przyrodnicze preparaty (nierzadko obok rzeczywistych przyrodniczych preparatów). Także przestrzeń architektoniczna muzeum jest elementem pogłębiania tego dystansu. Właściwe rozwiązania w tej materii odwoływały się do języka form klasycznych, programu pałacowego, paradnej i reprezentacyjnej przestrzeni.
Wiek XX przynosi zasadnicze przewartościowanie, w którym zarówno idea muzeum, charakter przestrzeni ekspozycyjnej, relacja widza z dziełem, jak i sama architektura ulegają radykalnej zmianie. Wiele formacji artystycznych, ruchów secesyjnych stawia sobie za cel zwalczanie muzeum,

zarówno jako instytucji, jak i struktury architektonicznej. Począwszy od manifestów futurystycznych, ruchu dada po fluxus czy pop-art, bardziej lub mniej skutecznie wymykały się muzealnemu „uściskowi", rozsadzając aurę tradycyjnego muzeum sztuki, wreszcie dezawuując władzę, jaką muzeum przejmowało nad dziełem. Dokonywało się to również wtedy, gdy ostentacyjna niechęć establishmentu do tego typu praktyk pozwoliła zachować choćby część spośród dawnej, „dydaktycznej" relacji między sztuką i odbiorcą. Stopniowo muzea przekształcają się w instytucje popularne, a ich oferta wykracza daleko poza założenia dawnego kolekcjonowania i eksponowania zbiorów.

Robert Smithson, protestując przeciwko zamknięciu swoich prac w galerii, wyraził taką opinię:

> *Muzea przypominają więzienia, sale i cele – neutralne pomieszczenia nazywane galeriami. Dzieło sztuki umieszczone w galerii gubi swój potencjał i staje się ruchomością uwolnioną z kontekstu świata zewnętrznego. Pusty, oświetlony, biały pokój jest ukłonem w kierunku neutralności. Dzieła sztuki widziane w takich przestrzeniach wydają się przechodzić rodzaj estetycznej rekonwalescencji. Są postrzegane jako na wpół martwi inwalidzi, czekając na krytyków, którzy ogłoszą, czy są przypadkiem uleczalnym albo nieuleczalnym. Funkcja wartownika – kustosza polega na oddzieleniu sztuki od reszty społeczeństwa.* [...]
> *Kiedy dzieło sztuki zostaje całkowicie zneutralizowane, nieefektywne, bezpieczne i poddane politycznej lobotomii, dopiero wtedy jest gotowe do kontaktu ze społeczeństwem.*

Ta prowokująca wypowiedź w istocie zadaje pytanie, czy inna przestrzeń niż naturalny kontekst może być traktowana jako właściwa dla ekspozycji dzieła. Artysta sytuuje się zatem po stronie „alienacji", uważając, iż każda galeria czy muzeum, każde dowolne zamknięcie dzieła w przestrzeni naraża czystość i sens tego dzieła.
Współczesne muzea bądź te poszukujące nowych sposobów kształtowania odbioru sztuki historycznej, obok kreowania sprzyjającego kontekstu dla prezentacji dzieła sztuki, stają się przestrzeniami, w których równie ważne jak kontakt widza z dziełem jest spotkanie jednostki i grupy. Artysta, którego relacje ze społeczeństwem stawiają, w zależności od kontekstu, zarówno po stronie indywidualności (jednostki), jak i po stronie grupy – poprzez wystawę swych dzieł lokuje się po stronie jednostki, natomiast

znaczenie jego dzieł prezentuje się na scenie publicznej. Za sprawą sztuki publiczności przedstawione zostaje spektrum własnej, a zatem indywidualnej egzystencji. Dotykając kwestii jednostkowych, inspiruje do refleksji. Dzieło artysty nie jest więc przedmiotem odległej adoracji, złożonych analiz, lecz wehikułem dla rozważań egzystencjalnych odbiorcy. Owa konfrontacja widza z dziełem w miejscu publicznym odwołuje się do relacji widza z dziełem, jakie dokonywały się niegdyś w atelier artysty, do bliskiego, intymnego i autentycznego przeżycia. Materialna przestrzeń muzeum oferuje obecnie w tym względzie miejsce szczególne, rozumiana zarówno jako fizyczna rama ekspozycji, jak i złożony, cyfrowy rezerwuar informacji i prezentacji zbiorów. Tworzy możliwość bezpośredniego doznania zmysłowego oraz zaspokojenia potrzeby wiedzy o dziele. Niewątpliwe zalety i szerokie możliwości, jakie niosą ze sobą wirtualne formy obecności w przestrzeni, i doświadczanie w ten sposób dzieł sztuki nie powinny zastępować fizycznego, niemediowanego kontaktu. Z drugiej jednak strony, wirtualność jako współczesny fenomen kultury kreuje potencjalnie atrakcyjne przestrzenie dla recepcji pewnych dzieł sztuki. Obietnica wolności, jaką przynosi oferowana przez media immersyjne, jest także obietnicą potencjalnego oswobodzenia dzieła z opresji przestrzeni muzealnej. A wolność jest jednym z ważniejszych problemów, jakie stawiają sobie muzea i galerie. Jej wymiar ma zasadnicze znaczenie zarówno dla eksponowanego dzieła, jak i dla odbiorcy.
Współczesne muzea przeszły długą drogę od idei ogrodu, świątyni czy pałacu sztuk, przestrzeni emanacji władzy i panowania do miejsca afirmacji indywidualizmu, generowanego zarówno przez samych artystów, jak i z uwagi na możliwości pojawiające się w procesie tworzenia obszaru wolności jednostki we współczesnej przestrzeni miasta.

Nie przypadkowo muzea i galerie sztuki ponownie przeżywają okres wielkiego rozwoju. Być może nawet instytucje te nie cieszyły się nigdy wcześniej taką popularnością a liczba powstających, nowych realizacji w ostatnich 15 latach musi nas zdumiewać. „Noce muzealne", kuszące zwiedzających możliwością wyjątkowego, indywidualnego przeżycia w kontakcie z dziełem, lecz także przekroczenia progu przestrzeni ekspozycyjnych i rozejrzenia się po muzealnej „kuchni". Berlińskie „długie noce" wabią do muzeów tysiące turystów, również poznańskie „noce muzealne" przestają być już tylko imprezą dla wąskiej grupy koneserów. Nie dziwi także masowy ruch turystyczny, którego celem stają się nowe, fascynujące przedsięwzięcia muzealne. Na tej popularnej trasie „pielgrzymek" muzealnych znajdziemy Bilbao, Bazyleę, Bregencję, Hombroich i wiele innych.

Muzeum staje się tym samym miejscem nieformalnych spotkań w przestrzeni publicznej. Rodzajem miejskiej agory. W ten sposób owa przestrzeń muzeum jest w stanie, potencjalnie, tworzyć alternatywne względem centrów handlowych, przestrzeni skomercjalizowanych czy prywatnych miejsce spotkań osób o podobnej wrażliwości i usposobieniu, stając się płaszczyzną szerokich i ważnych społecznych interakcji. Niewątpliwie jednak, obok generowania pożądanych społecznych relacji, współczesne muzea stanowią także kapitał ekonomiczny i element postindustrialnego rynku usług. Dobrze egzemplifikuje takie myślenie Muzeum Guggenheima w Bilbao. Ta, powstała na obszarze zdezindustrializowanym, instytucja (i architektura) stała się między innymi symbolem nowych, ekonomicznych strategii rozwoju regionu Nawary i Kraju Basków. Nie należy również zapominać, że w ten sposób stała się także elementem strategii politycznej rządu hiszpańskiego względem tego regionu. Penetracja przez procesy komercyjne przestrzeni wcześniej zarezerwowanych dla wartości duchowych, kulturalnych czy po prostu niekomercyjnych niesie ze sobą także pewne zagrożenia, które stanowią antytezę dla myślenia o przestrzeni muzeum jako przestrzeni wolności we współczesnej strukturze miasta. Jeśli potraktujemy muzeum jako instytucję związaną ze złożonym postindustrialnym rynkiem usług, a dzieła sztuki jako element komercyjnej strategii, nadzieja, iż można za pomocą tej przestrzeni realizować nowe strategie emancypacyjne, ulegnie deformacji czy wręcz dewiacji. Przypadki takich praktyk obserwujemy w większości dużych instytucji muzealnych i w tym sensie pewnym przykładem stać się może dla nas charakter założenia Starego Browaru w Poznaniu. Mimo że kompleks budynków, tworzących bardzo udaną realizację architektoniczną, nie ma wydźwięku muzealnego, łączy jednak w sobie ambicje przedsięwzięć artystycznych i komercyjnych. Przestrzenie handlowe i wystawiennicze splatają się i przenikają tak, że nie można wyznaczyć granicy między nimi. Nie oczekuje się także od „gości" deklaracji wobec „ideologii użycia" tej przestrzeni, decyzji o rodzaju aktywności czy celu obecności w tej przestrzeni. „Galeria handlowa" staje się więc ikoną złożoności i niejednoznaczności podejmowanych działań artystycznych i wystawienniczych, również w muzeum.

Poza tym złożoność praktyk społecznych i niejednoznaczności użycia przestrzeni stanowią wyzwanie nie tylko dla kierowników instytucji muzealnych, ale także dla projektujących muzea architektów. Zadanie kreowania formy architektonicznej należałoby zatem rozumieć jako tworzenie „otwartej", niedodefiniowanej przestrzeni, pozwalającej na różnorodne zastosowania. Budynek muzeum pełni w tym kontekście zasadniczą rolę.

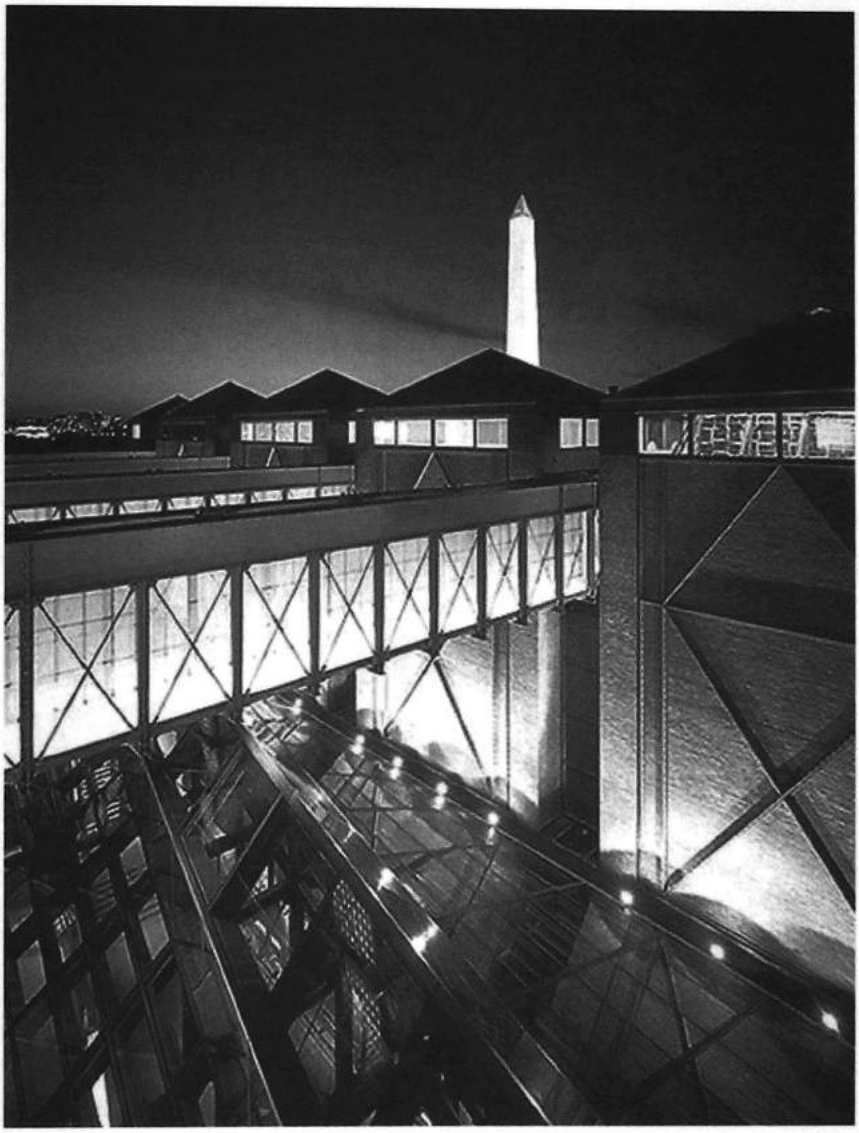
Charakter przestrzeni wystawienniczej często określa subtelną granicę między wyrafinowaną grą i banalną powierzchownością. To właśnie w kręgu galerii i muzeum dokonują się przemiany najbardziej banalnego przedmiotu w obiekt podlegający artystycznemu przeżyciu i doświadczeniu. Muzeum jest zatem przestrzenią-medium społeczno-kulturalnym służącym nadawaniu znaczenia zarówno temu, co „wzniosłe", jak i temu, co banalne. Stąd wyzwaniem dla muzeum staje się zachowanie, do pewnego stopnia, „powagi" we wszechobecnej rynkowej strategii zawłaszczania. Innymi słowy, chodziłoby o podjęcie swego rodzaju gry, usiłującej wymknąć się działaniom komercjalizacyjnym przy jednoczesnym unikaniu alienacji zarówno instytucji, jak i formy architektonicznej z przestrzeni społecznej. Niewątpliwie jednak współczesna twórczość artystyczna jest głęboko uzależniona od przestrzeni galerii jako miejsca prezentacji dzieła, a przede wszystkim jako instytucji wartościującej, legitymizującej i porządkującej wobec wielości postaw i strategii artystycznych oraz nierzadko nieczytelnych kryteriów sztuki. Współczesne muzea podejmują zatem wysiłek sytuowania się pomiędzy sferą publiczną i prywatną, między codziennością i intymnym przeżyciem estetycznym, wreszcie między emancypacją i wolnością a wartością sztuki. Współczesne przedsięwzięcia architektoniczne często są świadome tych konieczności i realizują je poprzez różne strategie. Jedną z nich jest wyrafinowany „język" formy architektonicznej, subtelna, lecz unikająca bezpośrednich skojarzeń z typologią architektury muzealnej „wypowiedź". Jednym, który urzeczywistnia właśnie taką strategię muzeum jako przestrzeni popularnej, choć o wielowarstwowej strukturze skojarzeń, asocjacji i odniesień, jest Frank O. Gehry.

Modernistyczne podejście do problemu galerii polegało na odrzuceniu idei dekoracji, ornamentu, a przede wszystkim, poprzez wykorzystanie działania minimalistycznej architektury, na oderwaniu uwagi od artefaktu, tworząc koncepcję muzeum jako *white boxu*. W przeciwieństwie do takiego nastawienia pojawiają się przykłady rozumienia muzeum jako programu generującego, przestrzeni akcelerującej sztukę. W to właśnie rozumienie wpisuje się Muzeum Guggenheima w Bilbao Franka O. Gehry'ego, odznaczające się złożoną i „elokwentną" formą, z wykorzystanym i przetworzonym modernistycznym wokabularzem, odwołującą się zarazem do architektury Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku zaprojektowanego przez Franka Lloyda Wrighta. Te dwie realizacje, projektowane w różnych okresach i z wykorzystaniem innego „języka", wskazują, że podobne, znaczące podejście do przestrzeni galeryjnej może zostać urzeczywistnione z użyciem diametralnie różnych form i różnej ekspresji.

Prawdopodobnie jedna z najsławniejszych galerii na świecie – Muzeum Solomona R. Guggenheima w Nowym Jorku jest arcydziełem posługiwania się płaszczyzną i minimalnym zestawem środków (może za wyjątkiem wspaniałej, spiralnej rampy). Jednak dzieło sztuki oglądane w tej galerii wykorzystuje tę przestrzeń, włącza ją do własnego zasięgu. I nigdy nie robiłoby tego samego wrażenia, gdybyśmy umieścili je w odmiennym kontekście. Oświetlenie, cyrkulacja i przestrzeń bowiem dostarczają silnego sensu temu miejscu i samemu dziełu.
Catherine Slessor pisze:

> *Wydaje się, że współczesne muzea nie mogą już być traktowane jako struktury-ramy architektoniczne, ale należy rozumieć je jako tworzące jedność z ich zawartością, a nawet jako katalizatory dla nowej sztuki. W Muzeum Guggenheima w Bilbao Franka O. Gehry'ego* [...], *obejmującym przestrzenie, od przepastnych 130-metrowej długości galerii, do intymnej alkowy nie większej niż antresola, każdy przedmiot, przez złożone i niespodziewane ustawienia powiązane z grą światła, żyje.*

Takie podejście niesie ze sobą jednak zagrożenie przeobrażenia muzeum w miejską atrakcję usytuowaną pomiędzy innymi, gotowymi do konsumpcji dobrami. Warto wskazać na dwie realizacje Franka O. Gehry'ego, w których podobna forma architektoniczna, spełniając różne zapotrzebowania, utraciła tę unikatową wymowę podkreślenia muzeum jako przestrzeni znaczącej. Muzeum Guggenheima w Bilbao wraz ze swą niezwykłą bryłą, w której znajdujemy zarówno nowatorstwo architektoniczne, jak i delikatne odwołanie do Wrightowskiej realizacji Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku, zestawione z kolejną realizacją Gehry'ego Experience Music Project – EMP, zwane popularnie Muzeum Jimy'ego Hendrixa w Seattle, sprawia, że doświadczamy uczucia pustki. Ten sam „język" zastosowany w obu realizacjach powoduje, że poszukiwanie stanu subtelnej równowagi pomiędzy złożoną sytuacją muzeum a równie złożoną i unikalną „wypowiedzią" architektoniczną zaciera się i dewaluuje, redukuje swój potencjał jedynie do spektakularnego efektu.
Byłoby oczywiście błędem i naiwnością uważać, że muzea, poprzez tę czy inną strategię, zdolne są do wyrwania się z kontekstu współczesnej kultury rozrywki. Działania ku temu zmierzające nie gwarantują sukcesu, ale ważne jest podejmowanie takich prób przez architektów i dyrektorów muzeów. Wiele muzeów, gromadzących w swych wnętrzach nierzadko elitarne dzieła sztuki, wspomniane już Muzeum Guggenheima, Muzeum



Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, projekt **grupa Pei Cobb Freed & Partners**.
Fot. Timothy Hursley

Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, projekt **grupa Pei Cobb Freed & Partners**.
Fot. Pei Cobb Freed & Partners

Zomthora w Bregencji czy wreszcie Muzeum Żydowskie Libeskinda, zostało zawłaszczonych przez kulturę masową. Fotografia na tle miękkich brył Gehry'ego czy zwiedzanie „pustki holokaustu" staje się nieodłącznym elementem miejskich wycieczek. Trzeba jednak zauważyć, iż koncepcja powzięta przez Libeskinda niesie ze sobą ciekawą, nowatorską propozycję w obrębie zaproponowanej przeze mnie strategii muzeum. W odróżnieniu od innych nowopowstałych realizacji muzealnych tematem wiodącym Muzeum Żydowskiego w Berlinie stała się właśnie pustka. Zdaniem Libeskinda, pustka, charakteryzująca zarówno przestrzeń muzeum, jak i sam Berlin nie tylko fizycznie, lecz także, jak to ujmuje architekt, fizjologicznie. Liczne puste przestrzenie, nie oznaczające braku, nieobecności, ale będące śladem „czegoś" z przeszłości, swoistym „negatywem" w pamięci miasta. Owe miejsca osadzone w tkance miasta, powstałe w wyniku działań wojennych, takich jak Potsdamer Platz czy zakole Szprewy, są w oczach architekta widzialnym symbolem utraconego, destrukcji i nieciągłości, którego należy odczytać na wielu poziomach. Jednym z nich jest poczucie utraty bogatego dziedzictwa kultury żydowskiej. Nieobecności, luki, pęknięcia, którego nie da się wypełnić, zasypać czy zniwelować. Projekt muzeum dokonuje transformacji istniejącego pęknięcia i pustki w strukturę architektoniczną muzeum.

Fragmentaryczność, zerwanie i nieciągłość oraz pustka tworzą podstawowy zamysł w koncepcji muzeum. Stąd budynek powstał wokół nieistniejącego centrum, pustki, której nie można wypełnić. Drugim, głównym tematem muzeum jest fragmentaryzacja, różnorodność oraz postrzępienie struktury urbanistycznej, tkanki miasta. Złożona forma gmachu odzwierciedla heterogeniczne elementy tego otoczenia. Ostra, dynamiczna forma budynku nie stara się spinać czy godzić istniejących elementów kontekstu urbanistycznego. Barokowy pałac, poprzez który przechodzimy do skrzydła Libeskinda, bloki z lat 70. czy wille z lat 80., pośród których stoi Muzeum Żydowskie, tworzą postrzępiony fragment tkanki miejskiej.

Innym podejściem, w którym działania architektoniczne i artystyczne powołują wzajemnie splatającą się kreację, okazuje się Wieża Twarzy w Muzeum Holocaustu w Waszyngtonie, zaprojektowana przez grupę Pei Cobb Freed & Partners. Ta realizacja wydaje się jednym z najbardziej wyrazistych przykładów, ilustrujących możliwość eternalizacji pojęcia przestrzeni, miejsca i kontekstu nieodłącznie powiązanego z prezentacją artefaktu. W Wieży zgromadzono około tysiąca fotografii przedwojennych mieszkańców Ejszyszek, wszystkich, którzy zginęli w ciągu jednego dnia II wojny światowej. Catherine Slessor, analizując strukturę budynku, zauważa, że *architektura, historia i muzeologia są nierozdzielne* w tym miejscu.

Stała potrzeba obecności i wymykania się muzeum strategiom urynkowienia i zawłaszczenia wymaga tworzenia miejsc kontemplacji, niełatwo ulegającym banalizacji. Podjęcie strategii „obecności i wycofania" w strukturze miejskiej nie jest dla architekta prostym zadaniem, lecz od czasu do czasu udaje się je zrealizować. Jednym z przykładów może być Lousiana Museum Basa Jana Adera czy Muzeum na wyspie Hombroich.
Z pewnością nie należy unikać lokowania w obrębie muzeum komercyjnej przestrzeni odpoczynku, zachęcającej rozlicznymi kawiarniami czy sklepami, miejscami spotkań i bogatą ofertą „pamiątek", gadżetów czy publikacji. Przestrzeń powinna być także otwarta na rozliczne imprezy, kursy, lekcje, czy oferować miejsce zabawy dla dzieci. Słowem, stać się miejscem żywym, lubianym przez mieszkańców, którzy nie traktują jej jako sakralnej. Z drugiej strony, musi proponować przestrzeń niedodefiniowaną, która staje się domeną artysty, przez niego zasiedloną i wspierającą jego zamierzenia. Nie chodzi o pustą, neutralną przestrzeń „białego pudełka" modernistycznej galerii, udostępniającą „czystą potencjalność" wszelkich, najróżniejszych użyć. Nie powinna to być także zinstytucjonalizowana przestrzeń XIX-wiecznych muzeów, których „sakralny" charakter zamykał się na wszelką działalność i aktywność artystyczną. Zamiar ten wymaga ogromnego wysiłku od architekta, którego zadaniem jest zarówno wyważyć proporcje między „obecnością i wycofaniem", jak i kształtować przestrzeń, która stanie się katalizatorem, podporą przedsięwzięć artystycznych.
Oprócz materialnej przestrzeni muzeum i jego strategii prezentacji dzieł, a także samej strategii obecności w przestrzeni publicznej, warto wskazać na inne współczesne zjawisko, w którym uczestniczą architektura jako taka oraz architektura muzealna, wykorzystując coraz częściej proponowane rozwiązania. Mowa o wirtualnych środowiskach i przestrzeniach, gotowych do przyjęcia dzieł sztuki. Warto zatem w tym momencie zapytać o współczesną rolę „przestrzeni", w której artefakt się znajduje, i czy w ogóle jest koniecznym elementem z punktu widzenia dzieła. A tym samym zastanowić się, czy wirtualna galeria może przenosić architektoniczne doświadczenia i czy są one niezbędne dla nawiązywania relacji z dziełem.

Frank O. Gehry – Muzeum Guggenheima, Bilbao

Umieszczanie dzieła sztuki w przestrzeni i miejscu jest, jak można sądzić, podstawowym działaniem, sprawiającym, że jest ono dla nas czytelne. Ludwig Wittgenstein w „Tractatus Logico-Philosophicus" wskazał na paradoks, który pozwala wyobrazić sobie pustą przestrzeń, choć wyobrażenie sobie samego przedmiotu, bez umiejscowienia go w jakimś kontekście,

wydaje się niezwykle trudne. Autor podkreśla, że jesteśmy całkowicie niezdolni do wyobrażenia sobie przestrzennych przedmiotów poza przestrzenią bądź czasem. Immanuel Kant również zauważył, że nie możemy reprezentować nieobecności przestrzeni, chociaż zupełnie dobrze radzimy sobie z wyobrażeniem pustych przedmiotów.
Stwierdzenia Wittgensteina i Kanta, głoszące wewnętrzne powiązania przedmiotów z kontekstem albo stanem, wydają się mieć podstawowe implikacje dla sposobu i kierunku, którym winni zmierzać projektanci wirtualnych środowisk. Jednym z ciekawszych opracowań tego zagadnienia dla potrzeb możliwości „ekspozycyjnych" może być dla nas wirtualna galeria Kunsthal Rema Koolhaasa w Rotterdamie.
Nie jest przypadkiem, że projektanci wykorzystali „fizyczną" pracę Koolhaasa jako swego rodzaju materialny ekwiwalent do stworzenia jej wymiaru wirtualnego. Dzieło Koolhaasa niezwykle czytelnie ujawnia współczesne inspiracje architektury filmem i innymi nowymi mediami, manifestując się poprzez narracyjny charakter rozwijającej się przestrzeni stale zmieniających się ciągów galerii. Zdeformowane perspektywy kształtowane za pomocą zderzania się płaszczyzn poziomych i równi pochyłych, różnorodność użytych materiałów: od nieprzezroczystych, ciężkich wolumenów do transparentnych, lekkich surowców, a także częste wykorzystywanie efektu światłocienia, nadają wnętrzu dynamiczną jakość.

Rem Koolhaas – Kunsthal, Rotterdam, Holandia
Budynek został otwarty w 1992 roku, stając się przy okazji przykładem złożonych relacji, jakie podejmują fizyczna struktura budynku i materialny kontekst otoczenia, stanowiące dla projektu istotny czynnik generujący. Jednym z najważniejszych elementów ekspresji architektury jest drastyczna zmiana poziomów pomiędzy parkiem muzealnym zaprojektowanym przez Koolhaasa i francuskiego architekta krajobrazu Yvesa Bruniera, z jednej strony, i głównym traktem komunikacyjnym, z drugiej, osiągnięta poprzez zastosowanie ogromnej rampy przecinającej cały budynek. Przepływ i poruszanie się w galerii przypominają w pewnym sensie rozwiązanie w Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku Franka Lloyda Wrighta, w którym centralny element stanowi właśnie spiralna rampa, sprawiając, że ów zdecydowany wirujący ruch ku górze budynku tworzy zasadniczy sens narracji. Koolhaas odzwierciedla superpozycję elementów urbanistycznych i natury, także za pomocą wykorzystanych materiałów. Kamienna okładzina elewacji oraz ciemne, betonowe powierzchnie zostają zestawione ze sfałdowanym plastikiem i szkłem, dostarczając zróżnicowanych powiązań tego, co solidne i lekkie, nieprzezroczyste i transparentne.

Wirtualne próby tworzenia modelu Kunsthal miały ucieleśnić pewne koncepcje i cechy rzeczywistego budynku w Rotterdamie, ale autorzy, używając równocześnie narzędzi i świadomi wolności skali i wagi, jakie daje VR, kreowali formę abstrakcyjną, wykraczając poza jednoznaczność, odwołującą się do architektonicznego doświadczenia użytkownika.

—

Wskazywane przeze mnie cele i zagrożenia związane ze współczesną rolą muzeum posiadały złożony kontekst społeczny i odnosiły się do materialnych, fizycznych manifestacji architektonicznych i obecności jednostki i zbiorowości w przestrzeni fizycznej. Niewątpliwie jednak nie jest to jedyna forma i strategia obecności we współczesnym świecie. Wymiar wirtualny staje się tak powszechną i codzienną przestrzenią spotkań, relacji i złożonych interakcji społecznych, że zamykanie go na fenomen sztuki byłoby zarówno błędne, jak i naiwne. Już dziś artyści w pełni świadomi znaczenia, jakie niesie ze sobą wirtualność jako medium artystyczne, wykorzystują ją do tworzenia dzieł sztuki. Pytanie, jak zaprezentować te dzieła, jaki nadać im wymiar i jaką „przestrzeń ekspozycyjną" zaproponować, jest dziś rzeczywiście zagadnieniem istotnym zarówno dla kuratorów wystaw, jak i architektów, z których wielu pracuje (niektórzy nawet wyłącznie) w przestrzeni wirtualnej.

—

Galeria staje się koniecznością, kiedy sztuka oczekuje własnej prezentacji. Problem, jaki się z tym wiąże, dotyczy poszukiwania atrakcyjnych i gotowych intelektualnie i technologicznie „pomieszczeń" dla współczesnych realizacji. W tym sensie sama wirtualna galeria może stać się dziełem sztuki – programem generującym. W ten sposób kontekst, w którym pojawia się artefakt, może stać się równie ważny co sam artefakt.
Wirtualna rzeczywistość wymaga, byśmy przeanalizowali ponownie sposób, w jaki postrzegamy nie tylko sztukę, ale też otaczający nas świat, ponieważ możliwości, jakie ze sobą niesie, pozwalają na obecność pozbawioną krępujących zasad świata fizycznego. Z tej nieograniczonej wolności wypływa jednocześnie fakt, że owo „bez skrępowania" oznacza również przestrzeń „wolną" od istotnego znaczenia i z wielkim trudem realizującą zadanie „przestrzeni galeryjnej". Stąd, zamiast odrzucać to medium jako pozbawione wartości dla sztuki, jak to czyni wielu architektów i kuratorów wystaw, należy wyznaczyć mu zakres możliwych i niemożliwych zastoso-

Wnętrze Sainsbury Wing londyńskiej National Gallery.
Projekt **Venturi Scott Brown & Associates**, 1988–1991

wań w obrębie ekspozycji i edukacji artystycznej. Trzeba się zastanowić, czy istnieją dzieła, które powinny być w ten sposób prezentowane. Światy wirtualne, potencjalne wirtualne galerie potrzebują impulsu, który uporządkuje i określi ich miejsce w obiegu dzieła sztuki.

Być może sami artyści wskażą nam przestrzeń wirtualną jako tę, w której najpełniej możemy obcować z ich pracami, a dzieło sztuki domagać się będzie przestrzeni wirtualnej jako najstosowniejszego kontekstu, którym nie będzie ciąg amfiladowych galerii, lecz natychmiastowe hiperłącza. Mimo że wirtualna galeria jest w stanie przenosić architektoniczne doświadczenia, odtwarzać je, nadając naszej obecności iluzję znanego trójwymiarowego kontekstu, to jednak w pełni immersyjnym środowisku VR nie musi się ograniczać jedynie do znanych nam doświadczeń. Należy więc zapytać, jak będą się rozwijać wirtualne muzea, a tym samym jak będzie się zmieniać rola rzeczywistych muzeów. Wydaje się, iż te drugie coraz częściej będą rozumiane jako miejsca gromadzenia i prezentacji dzieł oryginalnych, pozwalające rozkoszować się bezpośrednim kontaktem ze sztuką. Pozostałe funkcje zostaną zaś przejęte przez muzea wirtualne. Taką tendencję obserwujemy w Nowym Skrzydle Sainsbury londyńskiej National Gallery. Blisko wejścia znajduje się pokój nazywany MicroGallery, zawierający pracownie komputerowe, za pomocą których można badać całe kolekcje w formie hipermediów. Kiedy zwiedzający przejrzą taką wirtualną ekspozycję, sporządzają notatkę, które dzieła chcieliby zobaczyć w oryginale. Na zakończenie wirtualnej kwerendy otrzymuje się drukowany plan indywidualnego zwiedzania rzeczywistego muzeum. Taka forma wstępnego przeglądu zbiorów umożliwia zdobycie ogromnej ilości informacji nie tylko o dziełach prezentowanych, magazynowanych, ale także o aranżacjach minionych już wystaw czasowych. Wirtualna przestrzeń, nakładając się na realną, powoduje istotne zmiany w jej używaniu. Fizyczna galeria staje się zindywidualizowana, element opresji i aranżacji zostaje złagodzony poprzez zróżnicowane i indywidualne jej zastosowanie.

Należy zadać pytanie, czy mówiąc o wirtualnych galeriach jako samodzielnych, oderwanych od swych materialnych, fizycznych pierwowzorów przestrzeni, udostępniających nieograniczoną ilość informacji i zdjęć dzieła sztuki, nie mówimy jedynie o rozbudowanym przewodniku czy katalogu muzealnym. Innymi słowy, czy wirtualne muzeum to miejsce czy narzędzie, medium przekazywania informacji. W jaki sposób dzieło, tworzone jako przedmiot fizyczny, funkcjonuje w przestrzeni wirtualnej?

Pamiętając wypowiedź Roberta Smithsona, uznającą muzea i galerie za miejsca opresji dzieł sztuki, które odzierając je z kontekstu, stają się dlań więzieniami. Neutralność przestrzeni wystawienniczych, jego zdaniem, nie

tylko nie pozwala wydobyć naturalnych wartości dzieła sztuki, ale dodatkowo neutralizuje ekspresję zawartą w dziele. Neutralne oświetlenie, neutralny klimat wydzierają galerię z jej geograficznego kontekstu. Takie umieszczenie nadaje dziełu pewien wymiar „wirtualności", wprowadza dzieło w pustkę przestrzeni i pustkę kontekstu.

Widzimy zatem, iż niebezpieczeństwo, na jakie narażone jest dzieło, niebezpieczeństwo utraty ekspresji nie jest związane jedynie z przestrzenią wirtualną. Dzieła sztuki mogą ulegać marginalizacji i trywializacji zarówno w świecie fizycznym, jak i wirtualnym.
Pacyfikacja dzieła może dokonać się już poprzez fakt osadzenia go w samej „przestrzeni galerii". Muzeum może wzmacniać ten proces poprzez przemieszczenie dzieła w przestrzeń społecznego oddziaływania instytucji, związanych z tym społecznych praktyk, oraz rytualnego ich charakteru.
Powracając do pytania o funkcjonowanie wirtualnych przestrzeni galeryjnych, należy zastanowić się, czy mamy do czynienia z dalszym etapem marginalizacji dzieła sztuki czy nowym narzędziem dla jego zrozumienia, nową przestrzenią spotkania. Nie możemy zapominać jednak, że wirtualność nie umożliwia nam już nawet ograniczonego kontaktu z dziełem – oryginałem (poza dziełami sztuki powstającymi w tym medium), lecz z jego wizualną reprezentacją, zinterpretowaną poprzez medium fotografii oraz komentarz tekstowy. Paradoksalnie więc (gdybyśmy ograniczyli się tylko do samej przestrzeni wirtualnej), im doskonalsze interfejsy wprowadzają nas w wirtualną przestrzeń galerii, im bardziej przekonujący kontakt z dziełem, tym jego recepcja bardziej trywialna. Zacieranie świadomości obecności medium, sprawianie, iż staje się coraz bardziej przezroczyste, pogłębia iluzję bezpośredniego doświadczenia, bezpośredniego kontaktu, który wszak nie zachodzi.

Bibliografia

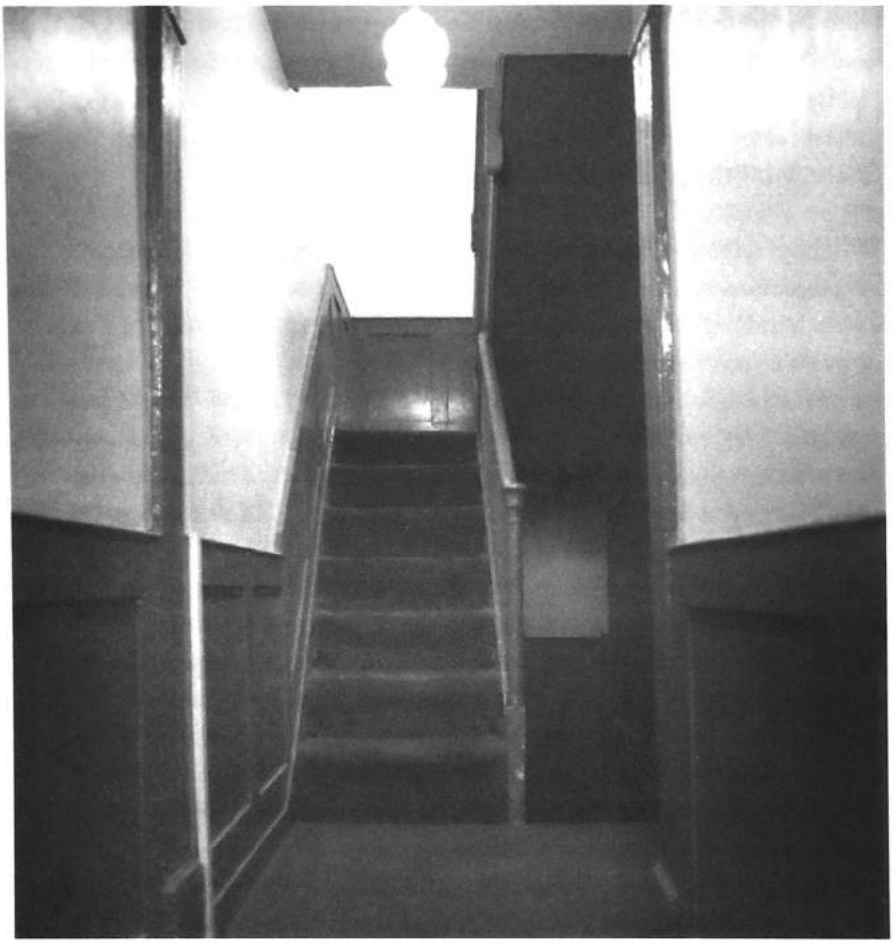
Darragh Joan, Snyder James S., *Museum Design – Planning and Building for Art*, Oxford University Press 1993.

Goldman Glenn & Zdepski, Michael Stephen (Editors), *Reality and Virtual Reality*, Assoc. for CAD in Architecture 1991.

Porter Tom, *The architect's eye – Visualisation and depiction of space in architecture*, 1997.

Pask Gordon, *The Architectural Relevance of Cybernetics*, „Architectural Design" September 1969.

Lucie-Smith Edward, *Do we need Museums of Contemporary Art?*, „Art Review" November 1997.



Gregor Schneider, *Die Familie Schneider*, fundacja Artangel, Londyn 2004

David Crowley
home sweet home...

Gregor Schneider: „Die Familie Schneider" (Artangel, 2004),
„Martwy dom UR" (Rheydt)
Michael Landy: „Breakdown" (rozkład/awaria/załamanie, Artangel, 2001),
„Semi-detached" (dom bliźniaczy, Tate Britain, 2004)

Jedna z podstawowych zasad kultury konsumpcyjnej głosi, że dom jest odbiciem osobowości i gustu właściciela. Eleganckie meble i wymyślne urządzenia w kuchni nie tylko mają być funkcjonalne: są one, na swój magiczny sposób, **tobą**. Jeszcze lepiej widać to na przykładzie bibelotów i fotografii, zamieniających nasze domy i mieszkania w „maszyny pamięci", dzięki którym nie zapominamy, kim jesteśmy i jakie są nasze korzenie. Cóż jednak czynić, kiedy nasz dom nie jest idealny, albo kiedy wspomnienia w nim zawarte są źródłem niepokoju? Podobnie jak przyklejone uśmiechy na rodzinnej fotografii, zewnętrzne pozory domowego porządku i harmonii mogą maskować ukrytą pod nimi rozpacz. Właśnie na takich problemach skupili się Gregor Schneider i Michael Landy, autorzy dwóch niezwykłych instalacji wystawionych w Londynie jesienią 2004 roku. Instalacje te wywołały głęboki niepokój w kraju ludzi jakoby nieodmiennie przywiązanych do domu rodzinnego, zgodnie z powiedzeniem *home sweet home*.

„Die Familie Schneider", instalacja niemieckiego artysty, umieszczona została wśród wąskich uliczek robotniczej dzielnicy Londynu. Widzowie przybywają do biura fundacji Artangel, wspierającej w Wielkiej Brytanii obecność sztuki w przestrzeni publicznej. Otrzymują tam klucze do dwóch sąsiadujących ze sobą domów szeregowych, do których koniecznie mają wejść sami, bez towarzystwa. Przekroczenie progu nieznanego domu jest niepokojącym doświadczeniem, nawet kiedy pamiętamy, że jest on tylko przygotowaną dla nas instalacją. W pokojach napotykamy na aktorów odgrywających sceny, od których dreszcze przechodzą po plecach. Tajemnicza kobieta w kuchni nie przestaje myć zlewu, z którego najwyraźniej nie jest w stanie usunąć jakichś przerażających ją plam, podobnie jak szekspirowska Lady Macbeth. Na górze, pod prysznicem masturbuje się mężczyzna. W pokoju obok okna zostały zaklejone gazetami, ogrzewanie jest włączone na pełny regulator, a pod ścianą leżą zwłoki dziecka owinięte

w czarne worki na śmieci. Przy zlewie spotkaliśmy matkę, a pod prysznicem ojca – czy to ich dziecko?

Choć nigdzie nie zapisane, didaskalia stworzonego przez Schneidera dramatu są jasne: teraz trzeba udać się do piwnicy. Na schodach nasze kroki są bardzo głośne dzięki rozsypanemu pod podłogą piaskowi; to filmowa sztuczka wymyślona w Hollywood. Na drzwiach piwnicy zauważamy sprężynę, która zatrzaśnie je za nami, kiedy znajdziemy się w środku. W półmroku potykamy się o kubły na śmieci, z których wycieka bliżej nieokreślona lepka ciecz. Tajemnicze, przyćmione światło dochodzi z nieznanego miejsca poza murami domu. Czy podążyć za nim do jego źródła? Pochyliwszy się, docieramy do komórki na węgiel, której ściany wytłumiono starymi materacami. Do naszych uszu dochodzi jakiś szept. Uważnie nasłuchując, rozpoznajemy płacz cierpiącego dziecka. Zamknąwszy drzwi pierwszego domu, z ulgą pozostawiamy za sobą katownię, smród i stłumiony płacz. Co znajdziemy w drugim? Okazuje się, że dokładnie to samo, te same sceny i rekwizyty, a nawet te same straszliwe postacie, grane przez bliźnięta. Domy są swoimi sobowtórami.

Postać sobowtóra nie jest w sztuce czymś nowym, a jej długa historia niewątpliwie przemawia do Schneidera. Sobowtór pojawiał się często w XIX-wiecznych powieściach, między innymi u Dostojewskiego, Oscara Wilde'a i Franza Werfla; interesował się nim również Sigmund Freud. W jednej ze swoich rozpraw [W „Niesamowitym". *Pisma psychologiczne* [w:] *Dzieła*, t. III, s. 233–262, przekład Roberta Reszke – przyp. tłum.] wiedeński psychoanalityk pisze, że *sobowtór ... wymusza na nas myśl o nieuniknionym przeznaczeniu, podczas gdy bez niego mówilibyśmy tylko o losie*. Instalacje-domy Schneidera nie są oczywiście przypadkowe, są dziełami sztuki przygotowanymi z finezją godną doktora Caligari, pełnymi sztampowych rekwizytów powieści gotyckiej i filmowego horroru. W istocie taki był zamysł Schneidera, przechodząc bowiem z pokoju do pokoju, wciąż powtarzamy sobie, że wszystko to tylko „scenografia", świat teatralny, filmowy. Umysł nie jest jednak w stanie uspokoić ciała: serce widza łomoce w piersi, a po plecach wciąż przechodzą dreszcze. Wizyta w „Die Familie Schneider" porusza nas do głębi, do samych trzewi.

„Die Familie Schneider" to nie pierwszy domowy koszmar autorstwa niemieckiego artysty. Najbardziej znaną jego pracą jest „Martwy dom UR", owoc długotrwałego projektu realizowanego w rodzinnym mieście Schneidera, w Rheydt. Już od ponad dekady przekształca on wnętrze

otrzymanego w spadku domu, dobudowując nowe ściany przed już istniejącymi (znów motyw sobowtóra). Puste przestrzenie – niektóre z nich uszczelnione i dźwiękoszczelne – są teraz pokojami w pokojach. Inne pomieszczenia, pozornie stabilne, obracają się wokół własnej osi. Zmiany wprowadzone w czasie tej przebudowy naruszyły konstrukcję budynku, który podobno grozi teraz zawaleniem. Niezależnie od intencji Schneidera, rezultat jego działań jest w dosłownym tego słowa znaczeniu niesamowity. Przytulne i dobrze znane części domu stały się niezwykłe lub, jakby to opisał Freud, *unheimlich* (nie-domowe) [Słowo „unheimlich" (ang. *uncanny*), niemiecki tytuł wymienionej już rozprawy Freuda, odczytane dosłownie, analitycznie, składa się z przedrostka „un" (nie) i wyrazu „heimlich" (domowy). W języku polskim tłumaczone jako „niesamowity" – przyp. tłum.].

Niektórzy krytycy piszący o „Martwym domu UR" twierdzą, że dzieło to jest wyrazem stłumionych lęków i kompleksów niemieckiej historii. Londyńskie instalacje pokazują natomiast nieco inne związki pomiędzy miejscem i pamięcią. Wielu ze zwiedzających zdaje sobie sprawę, że domy stoją w części East Endu znanej ze zbrodni Kuby Rozpruwacza, który przez kilka miesięcy w 1888 roku brutalnie gwałcił i mordował londyńskie prostytutki, a następnie okaleczał ich ciała. Fakt, że policja nie zdołała zidentyfikować i ująć mordercy, wywołał falę histerycznych podejrzeń i domysłów. Przypuszczano między innymi, że Kuba Rozpruwacz przebierał się za kobietę, by uśpić czujność swoich ofiar. W zbiorowej świadomości Brytyjczyków pozostał symbolem perwersji i zagrożenia, a psychopatycznych morderców do dziś nazywa się w tym kraju „rozpruwaczami". Niedawno na ich długiej liście pojawiło się nazwisko Iana Huntleya, wychowawcy szkolnego, który w 2003 roku zamordował w swoim domu dwie uczennice. Dom Huntleya został wyburzony, by nie stał się miejscem pielgrzymek psychopatów fascynujących się jego zbrodnią.

Dom ten zrównano z ziemią nie tylko po to, by zapomnieć, ale również po to, by dokonać zemsty. Budynek został potraktowany jak wspólnik mordercy. Podczas procesu Huntleya jego dom otoczono obudową z blachy falistej, aby utrudnić jego podpalenie. Policja obawiała się bowiem, że ktoś postanowi wymierzyć karę murom miejsca zbrodni. Jednak nawet po wyburzeniu takiego domu pozostała po nim przestrzeń nie jest neutralna; zapomnieć o zbrodni przeszkadza niezwykłość pustego miejsca pomiędzy domami czy pustego ogrodu na przedmieściach.

Oczywiście nie wszystkie tego typu „egzekucje" domów mają zatrzeć po nich ślad; niektóre, wprost przeciwnie, mają przyciągnąć uwagę. W ostatnich latach sławny był przykład akcji artystycznej na Oxford Street, głównej arterii londyńskiego konsumpcjonizmu. W 2001 roku młody artysta brytyjski Michael Landy zajął lokal zajmowany przedtem przez sklep sieci C&A i, korzystając ze wsparcia fundacji Artangel, wystawił w nim dzieło zatytułowane „Breakdown": na zainscenizowanej linii produkcyjnej zniszczono wtedy wszystkie z 7227 posiadanych przez Landy'ego przedmiotów. Ostateczna dezintegracja następowała przy kasach sklepowych, a każdy przedmiot – od samochodu po dziecięce rysunki – był przedtem dokładnie ważony i katalogowany przez pracowników ubranych w kombinezony robocze. Klienci sklepu w osłupieniu przyglądali się tej pracy, nie wiedząc, czy będzie im wolno cokolwiek kupić.

Po zakończeniu dzieła zniszczenia pozostały tylko sterty materiałów, które kiedyś były przedmiotami. W ten sposób działanie kapitalistycznej gospodarki uległo dokładnemu odwróceniu, zgodnie z intencją Landy'ego, opisującego swoje dzieło jako krytykę konsumpcjonizmu. Tytuł „Breakdown" (rozkład/awaria/załamanie) inspiruje jednak do innej interpretacji. Choć Landy twierdzi, że jego dzieło nie jest autobiograficzne ani „osobiste", tytuł można odczytywać nie tylko jako rozpad materialny, ale również jako rozpad osobowości. Widz zastanawia się po obejrzeniu osobliwego performance, jak będzie wyglądało życie bez przedmiotów, dzięki którym anonimowy budynek staje się czyimś domem. Jaki stabilizujący wpływ mają one na nasze życie emocjonalne? Wycena, jakiej Landy poddał swoją własność, nie była przecież podyktowana względami ekonomicznymi, lecz emocjonalnymi – na samym końcu zniszczono bowiem skórzany płaszcz noszony kiedyś przez jego ojca. Zniszczenie tego z pozoru zwyczajnego przedmiotu było dla Landy'ego najtrudniejsze. Artysta powiedział wtedy: *Czułem, że niszcząc ten płaszcz, rzucam urok na tatę.*

Bolesna wymowa „Breakdown" staje się jeszcze wyraźniejsza po odwiedzeniu ostatniej instalacji Landy'ego, „Semi-detached" (dom bliźniaczy), wystawianej w galerii Tate Britain. W marmurowej głównej sali galerii artysta umieścił niczym się nie wyróżniający dom, podobny do tysięcy takich budynków na przedmieściach w południowej Anglii. Landy odtworzył najmniejsze szczegóły i usterki, nie zapominając nawet o rdzy na gwoździu wystającym z pokrytej kamyczkowym tynkiem ściany. Dom został odcięty od swojego bliźniaka przez środek frontowej i tylnej ściany. Widz, dotarłszy do domu przez pustą salę, zagląda oczywiście do wnętrza przez okna.

Michael Landy, *Semi-detached* (dom bliźniaczy), Tate Britain, Londyn 2004

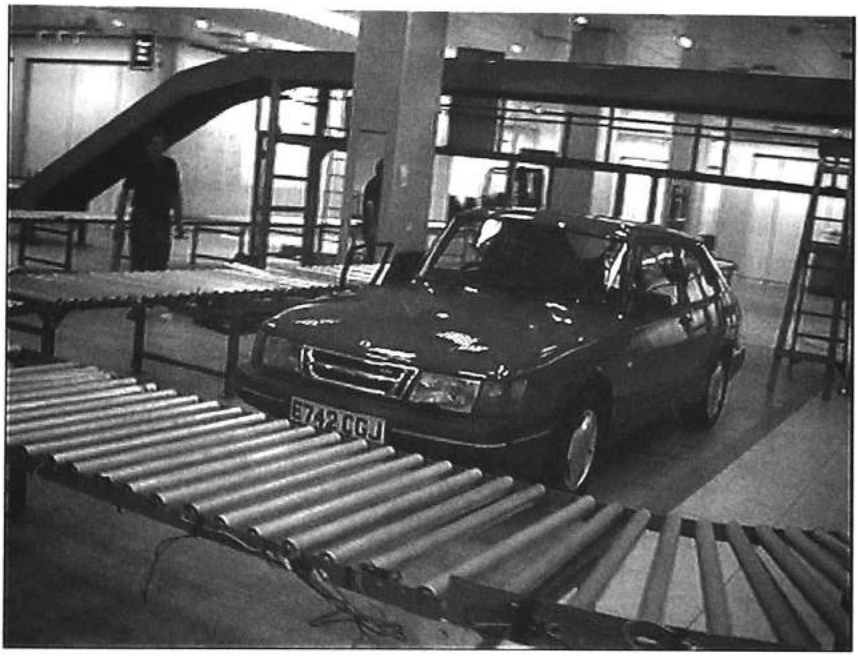
Ciekawskie spojrzenia napotykają jednak na umieszczone za firankami ekrany.

Landy umożliwia jednak podglądaczom zaspokojenie ciekawości. Na wewnętrznej ścianie bliźniaka znajdują się dwa ekrany wideo: na jednym wyświetlany jest film „Shelf life" (okres przechowywania/popularności) o majsterkowaniu, narodowej obsesji Brytyjczyków. Migawkowe ujęcia rysunków technicznych, instrukcji obsługi i czasopism dla majsterkowiczów przekazują wizję domu jako miejsca ciągłych, samodzielnie dokonywanych ulepszeń. Od czasu do czasu pojawia się obraz szczęśliwej rodziny z czasopisma z lat 50. – niespożyta energia i uśmiechy na twarzach. Drugi film, zatytułowany „Four walls" (cztery ściany), jest utrzymanym w elegijnym tonie zapisem życia właściciela domu, Johna Landy'ego. Monotonna egzystencja ojca artysty i należące do niego przedmioty są przedstawione w serii długich, jakby nie poddanych montażowi ujęć. Niewyraźne dźwięki włączonego telewizora i innych domowych urządzeń towarzyszą ujęciom rodzinnych fotografii, żarówki w lodówce i waty izolacyjnej wyłażącej z pękniętej w kącie ściany. Tytuł filmu niedwuznacznie sugeruje, że ojciec Landy'ego jest więźniem swojego domu; wypadek w kopalni naruszył jego zdrowie i pozbawił zdolności do pracy. Ponieważ żyjemy w społeczeństwie, które niezmiennie uznaje dom za idealne odbicie osobowości mieszkańców, nieodparcie nasuwa się nam związek pomiędzy stanem zdrowia Landy'ego seniora a brudem i łuszczącą się farbą w jego domu. „Semi-detached" to praca wzruszająca i przepełniona melancholijnym nastrojem.

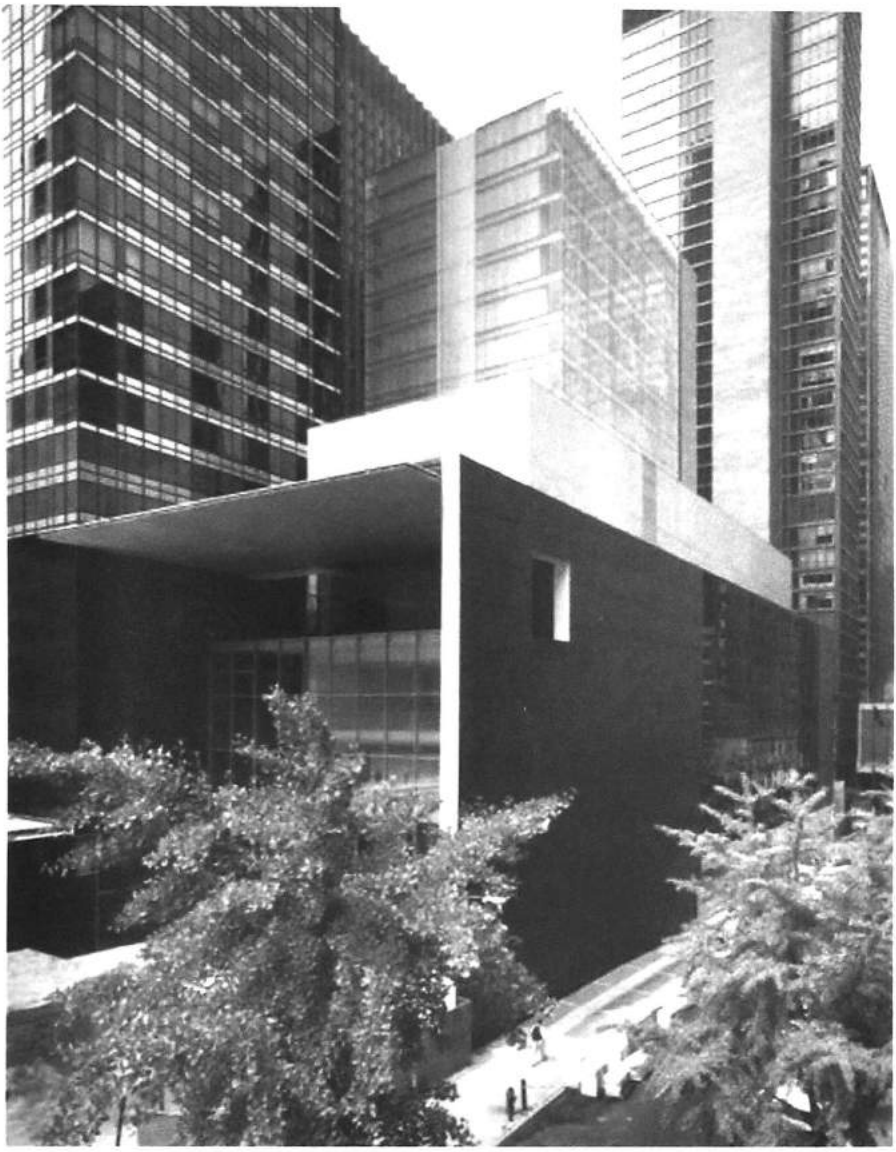
Emocjonalny wydźwięk sztuki Landy'ego i Schneidera jest jeszcze większy, jeśli zważyć sposób myślenia o domach we współczesnej Wielkiej Brytanii. Na stronach kolorowych czasopism bez przerwy napotykamy na wizje architektów tworzących idealne pustelnie ze szkła i betonu, albo na reklamy różnorodnych dostępnych na rynku domów i mieszkań. Domy, jak się wydaje, stają się panaceum na wszelkie nieszczęścia. Schneider i Landy podważają tę retorykę, ukazując cień, jaki dom może rzucać na życie nieszczęśliwych ludzi i całych społeczeństw.

Tłumaczenie: **Paweł Stachura**

www.artangel.org.uk
www.tate.org.uk



Michael Landy, *Breakdown* (rozkład/awaria/załamanie), fundacja Artangel, Londyn 2001



Yoshio Taniguchi, rozbudowany gmach MoMA, Manhattan, Nowy Jork 2004. **Fot. Timothy Hursley**

Aleksandra Robakowska

Klasyka nowoczesności – nowe MoMA

Ostatnie lata to okres muzealnego triumfu. Kolejne prestiżowe instytucje przyoblekają się w nowe szaty. Wspaniale skrojone gmachy ożywiające wyświechtaną garderobę zapomnianych miast, dzielnic, kolekcji, przybrane nazwiskami wielkich architektów. Muzealne siedziby zmieniają swój status. Uwolnione ze służebnej roli inkubatorów sztuki zyskują niezależność – rangę dzieła skończonego, w pełni autonomicznego. Koniec XX i początek XXI wieku przeformułował dawne wartości – odgrywająca dotąd główną rolę kolekcja ustąpiła miejsca pełnej majestatu królowej sztuk – goszczącej ją architekturze.
Najlepsze i najbardziej wyraziste przykłady tych przemian to Muzeum Guggenheima w baskijskim Bilbao, Tate Modern w Londynie, Muzeum Żydowskie w Berlinie, Kunsthaus w austriackim Grazu. Każde z nich to wielkie artystyczne przedsięwzięcie – architektura, której przypadła w udziale dziejowa misja – ożywienia miasta, dzielnicy, przechowania tragicznej historii, przełamania zastygłych standardów. To architektura poszerzająca semantyczne ramy instytucji. Architektura posługująca się nowymi, zapożyczonymi od najnowszych zdobyczy zaawansowanych technologii i współczesnej myśli socjologiczno-filozoficznej, środkami wyrazu. Niepokorni architekci rozpoczęli wyścig. Konkurencję o pierwsze miejsca w połyskliwym teatrze wielkiej sztuki.

Zawody nie wciągnęły jednak wszystkich. Wbrew panującym tendencjom ostatni sezon należał do prostych, transparentnych form architektury, rzec by można, funkcjonalnej. Przestrzeni żyjącej w symbiotycznym związku z prezentowaną w niej kolekcją. Ten kontrowersyjny kostium wdziało słynne nowojorskie Museum of Modern Art Manhattan – wielki dyktator mód – odwołał się do klasyki. Być może to znużenie. Estetyczne przesilenie, które znalazło ujście w eleganckiej skromności architektury.
Niewiele jest bowiem miast, które w przeciągu ostatnich lat uległy tak gwałtownym i znaczącym przemianom. Po wrześniowym zamachu 2001 roku Nowy Jork zmienił swe oblicze. Wyrwa w mieście pozostawiona przez Twin Towers, wojna w Iraku, polityczne przetasowania, wszystko to odcisnęło swoje piętno na codziennym życiu nowojorskich ulic. Miasto zwróciło swe spojrzenie do wewnątrz, pogrążyło się w zbiorowej autorefleksji. Ta z kolei przyniosła zapierające dech w piersiach plany – *Nowe Wizje dla Nowego Jorku*. Teraz Big Apple dumnie podnosi głowę, demon-

strując swoją siłę i postępowość, a obok potężnych inwestycji, takich jak odbudowa dzielnicy w miejscu zrujnowanych wież WTC, uwagę poświęca się też mniej spektakularnym działaniom.

Konkurs na projekt rozbudowy władze MoMA ogłosiły jeszcze w 1997 roku. Ku ogólnemu zdumieniu wygrał go Yoshio Taniguchi – architekt, którego dzieła dotąd nie przekroczyły granic rodzimej Japonii. Prace nad nowym gmachem rozpoczęto w 2001 roku. Jego drzwi otwarto dla zwiedzających 20 listopada 2004 roku. MoMA wróciło na Manhattan, świętując wraz z nim swe 75. urodziny.
Budżet pozostawiony do dyspozycji Taniguchiego wynosił 425 milionów dolarów. Wraz z kompleksową renowacją starszych gmachów inwestycja pochłonęła sumę dwukrotnie wyższą – 858 milionów dolarów. W zamian Nowy Jork zyskał imponujący pomnik XX-wiecznych wartości – szlachetną, pewną siebie i swoich racji architekturę, oddającą hołd świetnej modernistycznej przeszłości miasta. Historii Nowego Jorku i nowojorskiego MoMA.

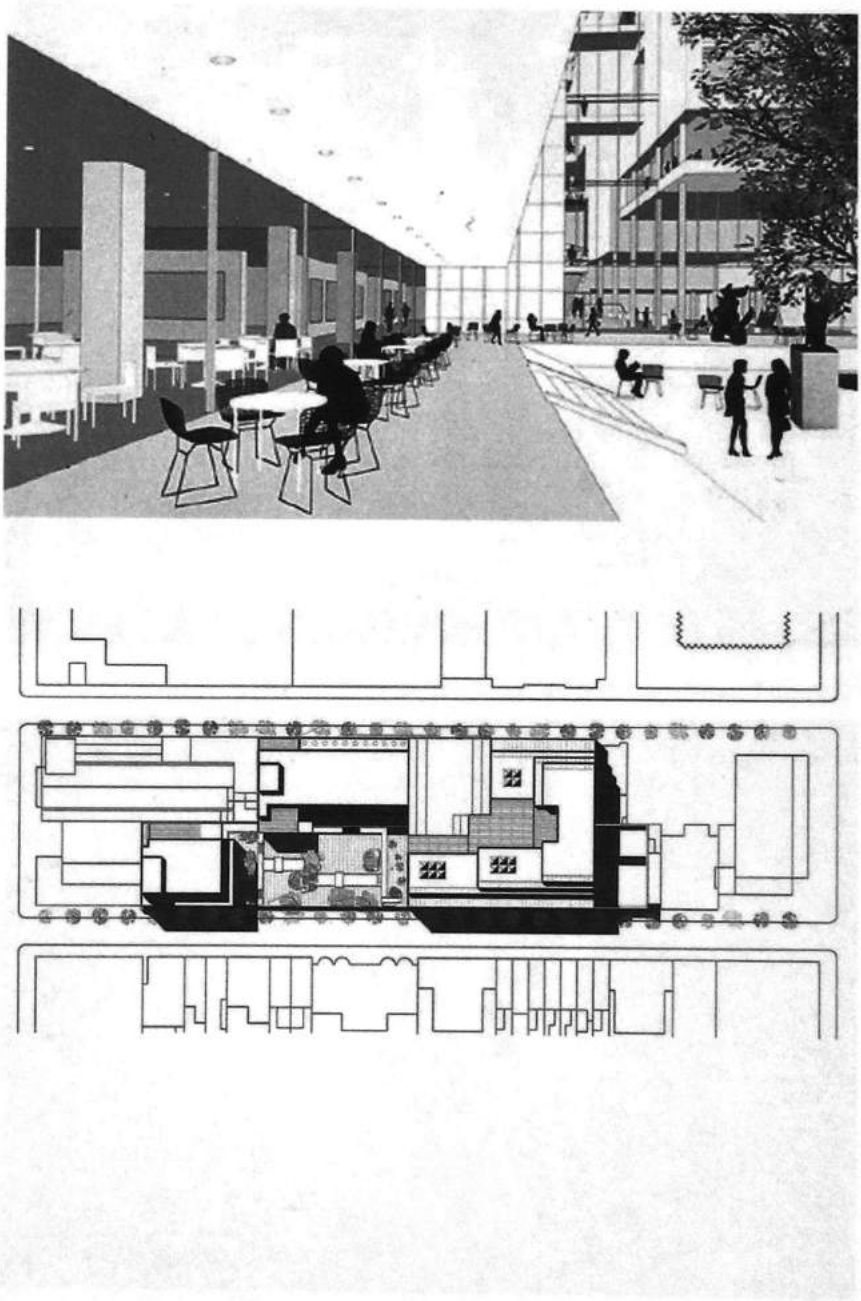
W 1932 roku, w niespełna trzy lata od otwarcia, w MoMA powołano do życia Dział Architektury i Designu. Fundatorzy muzeum – troje postępowych i wpływowych mecenasów sztuki, Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan i John D. Rockefeller jr., uznali, że czas porzucić konserwatywną politykę tradycyjnych muzeów i stworzyć instytucję poświęconą wyłącznie sztuce nowoczesnej. W parze z rewolucyjnym pomysłem podążała zrodzona przez ruch Arts and Crafts idea interdyscyplinarności i współzależności sztuk. Synteza ta stała się kamieniem węgielnym nowej kolekcji. Wśród perełek wzornictwa i architektury MoMA posiada w swoich zbiorach m.in. archiwum prac Miesa van der Rohe, Franka Lloyda Wrighta czy Alvara Aalto, i mimo iż architektoniczna kolekcja muzeum sięga czasów współczesnych i pokrywa wszystkie ważne przełomy w XX-wiecznej architekturze, wyraźnie odczuwalne jest tu uprzywilejowanie modernizmu.
Sam muzealny gmach to również złożona historia architektury. Pierwsza stała siedziba instytucji, przy 53. Ulicy, została zaprojektowana w 1939 roku przez Philipa L. Goodwina i Edwarda Durella Stone'a w rodzącym się wówczas Stylu Międzynarodowym. W 1964 roku Philip Johnson dodał do niej skrzydła wschodnie i ogrodowe, razem z powiększonym Ogrodem Rzeźb. 20 lat później powstało nowe, zaprojektowane przez Cesarego Pelliego, podwajające wcześniejszą powierzchnię wystawienniczą i zapewniające miejsce dla rozrastającej się muzealnej infrastruktury, skrzydło zachodnie. Mimo starań kolejnych władz, MoMA nigdy jednak nie zdołało

uporać się z architektonicznymi rozterkami. Pierwszy gmach, przez swoją niewielką skalę, z góry skazano na przegraną. Późniejsze addycje nie rozwiązywały całkowicie problemu, potęgowały za to nasilające się wraz z upływem lat wrażenie bałaganu. Wszystko to stanowiło nie lada wyzwanie dla stających w ostatnim konkursie twórców.

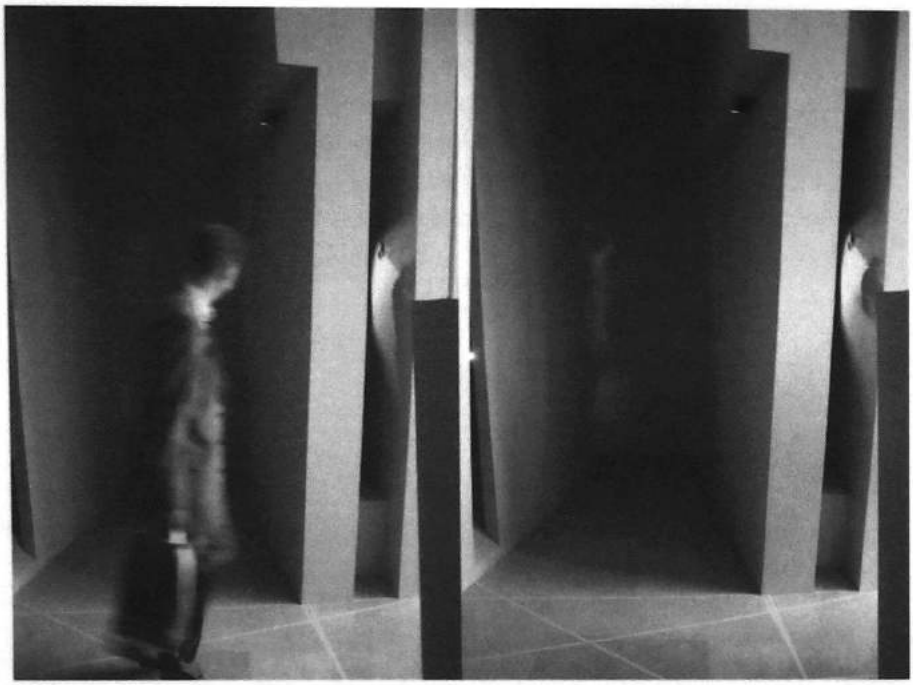
Japoński architekt wywiązał się z niego doskonale. We współpracy z nowojorską pracownią Kohn Pedersen Fox (KPF) stworzył projekt przebudowy o największej dotąd skali. Nowa siedziba rozrosła się niemal dwukrotnie w stosunku do starej, zajmując blisko 58 tysięcy metrów kwadratowych. Przestrzeń ekspozycyjna rozwinęła się z niecałych 8 tysięcy do prawie 12. Usytuowane na 6 kondygnacjach galerie znalazły swe miejsce w David and Peggy Rockefeller Building. Stałą kolekcję sztuki współczesnej umieszczono na najbardziej eksponowanym pierwszym piętrze. Na potrzeby ekspozycji czasowych przeznaczono mniejsze, a przez to bardziej intymne pomieszczenia powyżej. Większa jest tylko opatrzona świetlikiem przestrzeń ostatniej kondygnacji. Wszystkie galerie skoncentrowano wokół skąpanego w naturalnym świetle atrium. Dodatkowe oświetlenie zapewniają potężne przeszklenia zewnętrznych ścian. Transparentność architektury pozwoliła nowemu budynkowi wtopić się w otaczającą go tkankę miejską, zapewniając wspaniały widok na miasto i znajdujący się obok, uporządkowany Abby Aldrich Rockefeller Sculpture Garden.
Sztuka, architektura i urbanistyka splotły się tu w nierozerwalny węzeł. Związek ten podkreślony został już przy samym wejściu do budynku – zwiedzający zostaje wprowadzony do obszernego, wysokiego lobby, które okazuje się łącznikiem pomiędzy Ulicami 53. i 54.
Taniguchiemu udało się za sprawą delikatnych geometrycznych form, jasnych podziałów przestrzennych i doskonale wyważonych proporcji uporządkować przestrzenny chaos spowodowany wcześniejszymi przebudowami. Nowa, znajdująca się od strony 53. Ulicy, fasada złożona z tafli szarego, przydymionego i przezroczystego szkła, gładkiego czarnego granitu i aluminiowych paneli, pozostaje w nienagannej relacji z klasyczną już modernistyczną architekturą poprzednich wcieleń MoMA. Lekka, niemal sześcienna bryła nowej części kończy ciąg architektonicznych odsłon kolejnych przebudów. Budzące wśród niektórych zdziwienie, poszanowanie modernistycznej tradycji zaprezentowane przez japońskiego architekta sprawiło, że różnorodne stylowo nawarstwienia znalazły swą wypadkową. Fragment 53. Ulicy, dzięki wyważonej kompozycji złożonej z kolejnych pionowych płaszczyzn, zdaje się na oczach przechodniów przeradzać w wyabstrahowaną z materialnej rzeczywistości strukturę.

Elewacja od strony Ulicy 54. to ogromny przeszklony portyk ujęty w kruche ramy gładkich płaszczyzn bocznych elewacji. Prowadzi on do Ogrodu Rzeźb, z perspektywy którego dostrzec można jeszcze przylegającą do wieży Pelliego bryłę. W tej wyniesionej ponad galerie części swe miejsce znalazły biura i pracownie konserwatorskie. Na 2006 rok zaplanowano jeszcze otwarcie Lewis B. and Dorothy Cullman Education and Research Building, który zamknie ogród od strony wschodniej.

Alfred H. Barr Junior – założyciel MoMA – powiedział kiedyś, że *muzeum jest jak laboratorium*. Zmaterializowana wizja Taniguchiego wydaje się to zdanie potwierdzać. Brak tu miejsca na chwilowe kaprysy. Każdy element, każdy detal ma swoje jasne uzasadnienie. Architektura tym razem nie poważyła się na konkurencję z kolekcją. Nie zdeterminowała też jej układu. Jak dobry nauczyciel podała tylko kilka zręcznych sugestii. Taniguchi powiedział kiedyś, że *pozbawione kolekcji muzeum powinno wyglądać na nieskończone* – i dodał – *przy projektowaniu muzeum należy kontrolować swoje ego. Tylko dzięki temu można stworzyć coś nowego*. Wypowiedź tę potwierdzają wcześniejsze realizacje architekta, wśród nich Shiseido Museum of Art, Tokyo Sea Life Park, Toyota Municipal Museum of Art. Ta lekka, niemal elastyczna architektura uczy nas pokory. Ekstrawaganckiej dziś cnoty, która jest tak potrzebna przy doświadczaniu sztuki. To bardzo ulotny budynek, subtelny, lecz nie pozbawiony wyrazu. To dzieło emanujące siłą zamkniętej w nim sztuki.



Yoshio Taniguchi, szkice projektów rozbudowy gmachu MoMA, Manhattan, Nowy Jork



Jacek Dominiczak / Dominik Lejman, *Spowalniając. Rozwarstwiając fasadę*, pawilon polski w Wenecji, 2004

Agnieszka Szeffel

Architektura i sztuka – związki i dotknięcia

Wiersz na niedzielę I.

W ostatniej powieści Antonia Tabucchiego jej główny bohater, złożony śmiertelną chorobą Tristano opowiada pisarzowi historię swojego życia. W otoczonej winnicami, toskańskiej willi opiekuje się nim dawna nauczycielka niemieckiego, którą nazywa po prostu Frau. Frau to postać zbudowana z cienia. Stara kobieta, oszczędna w słowach, nieraz złośliwa, a jednak na swój sposób kochająca. Jak pisze w posłowiu tłumaczka Joanna Ugniewska: *Frau jest jak wcielenie losu, jak Mojra trzymająca w dłoni nić życia Tristana*. Ale Frau jest też strażniczką pewnego rytuału. Każdej niedzieli kwadrans przed piątą po południu podaje gorącą czekoladę i czyta Tristanowi wiersz. Tristano ze wzruszeniem wspomina, że robiła to nawet wtedy, gdy był daleko lub w niebezpieczeństwie: *co niedziela za kwadrans piąta wchodziła do salonu, wyobrażała sobie, że nalewa czekoladę do filiżanek, i mówiła do siebie po niemiecku, paniczu, pora na wiersz. I czytała ten, który wydawał jej się najbardziej odpowiedni*[1]. Ów subtelny ceremoniał powtarzała niezmiennie przez ponad 70 lat. Ile niedziel przypada na tak długi okres czasu? – zastanawia się Tristano – na oko kilka tysięcy. Jednak wiersz na niedzielę okazał się jedynym stabilnym miejscem w pulsującej magmie jego życia.

Czy potrzebujemy dziś takich trwałych miejsc, punktów odniesienia, wprowadzających w nasze myślenie o świecie – w tym także o architekturze, o sztuce – pewien porządek, a nawet rodzaj pewności? Artysta i teoretyk w dziedzinie fotografii – Jerzy Olek poszukuje ich, przyglądając się współczesnej sztuce przez pryzmat kategorii piękna. W tekście „Piękno – gdzie ono jest?" („Architektura & Biznes" nr 6/2005) zastanawia się, czy we współczesnym „estetycznym pejzażu" jakiekolwiek wartości uniwersalne mają szansę w ogóle zaistnieć. Czy taką stałą dla sztuki wartością może być w tych rozedrganych, rozproszonych, narcystycznych czasach piękno właśnie? Wydaje się, że każdy niemal przedmiot jest dziś starannie zaprojektowany, piękny, estetyczny. Piękno weszło w obszar popkultury, codzienności, użyteczności, reklamy. W takiej sytuacji sztuka się od piękna słusznie dystansuje. Chcąc zachować swoją odrębność, świadomie odrzuca dystynkcję piękna. Ale być może pułapką są tutaj słowa i definicje. Tomasz

[1] Antonio Tabucchi, *Tristano umiera*, Warszawa 2005, s. 25.

Bogusławski, artysta grafik, wielbiciel Bacha, w jednej z rozmów, próbujących ustalić, co jest dla niego w sztuce najważniejsze, wspomina o swojej tęsknocie za niedefiniowalną pełnią. Istotę tej najważniejszej wartości tłumaczy na przykładzie „Wariacji Goldbergowskich" w wykonaniu Glenna Goulda z 1981 roku, które zaczynają się i kończą tym samym utworem – „Arią da capo". Kiedy pierwsza „Aria da capo" kończy się, druga nie tyle się kończy, co wypełnia – twierdzi Bogusławski. Osłabiając tym samym tęsknotę za całością. Jerzy Olek, mówiąc o ważnej dla sztuki kategorii piękna, umieszcza ją w strefie „pomiędzy", pomiędzy pełnią a pustką, preferując raczej to, co „puste", zredukowane do form prymarnych, wyczyszczone z autorytaryzmu tego, co „pełne" kształtem i znaczeniem. Mam wrażenie, że z pomocą może przyjść tu idea Lévinasowskiego Pragnienia, godząca opozycyjne pojęcia „pustego" i „pełnego", które zdają się być dwiema stronami tego samego medalu. Filozof dialogu – Emmanuel Lévinas mówiłby tu zatem o Pragnieniu i nieskończoności. Pragnienie, w odróżnieniu od potrzeby, jest esencją owej bezimiennej tęsknoty, nie jest zaś „chorobą wygnania", nie posiada przyczyny, bo też Upragnione nie pochodzi z kraju, który znaliśmy, a ten, choć drogi, został utracony. Pragnienie to nie daje się ukoić. Intencją Pragnienia (które nazywa metafizycznym) jest jednak coś innego, *pragnie ono ponad wszystkim, co mogłoby je po prostu zaspokoić. Jest jak dobroć – Upragnione nie wypełnia go, lecz pogłębia*[2]. To miejsce pełni i braku i zespolenia wydawałoby się – jedno z najmniej stabilnych, rozpięte pomiędzy „przyjdź" a „odejdź". Poszukiwanie stałego miejsca w sztuce przypomina chęć spotkania z kimś, na kogo długo czekaliśmy. *Jeśli decyduję się powiedzieć „przyjdź"* – pisze Michał Paweł Markowski o istocie tego spotkania, by go nie zawłaszczyć, by nie zdominować własnym pragnieniem obecności – *muszę umieć powiedzieć „odejdź", gdyż tylko na tym – zawsze możliwym – zerwaniu mogę zbudować nasz związek. Zerwanie to musi być możliwe, choć nigdy nie będzie do zniesienia*[3]. W jednym z wywiadów Kurt Forster, kurator ostatniego Biennale Architektury w Wenecji, mówi o czymś podobnym w odniesieniu do formy. Znajduje wartość raczej w ciągłym stawaniu się formy niż w jej byciu. W swoistej niestabilności. Przekonuje, że nie forma sama w sobie jest dla sztuki, dla architektury najważniejsza (najpiękniejsza), ale to, co się z nią dzieje, w jakie i z czym wchodzi związki.

W obliczu brutalności – uważa, pochodząca z Rumunii, niemiecka pisarka Herta Müller – *każde piękno traci charakter, przekształca się w swoje przeciwieństwo, razi obscenicznością. Tak jest z pięknymi ludźmi, którzy poniewierają innymi, z pięknymi krajobrazami, w których zadomowiła się ludzka nędza*[4]. Do tej refleksji skłania ją widok plakatu, reklamującego damskie

obuwie, na którym piękny but wbija obcas w męską rękę. Może zatem idea piękna daje się dziś rozpoznać właśnie poprzez etykę, do czego namawia Lévinas? Może w kontekście etyki nie należy dziś pytać o piękno, a raczej o jego autentyczność? I na tej autentyczności należałoby budować stabilne miejsce w niestabilności świata. Zupełnie nienowoczesne, stałe miejsce podobne do tego, jakie Frau stworzyła dla Tristana, oparte na ważnym dla każdego z nich związku, w którym kobieta trwała, powtarzając zaklęcia, a mężczyzna odchodził i powracał, myśląc: *nie mogę zerwać nici, uświęcającej moje życie.*

Poza „efekt Bilbao"

Stabilnym miejscem nazwałam krąg wartości uniwersalnych, związanych z etyką, którym nadałam nieco staroświecki charakter przestrzenny. Staroświecki, bo zmediatyzowana współczesność przestrzeń unieważnia, koncentrując się na czasie. Motywacją dla poszukiwania trwałego miejsca w sztuce jest dziś dezorientujący postmodernistyczny wielogłos. Coraz rzadziej pytanie o wartościujące sztukę parametry kierujemy w stronę autorytetu instytucji – muzeum czy galerii. Poddane poststrukturalnej krytyce instytucje zdają się w tej sprawie umywać ręce, dopasowując się letnimi, bezpiecznymi wystawami dzieł dawnych mistrzów do globalnego gustu. Z kolei sztuka, pozbawiona instytucjonalnego nawiasu, często w swojej nagości staje się prowokacyjna i agresywna. Niegdysiejsza, rozdzielająca splendor świątynia – muzeum, które Michel Foucault stawiał w jednym, opresyjnym, neutralizującym jakąkolwiek żywiołowość, szeregu z więzieniem, szpitalem i szkołą, straciło moc oddziaływania. Odbudowa jego znaczenia dokonuje się od kilku lat za pomocą słynnego „efektu Bilbao", nawiązującego do spektakularnego projektu architektonicznego Muzeum Guggenheima w Bilbao autorstwa Franka O. Gehry'ego, które stało się ikoną miasta. Aneta Szyłak „efekt Bilbao" definiuje jako *przeniesienie etyki i estetyki korporacyjnej na mechanizmy kultury i style odbioru sztuki*[5]. Architektura, dzięki ekspresji i sile wyrazu własnej oryginalności, staje się tu elementem dominującym, mieszczącym w swojej strukturze tradycyjne, hierarchizujące, retoryczne sposoby prezentowania dzieł sztuki.

Próbą złagodzenia architektonicznego „efektu Bilbao", przy zachowaniu jego spektakularnego charakteru magnesu, przyciągającego zwiedzających, wydaje się projekt przebudowy jednej z części muzealnego kompleksu

[2] Emmanuel Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, Warszawa 2002, s. 19.

[3] Michał Paweł Markowski, *Przyjdź*, „Tygodnik Powszechny" nr 51 (17.12.2000).

[4] Herta Müller, *Król kłania się i zabija*, Wołowiec 2005, s. 33.

[5] Aneta Szyłak, *Budynek to dla sztuki za mało!*, „Architektura Murator" nr 4/2005, s. 26.

w austriackim Graz. Autorami tej kontrowersyjnej realizacji są Peter Cook i Colin Fournier. Architekci zaproponowali niezwykle współczesną w wymiarze technologicznym i estetycznym konstrukcję, której organiczny kształt przypomina dziwną narośl na regularnej zabytkowej tkance miasta. Kunsthaus Graz posługuje się niemal oficjalnym pseudonimem – Friendly Alien, co zostało wykorzystane przez twórców filmu, ujawniającego kulisy powstania projektu. Zgodnie z nieco groteskową wizją wiedeńskiej grupy coop99, budynek Cooka i Fourniera to statek kosmiczny, który szczęśliwie wylądował w centrum miasta. Performatywny, obcy, dominujący charakter tej architektury zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz muzeum został osłabiony kilkoma rozwiązaniami, które można nazwać negocjującymi. W fasadach zewnętrznych takim gestem negocjacji z miejską architekturą są ściany, budujące pierzeję ulicy, proste do wysokości pierwszego piętra, będące czymś w rodzaju cokołu dla organicznej formy wyższych kondygnacji. Z kolei podłużny, również prosty, regularny element galerii widokowej, obserwowany z poziomu chodnika, po pierwsze, ukrywa ekspresyjną organiczność budynku, po drugie, jest niejako wspomnieniem, pozostałością niegdysiejszej geometrii tego miejsca. Tak naprawdę efekt estetycznego szoku, o którym wspomina się, analizując karierę projektu Kunsthaus Graz, wywołały fotografie, pokazujące budynek z góry, na tle zabytkowych dachów, a więc z punktu widzenia gołębia latającego nad miastem, a nie człowieka spacerującego ulicami. Poza tym Friendly Alien to coś na kształt opakowania, skóry, okrywającej przestrzenie wystawiennicze, które przy okazji każdej wystawy są na nowo konstruowane przez zaproszonych do współpracy architektów. Ta dowolność wewnętrznego kształtu pozwala współistnieć na równych prawach prezentowanej tam sztuce i architekturze. Opakowanie może, ale nie musi sugerować określonych działań artystycznych, nie musi ich kontrolować, może być inspiracją. Poddany Koolhaasowskiej lobotomii związek wypełnienia i opakowania daje w tym przypadku możliwość partnerskiej wymiany form i sensów.

Wiersz na niedzielę II.

Na ulicy Minogi w słońcu grzały się dwa czarne koty, a stojący obok kościół św. Jana jak zwykle kruszył się i pochylał. W takie niedzielne popołudnia Gdańsk przypomina prowincjonalne miasteczko na rubieży, tuż obok zapchanego ludźmi Długiego Targu i Mariackiej drzemią ocienione zielenią podwórka, i nagle ni stąd, ni zowąd na drodze wyłania się stary kościół, jeszcze ciepły modlitwami. W kościele na kilka czerwcowych dni[6] zainstalowano wideo-fresk Dominika Lejmana. Kiedy go zobaczyłam, pomyślałam, że oto Frau przeczytała Tristanowi wiersz i okruchy tej poezji

uniosły się i dotknęły świętojańskiego sklepienia. *Życie jest oddechem, chłopcze* – powiedziała Frau, a rozdrapane tu i tam sklepienie wciągnęło w płuca pachnące wciąż kadzidłem powietrze. Cegły, z których zostało zbudowane, uległy swoistej dematerializacji; odkąd unosiły się i opadały w rytm oddechu katedry, zaczęły przypominać poplamioną, elastyczną błonę, naciągniętą na średniowieczne łęki. „Oddychająca katedra" – taki tytuł artysta nadał swojej pracy. Kilka osób leżało na wznak na kościelnych ławkach, patrząc w górę. Próbowaliśmy oddychać razem z nią.
Dojrzewający kilka lat pomysł Dominika Lejmana wreszcie znalazł odpowiednie miejsce ekspozycji. Wciąż restaurowany, niebezpiecznie osiadający na niestabilnym gruncie, surowy kościół św. Jana odznacza się wyjątkowym nastrojem. Pozbawiony ornamentu, odarty z chrześcijańskiej w duchu łagodności, wydaje się esencją architektonicznej potęgi średniowiecza. Ożywienie monumentalnej, nieruchomej bryły dokonane zostało bardzo delikatnie, prawie niedostrzegalnie. W naturalnym świetle dnia, na czterech sklepieniach nawy głównej wyświetlano zarejestrowane wcześniej obrazy tychże sklepień, obrazy, na których zbliżały się i oddalały w różnym tempie i z różną głębią. Niekiedy ich „oddechy" wyrównywały się, innym razem każde oddychało osobno, w swoim własnym rytmie. Ta efemeryczna personifikacja katedry zdaje się doskonale ilustrować etyczną relację, jaka łączy architekturę z wkraczającą w jej przestrzenie sztuką. Każda ze stron tej rozmowy pomaga drugiej zaistnieć jak najlepiej w swoim kształcie i znaczeniu. Ruch obrazu dynamizuje przestrzeń, przestrzeń uwiarygadnia piękno fresku. Przy tym współczesny obraz elektroniczny nie jest w tym zabytkowym wnętrzu czymś obcym, zmiana narzędzia, którym artysta „namalował" fresk, nie wywołuje rewolucji, nie ma w sobie żadnego radykalizmu, wręcz przeciwnie – wtapia się w stare, eksponując jego ponadczasowy charakter. Ta niezwykła gra z czasem na przekór hierarchiom dzisiejszego świata podkreśla wagę przestrzeni.

Metamorfoza w przejściu

Dominik Lejman jest artystą od dawna eksperymentującym z przestrzenią architektoniczną. Jego ruchliwe, delikatne wideo-freski realizują przekonanie, że źródłem współczesnej wrażliwości jest kultura kina, w którym zapalono światło, a ekranem percepcji staje się w nim architektura performatywna (patrz: *Architektura ruchomych obrazów* – wywiad z Dominikiem Lejmanem, „Architektura & Biznes" nr 12/2004, dodatek „Metamorfozy", s. 16–17). Proces jej „ożywiania" przebiega nie tylko poprzez

[6] 20–26.06.2005.

realne poruszenie. Artysta stara się odkryć kod przestrzeni, w której się znalazł (patrz: „Euroceiling. Re(framed)locations, Dis(covered)desires", Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2004). Jego fototapety w iluzoryczny sposób multiplikują pewne jej elementy, innym razem ujawniają przed widzem przestrzenie ukryte (patrz: „Conditioned Perspective – Cultural Design", Bunkier Sztuki, Kraków 2002). Coraz częściej w grze architektury ze sztuką uczestniczy widz tego rozłożonego na role spektaklu. Nie jest jedynie obserwatorem czy też interpretatorem artystycznych działań, jego wizerunek zostaje bowiem włączony w formalny wymiar dzieła. Podsumowaniem powyższych idei była zrealizowana wspólnie z architektem Jackiem Dominiczakiem, twórcą teorii architektury dialogicznej, eksperymentalna fasada pawilonu polskiego na 9. Biennale Architektury w Wenecji (12.09.–07.11.2004). Rozwarstwiona fasada wprowadza w galeryjne wnętrze pawilonu i jednocześnie oddziela od tego, co na zewnątrz. Jako przestrzeń „pomiędzy" łączy i przecina. Intryguje formą, biorąc rzeczywistość w artystyczny nawias, zachowując zarazem silny związek z geometrią miasta. Zgodnie z myślą Rema Koolhaasa, piszącego o nowojorskich skyscrapers, takie (tu: „niemal") lobotomiczne przecięcie kwestionuje modernistyczną szczerość architektury, żyjącej swoim rytmem wewnątrz budynków, nie mającym wiele wspólnego z życiem zewnętrznym. Lobotomia weneckiej fasady została przez obu twórców utrwalona w spowolnionym, rozłożonym na etapy procesie przecięcia relacji między wnętrzem a zewnętrzem, w kontemplacji przejścia jednej jakości w drugą. Ważną rolę odgrywa w nim widz, odwiedzający pawilon. Obraz jego postaci, zarejestrowany przez kamery wideo, zostaje z kilkusekundowym opóźnieniem odtworzony w przygotowanych przez architekta niszach, których geometria jest symbolicznym wyrazem związku najdrobniejszego detalu budynku z większą całością miejskiego systemu. Ich dynamiczny charakter wynika z uzasadnionego teoretycznie poruszenia kąta prostego ścian. Zarejestrowany obraz postaci pojawia się w niszach w coraz trudniejszych do zidentyfikowania powiększeniach i fragmentach, aż wreszcie zmultiplikowany i przetworzony znajduje swoją kulminację jako ornament posadzki, tuż przed wejściem do wewnętrznej galerii. Następnie znika, ustępując miejsca kolejnemu. Jacek Dominiczak, od lat pracujący nad ideą architektury dialogicznej, zainspirowany filozofią dialogu Lévinasa, w swoich tekstach teoretycznych zwykł personifikować architekturę. Używa pojęcia zewnętrznego wizerunku budynku, który, wystawiony na kontakt z innymi, należy do miasta. Ów wizerunek, z jednej strony, pełni rolę ochronną, ukrywa prawdziwą twarz, będącą wyrazem wewnętrznej wolności, z drugiej – kreacyjną, z zachowaniem zasad etycznych wobec pojawia-

jącego się w zasięgu wzroku Drugiego. Dominik Lejman stara się zilustrować tę zasadę, rozwarstwiając zewnętrzne wizerunki, wchodzących do pawilonu, widzów. Medium architektury i medium wizualne wspólnie realizują tu ideę dialogicznego paradygmatu.

Również prezentowany w pawilonie polskim podczas Weneckiego Biennale projekt „Fascimile" studia Diller + Scofidio próbuje podać w wątpliwość jasne rozróżnienie między tym, co należy do architektury a tym, co wydaje się towarzyszącą jej instalacją wideo. Artyści przekonują, że w swoich pracach używają technologii jako materiału budowlanego. Ekran, zawieszony na budynku Moscone Convention Center w San Francisco, przesuwając się wzdłuż fasady, pokazuje zarejestrowany w czasie rzeczywistym obraz z jego wnętrza. Jest niczym soczewka powiększająca, wywraca budynek na lewą stronę, ujawnia jego wewnętrzne życie. Podobna elektroniczna przezroczystość, nowy rodzaj transparencji został zastosowany we wcześniejszym projekcie studia, zatytułowanym „Jump cuts", na fasadzie kina United Artists Cineplex w San Jose. Umieszczone nad poziomem ulicy, ciekłokrystaliczne ekrany przekazywały obraz z kamer osadzonych wewnątrz, wzdłuż wielopoziomowych schodów ruchomych w głównym foyer kina. Ten zabieg skojarzył mi się z efektem, jaki daje oglądanie słynnej mapy Rzymu Nolliego z 1748 roku, na której wszystkie przestrzenie publiczne, bez względu na to, czy znajdują się pod dachem i ograniczone są ścianami, czy tworzą miejskie place pod gołym niebem, zostały zaznaczone białym kolorem, w przeciwieństwie do przestrzeni prywatnych zaznaczonych na czarno. Edward Dimenbderg, analizując twórczość Diller + Scofidio (patrz: *Architecture Inside Out: Urban Thresholds and The Digital Image*, „Focus", Metamorph), wspomina o przekraczaniu urbanistycznych progów, o eksploracji miejskiej graniczności, której nowa jakość, ujawniona za pomocą elektronicznego obrazu, pozwoliłaby nam inaczej niż dotąd traktować architekturę miasta, jego wizualne oblicze. Jednak w projekcie „Fascimile", który penetruje wnętrza hotelowo-biurowe, obrazy rzeczywiste zostały zmieszane z nagranymi wcześniej fikcyjnymi scenami. Widzowie stają się świadkami, sterowanego przez artystów, spektaklu. Absolutne odsłonięcie, granicząca z obscenicznością szczerość architektury okazuje się doskonałym kamuflażem, wizerunkiem nałożonym na prawdziwe wewnętrzne życie budynku. Abstrahując od ideowej wymowy tego projektu, z pewnością wprowadza on zamieszanie w doświadczenie odbioru samej architektury. Tradycyjna, zbudowana z cegieł, ściana przestaje właściwie istnieć. Przynajmniej w kilku miejscach cegły zastąpione zostały pikselami.

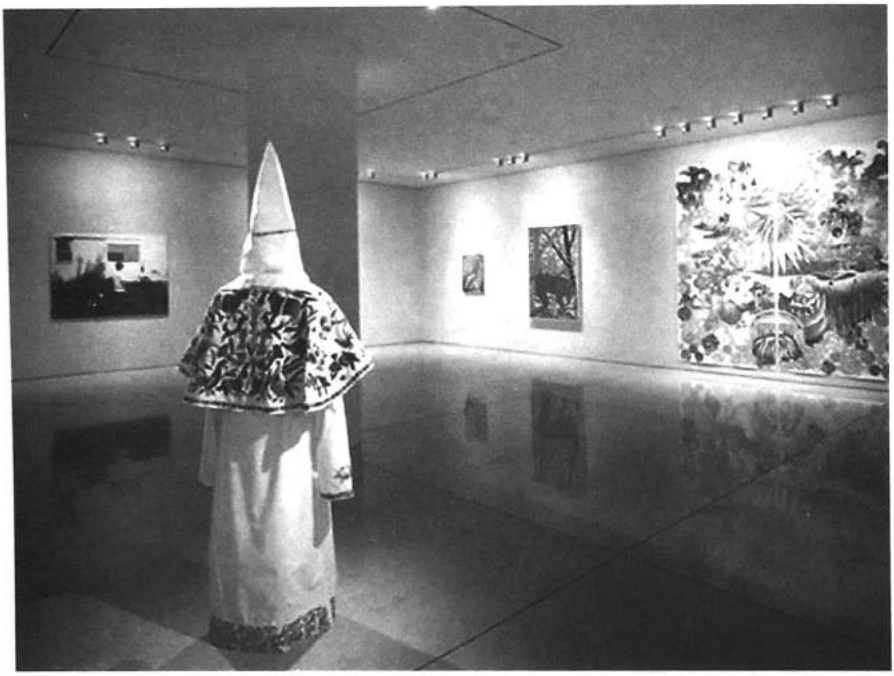
Architektura jest elitarna

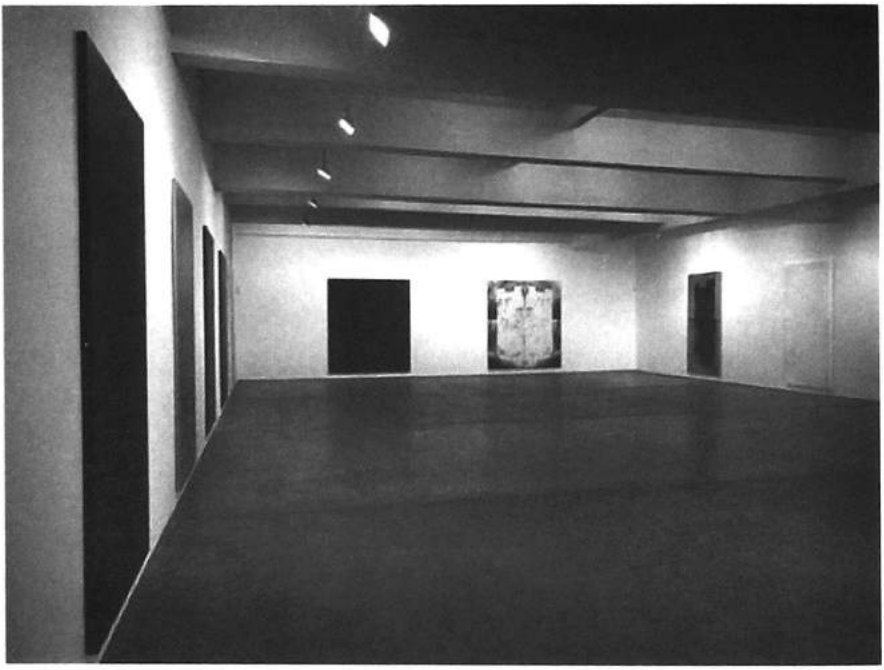
Z tym hasłem wyjętym ze słownika „S,M,L,XL" Koolhaasa zgodziłby się bez wątpienia Peter Eisenman, który na t-shirtach reklamujących swoją wystawę w wiedeńskim muzeum MAK napisał: *I'm not difficult, architecture is*. Konceptualność współczesnej architektury skłania do namysłu, domaga się zrozumienia, nawet jeżeli język, którym się posługuje, nie jest werbalny, a geometryczny. Oczywistym wydaje się fakt, że dla sztuk wizualnych staje się ona czymś więcej niż ekran, wyświetlający informacje. Zdawałoby się sztywna, powolna i niedzisiejsza, posiada potencjał wart wykorzystania. Inaczej myślimy dziś o architekturze. Spektakularność wielu współczesnych budynków muzealno-galeryjnych udowadnia, że współczesna architektura wyszła poza swoje dotychczasowe, łatwo definiowalne granice. Zgodnie z myślą Kurta Forstera, architekci nie są już dziś jedynie projektantami, a *agentami kulturyzacji, pionierami wzniecającymi nowe idee i sprawiającymi, że z jednego sposobu życia przechodzi się w drugi*[7]. Architektura zyskała zdolność pisania sobą swoich własnych historii. Patrzymy na nią jak na tekst, a ten posiada kształt, który nie jest ani prawdziwy, ani fałszywy, jest Austinowskim performatywem, poszukującym dla swojego istnienia innych niż funkcjonalne powodów. Z tego punktu widzenia architektura zbliża się do sztuki. Architektura jest sztuczna, jest konstrukcją intelektualną. Mówiąc o jej sztuczności, mam na myśli ów „teatr architektury", gdzie najważniejszą rolę pełni kurtyna – świadomość tego, że oto znajdujemy się wewnątrz abstrakcyjnego świata, w środku porządku, który nie jest nasz, który trzeba zrozumieć, bo nie jest dany naturalnie. W dodatku nie jest neutralny. A najczęściej jest to porządek ukryty. Na tym tle pytanie o związki, w jakie mogłaby wchodzić architektura z prezentowaną w niej lub z jej udziałem sztuką, wydaje się rysować bardzo interesująco.

---

[7] *Powtórne spojrzenie* – rozmowa z Kurtem W. Forsterem, „Architektura & Biznes" nr 5/2005, s. 72.

Dominik Lejman, *Oddychająca katedra*, kościół św. Jana w Gdańsku, 2005





— Mary Boone Gallery, New York
— Paula Cooper Gallery, New York

Jarosław Lubiak

Ucieczka z białego kubu.

Różnicowanie we współczesnej przestrzeni galeryjnej

Biały kub

Miałaby to być przestrzeń idealna. Jej idealność ma być osiągnięta przez radykalne oczyszczenie ze wszystkiego, co przypadkowe. Jej wnętrze tworzone jest przez proste płaszczyzny ścian, sufitu i podłogi, pozbawionych nie tylko detali architektonicznych, ale również jakichkolwiek elementów zakłócających ich prostotę. Prostotę i czystość uzyskane przez nienaganną biel, którą pokryte są ściany i sufit. Idealność *białego kubu* jest określona nie tylko przez czystość geometrii i koloru, lecz także przez odcięcie od tego, co zewnętrzne. Miałaby to być idealna immanentna przestrzeń dla sztuki.

Pierwsze bodajże studium znaczenia tej przestrzeni stanowi tekst Briana O'Doherty z 1976 roku „Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space" (*Wewnątrz białego kubu. Ideologia przestrzeni galeryjnej*)[1]. Ta już klasyczna analiza przestrzeni galeryjnej interpretuje ją jako wytwór ideologii modernizmu, z jej podstawowym ideologemem: uniwersalizmem dzieła sztuki. Przestrzeń galeryjna jest jednym z narzędzi uniwersalizacji – umieszcza bowiem dzieło poza określonym miejscem i czasem – wkraczając do wnętrza *białego kubu*, opuszcza się konkretne *tu* i *teraz*. Dzieło sztuki ulokowane zostaje w przestrzeni niezależnej od geograficznego położenia miejsca, w którym fizycznie się znajduje, od panującej w nim kultury i zwyczajów, a także od pory roku czy nawet dnia. Dzięki temu prezentuje się jako to, co pozaczasowe i poza miejscem – to, co wieczne i uniwersalne.

O'Doherty podkreśla quasi-sakralny[2], podniosły charakter przestrzeni *białego kubu*: *Pewna świętość kościoła, formalność sali rozpraw, mistyka naukowego laboratorium łączy się z szykownym projektowaniem, by stworzyć komnatę estetyki*[3]. To dzięki temu może ona funkcjonować jako komora przemiany – nadająca prezentowanym w niej przedmiotom status dzieła sztuki. *Biały kub* pojawia się jako niezbędna rama dla dzieł (określająca je jako dzieła na zasadzie parergonu Derridy) w momencie, gdy wsku-

[1] Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1999.

[2] Tamże, s. 15. *Galeria jest skonstruowana według praw tak rygorystycznych, jak te, które rządziły budową średniowiecznego kościoła.*

[3] Tamże, s. 14.

tek kubistycznego demontażu perspektywy i przedstawienia oraz zakwestionowania tradycyjnej ramy stracił on zdolność do determinowania percepcji odbiorcy[4]. W przeciwieństwie do XIX-wiecznych obrazów, które na Salonach mogły być wieszane ciasno obok siebie w kilku rzędach jeden nad drugim, a i tak każdy przez swoją kompozycję determinował odbiór, w sztuce XX wieku to właśnie przestrzeń *białego kubu* pozwalała określać odbiór. Jak twierdzi O'Doherty, było to możliwe dzięki dwóm funkcjom wbudowanym w tę przestrzeń: Widzowi (*the Spectator*) i Oku (*the Eye*). Są one funkcjami przestrzeni odrębnymi od fizycznych osób wkraczających do wnętrza. O'Doherty opisuje je jako postaci zamieszkujące *biały kub*. Widz:

> *Nie ma twarzy, bardziej jest plecami. Zatrzymuje się i spogląda, jest nieco niezdarny. Jego podejście jest dociekliwe, jego zmieszanie dyskretne. On – jestem pewny, że jest bardziej męski niż kobiecy – przybył wraz z modernizmem, ze zniknięciem perspektywy*[5].

A Oko:

> *Widz i jego snobistyczny kuzyn Oko przybywają w dobrym towarzystwie. Delacroix wspomina o nich czasem; Baudelaire jest z nimi w zażyłych stosunkach. Między sobą nie mają tak dobrych relacji. Obupłciowe Oko jest bardziej inteligentne niż Widz, którego cechuje męska tępota. Jest ono dobrze dostrojonym organem, na wyższym estetycznie i społecznie poziomie, niż Widz*[6].

Dlatego zapewne:

> *Okiem można sterować z mniejszą pewnością niż Widzem, który w przeciwieństwie do Oka chętniej oddaje się przyjemności. Oko jest nadwrażliwym znajomym, z którym musimy pozostać w dobrej relacji*[7].

Jednocześnie jednak oko jest *tak wyspecjalizowane, że może skończyć na oglądaniu siebie samego*[8]. Oko, jak podkreśla O'Doherty, jest zdolne niemal wyłącznie do odbioru sztuki, która podtrzymuje istnienie płaszczyzny obrazu, czyli dzieł należących do głównego nurtu modernizmu. Wszystko, co jest bardziej nieczyste, co wykracza poza ramy sztalugowego obrazu, staje się raczej domeną Widza. Oko jest odcieleśnionym, wąsko wyspecjalizowanym organem estetycznego osądu, a Widz jest fantomowym ciałem,

które potrafi doświadczać również innymi zmysłami. O'Doherty nazywa obie postaci także surogatami; surogaty zamieszkują *biały kub* i musimy nawiązać z nimi dobrą relację, wkraczając do jego przestrzeni.

Dlaczego Oko i Widz odseparowują się od naszych codziennych osób, by przerwać i podwoić nasze zmysły?

> *Ponieważ Widz – dosłownie coś, przez co się patrzy – i Oko, które uprawomocnia doświadczenie, przyłączają się do nas, gdy wkraczamy do galerii; samotność naszych przechadzek jest obowiązkowa, gdyż w istocie odbywamy mini-seminarium z naszymi surogatami. Do pewnego stopnia jesteśmy nieobecni. Obecność przed dziełem sztuki oznacza, że ustępujemy naszej obecności na rzecz Oka i Widza, którzy zdają raport z tego, co moglibyśmy zobaczyć, gdybyśmy tam byli. Ta złożona anatomia patrzenia na sztukę jest naszą podróżą „dokądś indziej"; jest to fundamentalne dla naszej prowizorycznej nowoczesnej tożsamości, która jest zawsze na nowo uwarunkowywana przez nasze labilne zmysły*[9].

Paradoksalna jest ta „anatomia patrzenia", w której musimy zastąpić się surogatami, musimy utracić siebie, musimy zniknąć, ustąpić swojej obecności (tak jak ustępuje się miejsca), by dostąpić możliwości kontaktu z dziełem sztuki. Każda jednostkowość (także ta architektoniczna określona przez oryginalność konfiguracji przestrzeni) musi ustąpić miejsca konwencji, skonstruowanej mechanice odbioru, by spotkanie z dziełem mogło nastąpić. W tym sensie Widz i Oko są nie tylko surogatami, lecz nawet protezami. Protezami, które nie są jedynie uzupełnieniem czy zastąpieniem funkcji odbioru dzieła, ale czegoś znacznie szerszego, czyli podmiotowości. Pozwalają one podmiotowości, której zmysły podważane są przez zmienność doświadczeń, zachować jej tożsamość. To dzięki tym protezom widzowie czy ich tożsamość nie zostaje rozerwana na strzępy przez sztukę, która za cel stwarza sobie kwestionowanie wszystkiego, co stałe czy ustalone w zmysłowym doświadczeniu.

[4] Tamże, s. 19. *Klasyczne pudełko perspektywiczne ujęte w ramy w stylu Beaux-Arts umożliwia umieszczanie obrazów jak sardynki.*

[5] Tamże, s. 39.

[6] Tamże, s. 41.

[7] Tamże, s. 41.

[8] Tamże, s. 42.

[9] Tamże, s. 55.

Gdyż Widz i Oko są konwencjami, które stabilizują nasze brakujące poczucie siebie samych. Przyznają, że nasza tożsamość jest sama fikcją, i dostarczają nam iluzji, że jesteśmy obecni przez samo-świadomość o podwójnej krawędzi. Zatem uprzedmiotawiamy i konsumujemy sztukę, by karmić naszą nieistniejącą podmiotowość lub podtrzymać pewne estetyczne zagłodzone stworzenie zwane formalistycznym człowiekiem.

Biały kub jest więc przestrzenią, w której, z jednej strony, musimy utracić siebie, świadomość, wyrzec się swojej podmiotowości, by móc nawiązać kontakt ze zintensyfikowanym doświadczeniem zmysłowym, lecz z drugiej strony, wbudowane w niego protezy pozwalają im przetrwać to niebezpieczne zawieszenie nawyków, konwencji, norm czy protokołów porządkujących zmysłowe doznawanie. *Biały kub* byłby zatem mechanizmem generowania, ale też kontrolowania percepcyjnych transgresji. Byłby niejako modelowym mechanizmem, gdyż zdaniem O'Doherty'ego XX-wieczna tożsamość była skoncentrowana właśnie wokół percepcji – *[m]ediuje ona pomiędzy przedmiotem a ideą i obejmuje oba*[10]. To właśnie w ustalone tryby tej mediacji wprowadza zakłócenie, a kwestionując zmysły, kwestionuje jednocześnie ufundowaną na dominacji percepcji tożsamość[11]. Jest to prawdziwie dialektyczna maszyna:

Oko zatem stoi za dwiema opozycyjnymi siłami: fragmentacją podmiotowości i iluzją utrzymywania jej w jedności. Widz umożliwia takie doświadczenie – pozwala bowiem nam je mieć. Alienacja i estetyczny dystans zostają pomieszane i to nie bez korzyści. Stwarza to efekt niestabilnej sytuacji: rozbita podmiotowość, źle działające zmysły, surogaty zatrudnione w celu subtelnego rozróżnienia. Istnieje wszakże malutki system, ale za to obdarzony dużą stabilnością. Jest wzmacniany za każdym razem, gdy przywołuje się Oko i Widza[12].

Widz i Oko zatem, z jednej strony, wprowadzają nas w to, co rozbija stabilność podmiotowości, ale z drugiej strony, chronią przed jej całkowitą destabilizacją. Są więc idealnymi mediatorami między sztuką, jako najbardziej radykalnym symptomem całej kultury modernistycznej, a społeczeństwem, które musi działać w oparciu o przestrzeganie nawyków, norm, konwencji czy protokołów.

O'Doherty pisał swoją analizę w połowie lat 70., kiedy już pojawiły się pierwsze symptomy pragnienia do opuszczenia *białego kubu*. Do ucieczki od Widza do ciała jak w body arcie oraz od Oka do umysłu jak w koncep-

tualizmie, czyli do porzucenia obu konwencji, obu surogatów czy protez w marzeniu o bezpośredniości doświadczenia. Również sam *biały kub* stał się przedmiotem refleksji i działań artystycznych, takich jak w „Le Vide" Yvesa Kleina (1957), w której wystawiona została na pokaz pusta przestrzeń *białego kubu* galerii, a więc wyeksponowana jako taka, czy w przedsięwzięciu Christo i Jeanne-Claude'a, którzy opakowali Museum Contemporary Art w Chicago (1969), uprzedmiotawiając zarazem przestrzeń wystawienniczą, biurową, jak i wszystko to, co w sobie mieściły[13]. *Biały kub* przestał zatem być idealną przestrzenią estetycznego doświadczenia, przestał być ramą nadającą prezentowanym w jego obrębie obiektom status dzieł sztuki, a stał się materiałem dla artystycznych działań.

Artyści zatem rozpoznali rolę *białego kubu* jako nadającego na zasadzie parergonu Derridy status sztuki temu, co w nim jest przedstawiane. Jeśli jednak jest on ramą określającą to, co w nim eksponowane jako dzieło sztuki, to jednocześnie wpisuje to dzieło w swoją ideologię.

Opuszczenie modernistycznej ideologii sztuki nie jest zatem możliwe bez wydostania się z *białego kubu*, będącego przemożnym narzędziem jej egzekwowania. Nawet jeśli artyści rozpoznali znaczenie *białego kubu* jako skarbca i zarazem więziennej celi dla sztuki, jako gwarantującego status dziełu i zarazem odizolowującego go od widza i jego życia, to ich próby wydobycia się z tej izolatki, mimo iż symbolicznie ważne, mają niewielki wpływ na hegemonię *białego kubu* jako instytucji wystawienniczej.

Wzrastająca rola mediów elektronicznych w sztuce rzuciła mocniejsze wyzwanie dominującej ideologii. Pod ich naporem *biały kub* przekształca się łatwo w swoje przeciwieństwo – *czarne pudełko* (*black box*). Anihilacja *białego kubu* oznacza również zniesienie jego percepcyjnych konwencji Widza i Oka, a każda osoba wkraczająca do przestrzeni *czarnego pudełka* zostaje pochłonięta przez obrazy emitowane na umieszczonych w nim ekranach. O ile zatem pierwszy unieważnia jednostkowość przez podporządkowanie zainstalowanym w nim konwencjom odbioru, o tyle drugi unieważnia ją przez jej zanurzenie i rozproszenie w obrazowej reprezentacji. To pochłonięcie przez emitowane obrazy niweluje krytyczny dystans oglądającego wobec przedstawienia, który jest przecież warunkiem refleksyjnej tożsamości. *Czarne pudełko* wpisuje się więc w logikę spektaklu, rozpoznaną przez Guya Deborda (które dotarło do sztuki przecież z najbardziej spektakularnej instytucji – kina). Nie chodziłoby zatem po prostu

[10] Tamże, s. 61.
[11] Tamże, s. 61.
[12] Tamże, s. 61.
[13] Tamże, s. 89–102.

o zniesienie percepcyjnych konwencji *białego kubu*, lecz raczej o ich dekonstrukcję. A ponieważ jest to przede wszystkim forma przestrzenna (zanim stanie się komorą przemiany, skarbcem czy więzienną celą – narzędziem ideologii), być może architektura najskuteczniej takiej dekonstrukcji mogłaby dokonać.

Przemieszczanie

Architektoniczne próby przełamania *białego kubu* pojawiały się tam, gdzie myślano o aktywnym tworzeniu architektonicznej odpowiedzi dla współczesnej sztuki, zamiast projektować elegancki bądź ekstrawagancki pojemnik, w którym w *białych kubach* spoczywałyby w niezachwianej aurze artystyczności dzieła sztuki. Od początku lat 80. w niektórych projektach zostaje podjęta próba wynalezienia *innego* architektonicznego ujęcia relacji pomiędzy publicznością a sztuką. To znaczy stworzenia takiej przestrzeni, która inaczej by między nimi pośredniczyła czy w inny sposób określała ich wzajemną relację niż *biały kub*.

Radykalne próby rozpoczął Peter Eisenman w Wexner Center for the Visual Arts przy Ohio State University (1983–1989) w Columbus w Ohio. Projekt ten kontynuuje jego wcześniejsze poszukiwania oparte na formalnej arbitralności, a rozwijane w cyklu Domów (I-IV, VI, X, 11a oraz El Even Odd z lat 1967–1980). O ile wtedy Eisenman był zainteresowany przede wszystkim przekroczeniem antropocentrycznego i funkcjonalistycznego myślenia o zamieszkiwaniu, co znalazło teoretyczny wyraz w jego manifeście „Post-functionalism" (*Postfunkcjonalizm*)[14], o tyle Wexner Center należy już do grupy projektów zatytułowanej „Cities of Artificial Excavations" (*Miasta sztucznych wykopalisk*)[15]. Archeologia Eisenmana polega jednak nie tyle na zdejmowaniu czy odkrywaniu kolejnych warstw, jakie nałożyły się na siebie z upływem czasu, ile raczej na nakładaniu stworzonych sztucznie warstw tak, by powstały fikcyjne historie miejsc. Nawarstwianie przybiera kształt rozłącznych zestawień. W przypadku Wexner Center zestawione i nałożone dwie siatki urbanistyczne: miasta Columbus i uniwersyteckiego campusu, przy czym są one przemieszczone względem siebie o 12,5° (stopni). Siatka urbanistyczna miasta materializuje się w metalowej przestrzennej kratownicy; wprowadzona w ten fizyczny sposób na obszar campusu wyznacza jego nową oś komunikacji pieszej, zawisnąwszy niczym rusztowanie nad chodnikiem. Siatka campusu materializuje się w strukturze architektonicznej obiektu.

W miejscach styku między obiema przemieszczonymi siatkami ich wzajemna rozłączność nie jest maskowana, wręcz przeciwnie, jest wykorzystywana do wzmocnienia efektów przemieszczenia; to przez tę amplifikację roz-

łączności tworzona jest złożona geometria wnętrz Wexner Center. Architektoniczna artykulacja tego zestawienia rozłącznych systemów uniemożliwia instalację we wnętrzu klasycznego *białego kubu* i jego surogatów. Przestrzenie galerii uwarunkowane są, z jednej strony, przez zastaną w miejscu strukturę architektoniczną, a z drugiej, przez nałożoną siatkę. W dosłownym sensie znajdują się pomiędzy istniejącym wcześniej budynkiem a ukośną względem niego kratownicą, która we wnętrzu również określa przebieg głównego ciągu komunikacyjnego: rampy (sąsiadującej z zewnętrznym pasażem). Wzdłuż rampy rozciąga się sekwencja sal ekspozycyjnych o zmiennych rzutach podstaw, od trójkątnego, przez trapezowe, do nieregularnego. Ich przestrzenie nie tworzą wydzielonych zamkniętych całkowicie przestrzeni. Niepełnej wysokości ścianka oddziela je od rampy, a szklana ściana osłonowa od zewnętrznego pasażu. W rezultacie żadne wnętrze nie tworzy autonomicznego, odciętego od otoczenia *białego kubu* (tej zamkniętej hermetycznie komory przemiany) – każde otwarte jest na rampę i zmienność dziennego oświetlenia oraz codzienne życie campusu, rozgrywające się w pasażu, przebiegającym za szklaną ścianą.

Nie tylko ta konstytutywna dla *białego kubu* zasada pełnej izolacji od otoczenia została złamana. Również zamieszkujące go zwykle Widz i Oko zostały skazane na bezdomność, nie znajdując tu schronienia. Dyspozycja wnętrza nie oferuje odwiedzającym żadnej konwencji, która pozwoliłaby im łatwo odnaleźć się w obcym miejscu i szybko je oswoić, przywdziewając proponowane surogaty tożsamości. Wręcz przeciwnie, przez dezorientację i konfuzję, na jaką skazuje publiczność, zmusza ich do wynalezienia sposobów odnalezienia się w tej innej od wcześniej znanych sytuacji, zarówno przestrzennej, jak i percepcyjnej.

Philip Johnson, który był jednym z jurorów konkursu, zaznaczał w późniejszym komentarzu swoją początkową wstrzemięźliwość wobec projektu Eisenmana. Bardziej przekonywało go konkurencyjne rozwiązanie zaproponowane przez Michaela Gravesa, a w szczególności *jego intencja zaprojektowania budowli, w której obrazy mogły wisieć z pewnym dostojeństwem i kulturowym odniesieniem*[16]. Eisenman właśnie dokładnie tego

[14] Peter Eisenman, *Post-functionalism* [w:] *Theorizing a New Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965–1995*, red. Kate Nesbitt, Princeton Architectural Press, New York 1996, s. 83.

[15] *Cities of Artificial Excavation: The Work of Peter Eisenman, 1978–1988*, red. Jean-Francois Bédard, Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture – Rizzoli, Montréal – New York 1994.

[16] Philip Johnson, *A Personal Note* [w:] Wexner Center for the Visual Arts „Architectural Design" 1989 nr 11/12, s. 9.

chciał uniknąć w swoim projekcie. Johnson przekonuje się z czasem do tej odwagi, która sprawiła, że Wexner *jest bardzo tajemniczym budynkiem, który wymaga niemal całkowicie nowego sposobu percepcji. Nie opiera się na znanych sposobach architektonicznego myślenia i nie jest czytelny według zasad, które nauczeni jesteśmy oczekiwać*[17].

Jeśli, jak się wydaje, najlepszym probierzem odkrywczości jest opór, jaki ona wywołuje i jaki próbuje pokonać, opór wynikający z siły nawyków, konwencji, protokołów i przyzwyczajeń, które tak sprawnie zazwyczaj regulują interakcje międzyludzkie, z przedmiotami czy otoczeniem, to w wypadku Wexner Center opór ten był bardzo aktywny, choć całą swoją siłę objawił po oddaniu obiektu do użytku (zazwyczaj ujawnia się on znacznie wcześniej). Rezultatem oporu wobec wynalazczości tego budynku była nawet cała książka, która nie tylko traktuje go jako ilustrację wszelkiego architektonicznego zła, ale również jako symptom choroby, której wyleczenie wymagałoby uzdrowienia całego systemu konkursów architektonicznych[18]. Jack L. Nasar precyzyjnie gromadzi dowody swojego oskarżenia, w którym głównym zarzutem jest niefunkcjonalność, czyli niedostosowanie do zwyczajowych czy nawykowych trybów zachowania użytkowników. Budynek jest zatem oskarżony o to, iż spełnia założenia, jakie przyświecały jego projektowaniu. Wśród dowodów zgromadzonych przez Nasara jest jeden szczególny, dotyczący działań kuratorów w trakcie przygotowywania wystaw.

Kuratorzy skonfrontowani są z przeszklonymi ścianami i sufitami otwierającymi przestrzeń wystawienniczą na otoczenie i codzienne życie oraz zmienność naturalnego światła. Jak sobie radzą z tym wyzwaniem, które jest nie tylko natury mentalnej, ale również konserwatorskiej (słoneczne światło niszczy niektóre rodzaje dzieł sztuki)? Reinstalują *biały kub*. Kuratorzy, wedle relacji Nasara, utyskują przy tym, że montowanie sufitów i ścian przesłaniających przy wystawach równa się za każdym razem *konstrukcji ekwiwalentu trzypokojowego mieszkania*[19]. Zdaniem Nasara pokazuje to wyraźnie indolencję architekta i braki w projekcie, które powinny go zdyskwalifikować. Wydaje się jednak, że raczej uwidacznia to trwałą instytucjonalizację ideologii *białego kubu* oraz jej hegemonię w kuratorskiej praktyce.

Według oficjalnej wykładni utworzone przez białą przestrzenną kratownicę rusztowanie oznacza, że Wexner Center znajduje się, przynajmniej symbolicznie, w ciągłej przebudowie, będąc na stałe otwarty na zmienność[20]. To właśnie przemieszczenie siatki, zmaterializowanej w kratownicy do wnętrza, uwarunkowało przeszklenie części ścian i sufitów. Jeśli by rozumieć to najbardziej dosłownie, to wymusza ono przynajmniej nieustanne

rozbieranie *białego kubu* po tym, jak skutkiem uporu kuratorów jest on montowany, by publiczność mogła w nim odnaleźć swojego Widza i swoje Oko.

Biały kub jest zatem w Wexner Center wydany na ciągłe przemieszczenia, będąc rzeczywiście stałym przedmiotem zmian (*Always Subject to Change* – stwierdza autorka oficjalnego tekstu o centrum)[21]. Architektura rzuca wyzwanie dominacji tej wystawienniczej ideologii i nawet jeśli zazwyczaj przegrywa, to chociaż podważa jej oczywistość.

Odkształcanie

Podobnie jak Eisenman, również Frank O. Gehry zapoczątkował swój architektoniczny rozwój od konstrukcji szkieletowej, a ściślej, od zakwestionowania kąta prostego w projektowaniu budynków wykorzystujących taką konstrukcję. O ile u Eisenmana przemieszczanie konstrukcji szkieletowej wynikało z nałożenia rozłącznych schematów formalnych, których kolizja wytwarzała złożoną geometrię struktur konstrukcyjnych, a w konsekwencji złożoność przestrzennych konfiguracji, o tyle u Gehry'ego był to raczej powolny proces wprowadzania i rozwijania odkształceń tej konstrukcji. Kiedy Rolf Fehlbaum zaproponował architektowi zaprojektowanie niewielkiego muzeum, Gehry przeszedł już od etapu odkształcania schematów czy elementów konstrukcyjnych do etapu odkształcania brył, z których komponował budynki. Zaprojektowane przez Gehry'ego Vitra Design Museum (1987–1989) zlokalizowane jest przy zespole fabrycznym Vitra w Weil am Rhein w Niemczech. Odkształcanie czy wypaczanie brył wprowadza deformacje również do wnętrza. W projekcie dla Vitry punktem wyjścia nadal są regularne bryły; to fragmenty ich ścian są odchylane i wyginane. Kwestionuje to jedną z najważniejszych cech *białego kubu* – neutralność, niemal niewidzialność architektury. *Biały kub* nie miał posiadać autonomicznych wartości architektonicznych, lecz przeciwnie, jego przestrzenność miała być raczej czymś w rodzaju świetlistej aury, otaczającej prezentowane obiekty. Ta mgła idealizacji i wywyższenia rozsnuwająca się wewnątrz *białego kubu* może się pojawić pod warunkiem, że architektoniczna infrastruktura pozostaje niemal niewidoczna. Deformacja uchyla tę neutralność, przestrzeń odzyskuje autonomię czy wręcz rzeźbiarskie

[17] Tamże, s. 9.

[18] Jack L. Nasar, *Design by Competition: Making Design Competition Work*, Cambridge University Press, Cambridge, Eng. – New York, NY 1999.

[19] Tamże, s. 127.

[20] Por.: Ann Bremmer, *Always Subject to Change* [w:] http://www.wexarts.org/ctr/arch/10_year.pdf.

[21] Ann Bremmer, *Always Subject to Change* [w:] http://www.wexarts.org/ctr/arch/10_year.pdf.

walory – zamiast być niewidzialną ramą dla percepcji sama staje się przedmiotem estetycznego odbioru. Jednostkowa konfiguracja przestrzenna i jej unikalne wartości percepcyjne kwestionują ideologię *białego kubu*, z jego pozaczasową i pozamiejscową uniwersalnością.

W projekcie dla Vitry Gehry miał ułatwione zadanie: muzeum nie miało eksponować dzieł sztuki, lecz krzesła z kolekcji współwłaściciela fabryki. Dynamicznie kształtowana rzeźbiarska przestrzeń mogła stanowić zatem korzystniejsze środowisko dla ekspozycji mebli niż neutralny *biały kub*. Kwestia jednostkowości konfiguracji przestrzennej mogła stać się bardziej problematyczna w innym muzeum, zaprojektowanym przez Gehry'ego wkrótce po muzeum w Weil am Rhein.

W 1991 roku zwabiony sowitym zabezpieczeniem finansowym, zapewnionym przez Administrację Kraju Basków, Thomas Krens, dyrektor generalny Fundacji Solomona R. Guggenheima, zdecydował się na ryzykowne przedsięwzięcie w stolicy regionu – Bilbao. A przedsięwzięciem tym było stworzenie muzeum XXI wieku[22]. Spośród zaproponowanych przez Krensa architektów: Coop Himmelblau, Frank O. Gehry i Arata Isozaki – przedstawiciele Baskijskiej Administracji wybrali Gehry'ego. Jeszcze we wrześniu 1991 roku Gehry wraz z Krensem rozpoczęli proces projektowania. Owocem współpracy architekta-wynalazcy i ambitnego zleceniodawcy był otwarty w 1997 roku budynek, który wywołał nowy światowy syndrom, tak zwany efekt Bilbao (architektura zaczęła być postrzegana jako kapitałowa inwestycja, w krótkim czasie przynosząca realne finansowe zyski dla miast czy nawet całych regionów[23]).

Niezwykłe spiętrzenie powyginanych brył, tworzących obraz zamrożonego, zestalonego falowania albo, przeciwnie, topnienia czy mięknięcia metalowych brył rozpala wyobraźnię, wzbudza fascynację i przyciąga tłumy. Najlepiej ujął to Herbert Muschamp, krytyk architektoniczny „New York Timesa", nazywając budynek *reinkarnacją Marylin Monroe* – tylko ona w podobny sposób potrafiła oddziaływać na odbiorców. Rzeczywiście tytanowa *Marylin Monroe* już w pierwszym roku po otwarciu została odwiedzona przez 1,385 miliona ludzi[24].

Urok metalicznych fałd i krzywizn wabi do wnętrza, a tam otwiera przestrzeń atrium. Jeden z odwiedzających opisał swoje doznanie następująco: *Wejście do głównego atrium zrywa czapkę z głowy*[25]. Także czujna, uzbrojona po zęby w zawodowy krytycyzm i sceptycyzm historyczka architektury Joan Ockman poddała się sile przeżycia: *Byłam rozbrojona, jak baskijscy terroryści. Czyż nie ogłosili oni zawieszenia ognia na półtora roku wkrótce po otwarciu budowli, a to dlatego, że muzeum wywołało powszechny optymizm co do przyszłości Bilbao? Dokładnie tak.* [...] *Ta budowla to nokaut*[26].

Dalszy opis koncentruje się na atrium, gdyż to w nim fałdy, wygięcia, krzywizny przenikają się i kumulują. Działania te nie są już odkształcaniem prostokątnej bryły, zyskują autonomię, wytwarzają własne jakości estetyczne. Wytwarzają je również przez swoją niezwykłą skalę: wysokość tego wnętrza wynosi 50 metrów. Jest to skala już nie architektonicznych mas, lecz niemal górskich masywów[27]. Architektura przekształca się w krajobraz, wydaje się efektem fałdowania górotworu. Ta gigantomania przemieszcza tę realizację z obszaru tradycyjnej estetyki piękna na obszar estetyki wzniosłości: zatem prowadzi od doświadczenia harmonii tego, co ma miarę człowieka, ku doświadczeniu bezmierności tego, co ponadludzkie.
Z przestrzeni atrium, będącej niebywałym zjawiskiem w historii architektury, promieniście rozchodzą się przestrzenie galerii. Przy czym jedna z nich ma podtrzymywać walory przestrzenne atrium. Jest to najdłuższa galeria w budynku, o ponad 130-metrowej długości, zdolna pomieścić tak gigantyczne dzieła, jak 200-tonowe rzeźby Richarda Serry czy 53-metrowej długości obraz Jamesa Rosenquista[28]. Galeria ta jest odkształconym prostopadłościanem, o podłodze i bocznych ścianach najzupełniej regularnych, tylko sufit jest dosyć płaską kolebką, przerwaną w centralnej części wielkim otwarciem, przez powyginane żebra, na przestrzeń świetlika, również utworzoną przez zakrzywione płaszczyzny. Jest to jedna z kilku galerii przeznaczonych do prezentowania współczesnej sztuki, które mieszczą się w odkształconych bryłach, krytych na zewnątrz tytanową blachą. Ich wnętrza to naturalnie odkształcone *białe kuby*. Co więcej, oprócz nich znajdują się w tym budynku galerie będące najregularniejszymi *białymi kubami*, w których oczywiście prezentuje się sztukę modernistyczną. Na zewnątrz są one prostopadłościennymi skrzydłami, pokrytymi piaskowcem, a więc ich architektura jest zupełnie klasyczna.

[22] Thomas Krens, *Developing the Museum for the 21st Century: A Vision Becomes Reality* [w:] *Visionary Clients for New Architecture*, red. Peter Noever, Prestel, Munich – London – New York 2000.

[23] Ta swoista „gorączka architektury" zakończyła się gwałtownym kryzysem, który dotknął przede wszystkim samą Fundację Guggenheima. Krens musiał dokonać cięć w budżecie, zamknąć niektóre filie (w Las Vegas oraz w Soho w Nowym Jorku) oraz walczyć o pozostanie na stanowisku.

[24] Thomas Krens, tamże, s. 51.

[25] J. Carter Brown, w liście do Ady Louise Huxtable, 9.03.1998, cyt. za: Mildred Friedman, *The Reluctant Master* [w:] *Gehry Talks*, ed. Mildred Friedman, Rizzoli, New York 1999, s. 24.

[26] Joan Ockman, *Applause and Effect*, „Artforum" lato 2001, s. 142.

[27] Również Krens podkreśla ten aspekt: *Inną wielką cechą – której nie da się uzmysłowić, gdy ogląda się jedynie zdjęcia, nie odwiedzając budynku – jest olbrzymia skala. [...] Bilbao jest na skalę heroiczną, to znaczy na wiele sposobów jest jak katedra w Chartres, po prostu dominuje nad doznaniami*, Krens, *Developing...*, dz. cyt., s. 66.

[28] Tamże, s. 63.

Można powiedzieć, że Guggenheim Bilbao Museoa uzupełnia *białe kuby* o inny rodzaj przestrzeni, stanowiącej odpowiedź na współczesną kondycję oraz jej doświadczanie. Neutralna, niemal niepostrzegalna, *przejrzysta* przestrzeń *białego kubu* zostaje zestawiona z ostentacyjną i spektakularną przestrzenią pofałdowań i zakrzywień. Samo to zestawienie ukazuje *biały kub* jako historyczną konwencję, a nie jako uniwersalną i pozaczasową jakość, choć jednocześnie przekształca go w miejsce schronienia przed „szokiem nowego", na jaki narażony jest każdy, kto wkroczy do atrium, gdyż nikt przecież nie mógł mieć porównywalnego doświadczenia wcześniej. *Białe kuby* z już stabilnymi konwencjami zachowania oraz odbioru oferują spokojną przystań po konfrontacji z rozfalowaną architekturą atrium i galerii sztuki współczesnej – refugium kontemplacji po oszałamiającej konfrontacji ze spektaklem. Jeśli zatem nasza tożsamość zostaje zmiażdżona przez doznanie ogromu atrium (niweczące wszelki krytyczny dystans refleksyjnej świadomości), a jej destabilizacja podtrzymana jest w przestrzeniach galerii sztuki współczesnej, to sekwencja *białych kubów* przywraca jej panowanie, tam wspierani przez starych znajomych Oko i Widza możemy znowu znaleźć się u siebie.

Z jednej więc strony, proponując inny rodzaj przestrzeni dla współczesnej sztuki, Muzeum łączyło *biały kub* tylko z modernizmem, traktując go jako historyczną ramę odbioru dzieł tego okresu. Można by w tym widzieć wyraz muzealniczej troski o zachowanie oryginalnych warunków percepcji. Z drugiej jednak strony, oznacza to rezygnację z próby przedefiniowania tej ramy odbioru, co musiałoby prowadzić do przedefiniowania samej sztuki tego okresu.

Otwarta czaszka

W pewnym momencie swoich rozważań o przestrzeni galeryjnej O'Doherty stawia zaskakujące pytanie: *Czy pudełko* [galerii, *biały kub* – przyp. J.L.] *jest – pojemnikiem idei – surogatem głowy? A okna, drzwi i inne otwory kanałami zmysłów?*[29]. Ostatecznie *biały kub* nie jest już tylko percepcyjnym aparatem, nie jest tylko maszyną, która przetwarza i opracowuje dane zmysłowe, obdarzony zostaje bowiem funkcją ich gromadzenia i przechowywania, staje się umysłem czy też jego surogatem. Oznaczałoby to istotne odwrócenie: już nie byłoby tak, że wkraczamy do wnętrza *białego kubu*, by w tej wyizolowanej przestrzeni kontemplować umieszczone w niej obiekty, lecz byłoby raczej tak, że to z wnętrza obserwujemy to, co na zewnątrz. W metaforze O'Doherty'ego otwory w ścianach *białego kubu* są kanałami zmysłów, co czyni porównanie z głową bardziej dosłownym. Ta dosłowność jednak podważa jedną z najważniejszych cech *białego kubu*

– jego przestrzeń jest odcięta od zewnętrzności. Paradoks polega na tym, że to dzieła są surogatami czy ekwiwalentami zewnętrznego świata – żadne otwory nie są konieczne. I jeśli w innym momencie O'Doherty nazywa widza i galeryjną przestrzeń monadą[30], to jest to tym trafniejsze, że *biały kub* jest przestrzenią, gdzie to, co zewnętrzne jest dostępne tylko i wyłącznie przez projekcje czy fantazje. Okna-zmysły w *białym kubie* są zawsze zabudowane-zamknięte.

To właśnie autyzm modernistycznej sztuki domagał się przełamania, tak samo jak przestrzeń *białego kubu* – przestrzeń umysłu domagała się otwarcia.

Jak to było widoczne w przypadku Wexner Center – rzeczywiste i stałe zdemontowanie ścian *białego kubu*, otwarcie na zewnętrzność wymagałoby dużej otwartości umysłu. Jeśli zatem *biały kub* jest surogatem głowy, to byłaby to głowa zamknięta, głowa o dogmatycznym umyśle.

Poświadczałaby to historia najbardziej bodajże radykalnej przestrzeni wystawienniczej, jaka w ogóle została wybudowana. W 1988 roku Alessandro Mendini otrzymał zlecenie na zaprojektowanie budynku muzeum dla holenderskiego miasta Groningen. Mendini, mistrz kiczowatego popu, zaprosił innych projektantów do udziału w przedsięwzięciu, w tym również amerykańskiego rzeźbiarza Franka Stellę[31]. Stella miał zaprojektować górną kondygnację Pawilonu Wschodniego – obiekt, w którym mieścić się miała kolekcja obrazów dawnych mistrzów. Nie zdołał jednak dostarczyć planów do grudnia 1992 roku i dlatego powstała nagła potrzeba znalezienia projektantów, którzy w ekspresowym tempie zdołaliby przygotować i zrealizować planowaną część zespołu. Wybór padł na duet ekscentrycznych architektów z Wiednia Coop Himmelb(l)au (Wolf Prix i Helmut Swiczinsky), którzy podołali wyzwaniu: pawilon został otwarty w 1994 roku.

Zestawienie wiedeńczyków z Mendinim stworzyło prawdziwie wybuchową mieszankę. Nad zaprojektowaną przez Mendiniego bombonierką (jak nazwał dolną kondygnację Wschodniego Pawilonu jeden z krytyków[32]) zawisła zestalona czy zmrożona eksplozja. Nie jest to gołosłowna metafora w kontekście akcji przeprowadzonej przez grupę w 1970 roku, a zatytułowanej „Hard Space" – tytułowa *twarda przestrzeń* utworzona została przez

[29] O'Doherty, *Inside the White Cube*, dz. cyt., s. 73.

[30] Tamże, s. 72.

[31] Inni projektanci to Michele de Lucchi, Philippe Starck. Frank Werner, *Covering + Exposing. The Architecture of Coop Himmelb(l)au*, Birkhäuser, Basel-Berlin-Boston 2000, s. 47.

[32] Christian W. Thomsen, *Sensuous Architecture: The Art of Erotic Building*, Prestel, Munich – New York 1998, s. 24; cyt. za: tamże, s. 50.

rozłożone na odcinku długości trzech kilometrów materiały wybuchowe, odpalane w rytmie uderzeń serc członków grupy[33].
W przypadku Groningen Museum jest to metafora, dobrze jednak obrazująca sytuację, w której, poza podłogą, płaszczyzny tworzące pawilon lekceważą klasyczne architektoniczne determinanty: pion i poziom. Wykonane w pobliskiej stoczni z blachy okrętowej, dostarczane kanałami na miejsce budowy, elementy zmontowane zostały w konstrukcję określoną przez geometrię kątów nieprostych i radykalną fragmentaryzację. Pochylone pod różnymi, nieprostymi kątami dachy, sufity i ściany, zmienna wysokość wnętrza, przeciętego przez podwieszone trapy i platformy, ukośne schody, odkryta instalacja oświetleniowa, wentylacyjna i grzejna tworzą tę przestrzeń.
Wnętrze przypomina raczej halę produkcyjną dla jakiejś nieznanej nam jeszcze futurystycznej technologii niż przestrzeń ekspozycyjną dla prezentacji sztuki dawnej czy modernistycznej. Wolf Prix napisał:

> *Naszą ideą było stworzenie muzeum na podobieństwo głowy. Twarda skorupa, a wewnątrz mózg. Skorupa to architektura, a mózg to sztuka. Płyny, elektryczne przepływy są cyrkulacją, wytyczaniem szlaku. Zasada różnych punktów widzenia oraz metafora głowy były podstawą*[34].

Zasada różnych punktów widzenia, czyli jakby uprzestrzennienie kubistycznego obrazu, wymaga rzeczywiście *otwartej głowy*, by percepcja stała się możliwa. Różnorodność perspektyw rządzi też układem wnętrza; to właśnie ona kwestionuje wszystkie dotychczasowe konwencje percepcyjne, które znalazły materializację w przestrzeni XIX-wiecznego Salonu ekspozycyjnego czy XX-wiecznego *białego kubu*. Każdy ruch w przestrzeni stworzonej przez Coop Himmelblau wywołuje zmianę widoku, w rezultacie dzieła prezentują się co chwila inaczej, a to łamie nie tylko czystość perspektywy wbudowanej w dawne obrazy, lecz w równym stopniu uniemożliwia kontemplację dawnych i modernistycznych ikon. Zmienność perspektyw ma przekształcać percepcję z odrabiania ćwiczeń w stosowaniu konwencji w wynalazczą aktywność odbioru. Wymaga to otwartej głowy, a pomóc w tym otwieraniu miało otwarcie czaszki architektury.
W Groningen Museum Coop Himmelblau dokonali prawdziwej trepanacji, a to zawsze jest ryzykownym zabiegiem. Otwartość architektury nie przekłada się jednak automatycznie na otwartość umysłów. O ile, jak to czasem sarkastycznie zauważa Prix, architekci potrzebowali nieco ponad rok do ukończenia realizacji, o tyle kustosze muzeum potrzebowali niemal

dwa lata do przygotowania ekspozycji[35]. Podjęta przez kustoszy próba reinstalacji percepcyjnych konwencji przez wprowadzenie pionowych ekranów nie zdołała jednak wyciszyć przestrzennej kakofonii; ostatecznie porzucono myśl o podporządkowaniu tej przestrzeni tradycyjnym ideologiom wystawienniczym i oddano ją sztuce współczesnej. Zakładając najwyraźniej, że ta ostatnia, a zapewne dzieła w nurcie „specyfiki miejsca" będą w stanie podjąć wyzwanie rzucone przez tę przestrzeń.

Stłamszenie perspektywy

Równie ekstremalne, choć diametralnie inne, warunki przestrzenne dla ekspozycji zaprojektował Daniel Libeskind w Felix Nussbaum Museum w Osnabrück w Niemczech (1995–1998). Istniejący już gmach miał zostać rozbudowany dla potrzeb prezentacji obrazów Felixa Nussbauma, malarza urodzonego w tym mieście, zamordowanego w Auschwitz[36].

Libeskind, przystępując do projektowania muzeum, opracował specjalną matrycę. Matryca utworzona została przez linie łączące Osnabrück, miejsce urodzenia Nussbauma, z innymi ważnymi miejscami jego życia: Rzymem i Ostendą (w których przebywał przez pewien czas), Brukselą (w której się ukrywał podczas wojny), Berlinem (gdzie studiował i odniósł pierwsze sukcesy), Saint Cyprien (gdzie był przetrzymywany w obozie, z którego uciekł), Mechelen (gdzie był w obozie przejściowym) i Auschwitz[37]. Nowy gmach nie powstaje zatem w relacji z najbliższym otoczeniem – jego kontekstem jest topografia życia malarza. Na podstawie tej matrycy Libeskind zaprojektował zespół trzech, zestawionych ze sobą wolumenów. Jeden z nich to Nussbaum Haus (Dom Nussbauma) – oblicowany dębowym drewnem, w którym eksponowane są dzieła z okresu przednazistowskiego. W tę bryłę wcina się wąska, wykonana z surowego betonu, pozbawiona okien, struktura: Nussbaum Gang (Przejście Nussbauma) – jest to dwupoziomowy korytarz, w którym znajdują się obrazy z okresu wojennego, malowane w ukryciu. Obie te bryły przecina tak zwany Nussbaum Brücke

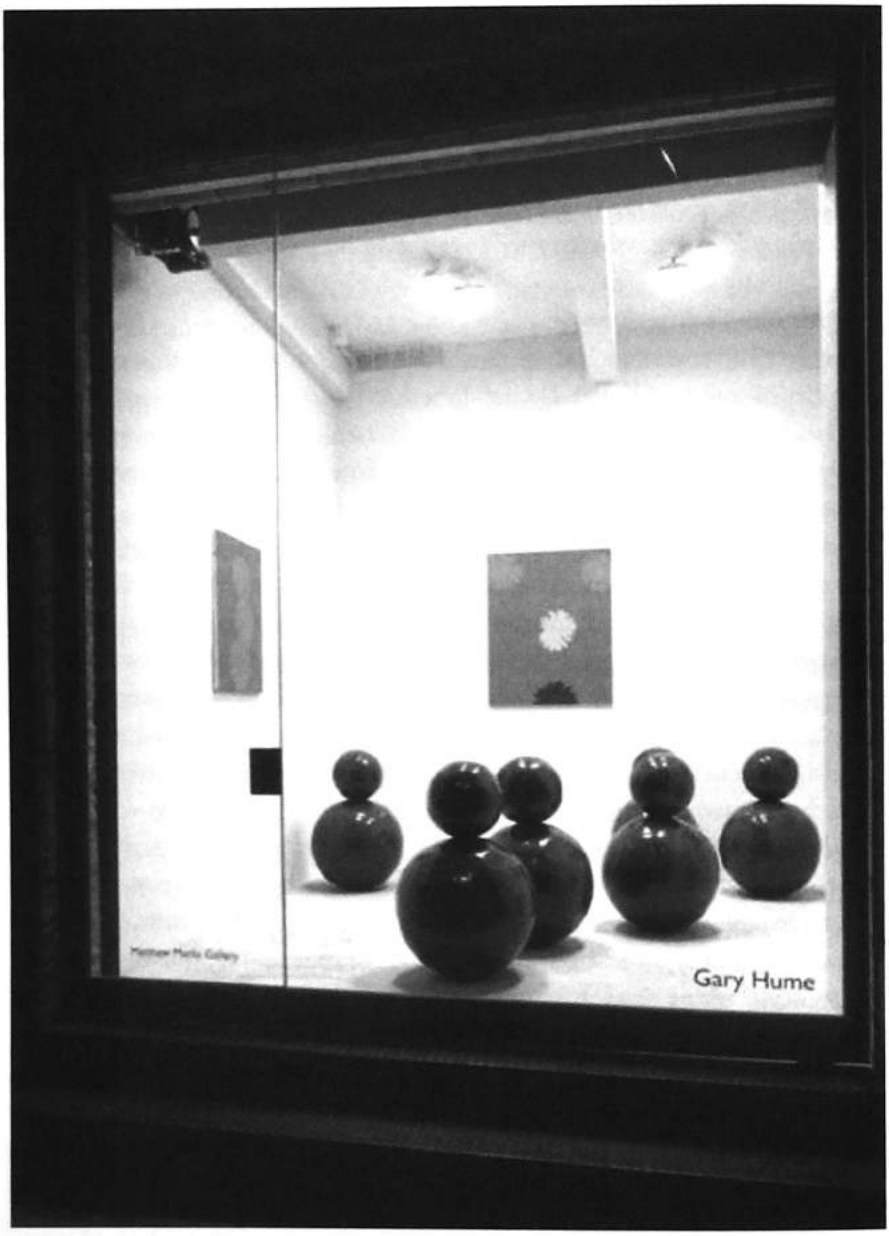
[33] Tamże, s. 26.

[34] *Alessandro & Francesco Mendini! Philippe Starck! Michele de Lucchi! Coop Himmelblau! in Groningen*, red. Marijke Martin, Cor Wagenaar, Groniger Museum, Groniger b.r.w. [1994], s. 111; cyt. za: tamże, s. 49.

[35] Werner, *Covering + Exposing*, dz. cyt., s. 50.

[36] Felix Nussbaum, malarz urodzony w Osnabrück, w 1932 roku nagrodzony prestiżowym stypendium w Atelier Akademii Niemieckiej w Villa Massimo w Rzymie. Po dojściu Hitlera do władzy musiał emigrować z Niemiec. Przez większą część wojny ukrywał się w Brukseli, w 1944 roku został jednak aresztowany i przewieziony do Auschwitz.

[37] Daniel Libeskind, *Museum without Exit, Project Description, 1995* [w:] tenże, *The Space of Encounters*, Universe, New York, NY 2000, s. 96.



Matthew Marks Gallery, New York

(Most Nussbauma), metalowa struktura zawieszona nad powierzchnią gruntu: tu znajdują się najpóźniej odkryte prace artysty, z których wymazane zostało jego nazwisko. Most Nussbauma prowadzi do gmachu Kulturgeschichtliches Museum, do którego na powrót wprowadza na długo z niego usunięte dzieło Felixa Nussbauma.

Najbardziej ekstremalną przestrzenią jest tutaj Przejście Nussbauma, będące niemal niekończącym się wąskim pasażem. Jest to skrajnie dysfunkcjonalna przestrzeń: jej wysokość wynosi 11 metrów, długość 50 metrów, a szerokość zaledwie 2 metry. Jest to najmniejsza szerokość, na jaką zezwala w budynkach użyteczności publicznej niemieckie prawo budowlane[38]. Wykonana jest z surowego betonu, który nie jest tynkowany nawet we wnętrzach, nie ma okien, oświetlona jest jedynie z góry. Trudno wyobrazić sobie gorszą przestrzeń dla ekspozycji dzieł sztuki. To, co Libeskind pragnął uczynić, to maksymalnie zbliżyć warunki odbioru dzieł Nussbauma do warunków, w jakich były tworzone. Nussbaum w czasie wojny ukrywał się w ciasnych pomieszczeniach, gdzie nie mógł oddalić się od płótna na tyle, by zobaczyć je w całości w jednym widoku. Libeskind każe widzowi oglądać je w ten sam sposób, bez możliwości odejścia, w surowej, ciasnej, źle oświetlonej przestrzeni. Uniemożliwia to estetyczną kontemplację i przyjemność, przybliża natomiast do stanu fragmentacji, z której te dzieła sztuki się wyłaniały. Fragmentacja nie dotyczy tylko dzieła artysty, które nie mogło być tworzone z odpowiednim dystansem, umożliwiającym ogląd całości. Fragmentacja dotyczy przede wszystkim samego artysty i jego tożsamości. To właśnie na surogat takiej fragmentacji chce Libeskind narazić publiczność – stłamszenie perspektywy wiodące do rozbicia obrazu świata na drobne kawałki kawałkuje również tożsamość, która nie znajduje żadnego schronienia w bezpiecznej konwencji.

Być może jest to najsilniej oddziałująca przestrzeń wystawiennicza (obok Jüdisches Museum w Berlinie), jaka w ogóle została wybudowana. *Biały kub* i jego konwencje zostają tu zupełnie pominięte – neutralność, uniwersalizm, pozaczasowość nie mogą bowiem w żaden sposób dotknąć jednostkowego doświadczenia Zagłady, w istocie byłyby jego zaprzeczeniem.

Felix Nussbaum Museum jest wyjątkowym przykładem, została w nim bowiem stworzona jednostkowa przestrzeń jako metonimia pewnego jednostkowego przeżycia. Mimo iż radykalnie zrywa z ideologią *białego kubu*, to raczej trudno byłoby tę konfigurację przestrzenną powtarzać w innych kontekstach.

[38] Tamże, s. 96.

Spirala doznań

Przejście Nussbauma stanowi niezwykłą interpretację przestrzennego rozwiązania, które wprawdzie pojawiło się już wcześniej, ale powróciło we współczesnej architekturze w zaskakujących konfiguracjach. Chodzi mianowicie o promenadę architektoniczną (stosował ją Le Corbusier), a ściślej, o promenadę w kształcie spirali. Taki kształt nadał długiej pochylni Frank Lloyd Wright w Solomon R. Guggenheim Museum w Nowym Jorku (1943–1946, 1955–1959). Zwoje opadającej spirali organizują przestrzeń ekspozycyjną, samą ekspozycję oraz ruch zwiedzających, tworząc doskonałą maszynę ekspozycyjną, która w spiralnej linearności zamyka całość muzealnego przeżycia. Mechaniczna seryjność tej konfiguracji, jako opartej na powtórzeniu tego samego (powtórzeniu nagim, jak powiedziałby Gilles Deleuze), umożliwia szybką rekonstytucję konwencji percepcyjnych, zakłóconych przez przestrzenną ekstrawagancję spiralnej pochylni. Paradoksalnie jednak rampa ujęta w formie spirali stała się niezwykle popularna we współczesnej architekturze, na przykład została zastosowana w projekcie rozbudowy Victoria & Albert Museum w Londynie autorstwa Libeskinda (1996, niezrealizowany), w Lerner Hall w Nowym Jorku zaprojektowanym przez Bernarda Tschumiego (1994–1999) czy w Ambasadzie Holandii w Berlinie zaprojektowanej przez Rema Koolhaasa i OMA (1997–2003). Wszystkie te dekonstrukcyjne spirale łączy jedno – w żadnej z nich nie występują krzywizny czy łuki, które tę formę geometryczną definiują.

Także Zaha Hadid zastosowała spiralę w projekcie dla Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art w Cincinnati, w Ohio (1998–2003). Hadid w swoim projekcie rzuciła wyzwanie nie tylko spirali Wrighta, ale również koncepcji muzeum czy centrum sztuki jako zespołu *białych kubów*. Udało jej się to osiągnąć, ponieważ przystępując do projektowania, za punkt wyjścia obrała miejskie otoczenie projektowanego budynku – w jej założeniu miejskie życie miało zostać wprowadzone do jego wnętrza. By uzyskać taki efekt, Hadid opracowała strategię, którą nazwała *dywanem miejskim*. Koncepcyjnie w trakcie procesu projektowania Hadid obróciła z pionu w poziom prostopadłościenne bryły (wieżowce znajdujące się w najbliższym otoczeniu), a następnie zawinęła i spiętrzyła jedne nad drugimi. Płaszczyzny tworzące wolumeny są poprzemieszczane, co podważa panowanie geometrii kąta prostego, wolumeny zaś są poprzemieszczane względem siebie. Dzięki tym operacjom budynek złożony jest z wyraźnie wyodrębnionych sztab, o zróżnicowanych kształtach brył. W sztabach o betonowych elewacjach mieszczą się galerie wystawowe, natomiast w tych o elewacjach przeszklonych ulokowane są biura i funkcje pomocnicze.

Wewnątrz to nawarstwienie zróżnicowanych brył przecina klatka schodowa pnąca się zygzakowatym ruchem w górę. Jest to prawdziwa architektoniczna promenada, która dostarcza zwiedzającym niezwykłych doznań, otwiera bowiem nowe, zaskakujące, nieprzewidziane przestrzenne doświadczenia.

Spirala jest utworzona przez zestawione ze sobą pod różnymi (nieprostymi) kątami prostoliniowe odcinki schodów. Ich wielokrotnie załamywany bieg przecina przestrzenie galerii osadzonych w spiętrzonych bryłach. Wnętrza galeryjne podejmują grę z *białym kubem*; każda z galerii otrzymała inną formę przestrzenną, a dodatkowo przecięta jest fragmentem czarnej pnącej się zygzakowato spirali. Zróżnicowanie poszczególnych przestrzeni i zmienność widokowych perspektyw rozrywają ideologię *białego kubu* (nawet jeśli galerie mają jego znamiona) – przekreślone zostaje marzenie o neutralności przestrzeni, niewidzialności architektury oraz stabilności percepcyjnych konwencji.

O ile Coop Himmelblau w Groningen Museum umożliwiali odwiedzającym swobodną marszrutę, kierowaną bądź przypadkiem, bądź tym, co w danej chwili przykuło ich uwagę, o tyle Zaha Hadid w Rosenthal Center starannie wytyczyła marszrutę zwiedzających po budynku, tak jednak, iż jest to prawdziwa spirala atrakcji, prowadząca do tak zwanego Niemuzeum, znajdującego się na szczycie przestrzeni edukacyjnej dla dzieci.

Strefa umysłu

W 1999 roku Zaha Hadid zaproszona została do zaprojektowania jednego z pawilonów wystawienniczych w gigantycznym namiocie high-tech Millenium Dome (Milenijna Kopuła) w Greenwich autorstwa Richarda Rogersa. Teren przykryty kopułą został podzielony na tematyczne sekcje i Hadid otrzymała lokalizację w części „Umysł".

Powstaje projekt Hadid zatytułowany „Mind Zone" (Strefa Umysłu, 1999–2000). Znowu powraca zatem metaforyczne odniesienie do głowy. Tu jednak mózg przeciwstawiony jest nie skorupie głowy, lecz wirtualnemu zjawisku, jakim jest umysł:

> *Jak przedstawić umysł, kiedy jego fizyczna manifestacja, czyli mózg jest nieadekwatnym znaczącym dla złożoności umysłu? O ile umysł jest bardziej eksperymentatorską świadomością, o tyle jego fizyczność może być tylko postrzegana jako goszczący mechanizm. Projekt usiłuje odzwierciedlić tę ideę*[39].

[39] *Zaha Hadid 1983–2004. El Croquis 52 + 73 + 103*, El Croquis Editorial, Madrid 2004, s. 338.

O ile dla Coop Himmelblau strukturę goszczącą stanowiła głowa, a mózg-sztuka był postrzegany jako złożona treść tej struktury, o tyle Hadid przemieszcza to rozróżnienie, czyniąc z mózgu strukturę goszczącą, a z umysłu – złożoną treść tej struktury. Tu również treścią tą ma być sztuka. Przemieszczenie przez nią dokonane jest daleko idące: o ile bowiem Coop Himmelblau myśleli o architekturze jako skorupie, która powinna umożliwiać jak największą wolność oraz jak największą zmienność, o tyle Hadid koncentruje się w swoim projekcie na odmiennym zdefiniowaniu relacji tworzących przestrzeń. Architektka składa, zawija czy fałduje strukturę (zwoje mózgowe?) tak, że tworzy ona płynnie przepływającą przestrzeń. Ukośne płaszczyzny, skręty rampy tworzą wyjątkowo zagęszczoną kondensację zmienności, określającą na nowo relację nie tylko pomiędzy samymi dziełami, ale przede wszystkim pomiędzy nimi a publicznością. Strefa Umysłu nie ma już nic wspólnego z *białym kubem*. Dzieła wmontowane są w złożony architektoniczny pejzaż zmienności i różnicowania. Nie chodzi tu, jak to miało miejsce w *białym kubie*, o konstytuowanie wartości dzieł przez stabilizację ich artystycznego statusu, lecz przeciwnie, Strefa Umysłu destabilizuje status percepcyjny wszystkiego, co się w niej znajduje po to, by stało się ono materią eksperymentu, poszukiwania i wynalazczości (czyli wedle Hadid działalności właściwej umysłowi). Percepcja dzieła sztuki powinna być aktem odkrycia, a nie kontemplacji uświęconych przedmiotów, galeria wystawiennicza zaś powinna być przestrzenią spotkania z tym, co nieznane, a nie kaplicą kultu dobrze znanych fetyszy.

Architektura jako katalizator

Przy próbach konceptualizacji relacji między tą inną architekturą a sztuką i publicznością pojawia się pojęcie *katalizatora*. Robert Stearns napisał o Wexner Center w tekście „Building as Catalyst" (*Budowla jako katalizator*): *Ta budowla jest katalizatorem dla wielu sił aktywnych w twórczym procesie*[40]. Kurt W. Foster swój esej o Bilbao zatytułował „The Museum as Civic Catalyst" (*Muzeum jako miejski katalizator*)[41]. Także Zaha Hadid w swoim oświadczeniu konkursowym dla centrum sztuki współczesnej w Cincinnati ujęła postulowaną relację między architekturą a sztuką i widzami za pomocą pojęcia *katalizatora*: *Wierzymy, że architektura może być katalizatorem wywołującym i wpływającym na tworzenie sztuki, jak i na jej oglądanie*[42].

Pojęcie *katalizatora* jednoznacznie wskazuje na chęć odejścia od ideologii *białego kubu*, od jego neutralności, uniwersalności, pozaczasowości. Architektura nie ma być niewidzialną ramą, niewidoczną infrastrukturą sceny,

na której odbywa się spotkanie między sztuką a publicznością. Katalizator, mimo iż z definicji nie łączy się z żadnym z substratów (ani ze sztuką, ani z publicznością) uczestniczących w reakcji (percepcja), to oddziałuje znacząco na jej przebieg. Architektura może katalizować tę reakcję, dostarczając sztuce przestrzeń o maksymalnym zróżnicowaniu i zmienności.
Konieczność zapewnienia przez architekturę maksimum różnorodności podkreślali również zgromadzeni w pracowni prowadzonej przez Zahę Hadid w Yale School of Architecture architekci, historycy i teoretycy architektury, dyskutujący o przestrzeni i architekturze najbardziej adekwatnej dla centrum sztuki współczesnej[43]. Chodziłoby zatem o zniesienie złudzenia tożsamości. W miejsce tego kojącego złudzenia architektura powinna, jako katalizator, intensyfikować i pomnażać labilność zmysłowych doznań, skłaniając publiczność do wynalazczej i aktywnej konfrontacji ze współczesną kondycją – określoną przez destabilizację, fragmentaryzację, dezorientację i alienację.
Ostatnie słowo jeszcze jednak nie padło. A ostatecznie zdyskredytowany, jak by się mogło wydawać, *biały kub* powrócił niespodziewanie w glorii i chwale.
20 listopada 2004 roku ponownie otworzyło swoje podwoje rozbudowane Museum of Modern Art (Muzeum Sztuki Nowoczesnej) w Nowym Jorku. Yoshio Taniguchi, architekt rozbudowy, pozostał wierny modernistycznej tradycji, której MoMA było fundatorem i ucieleśnieniem, a której architektoniczną materializację stanowił budynek wybudowany w 1939 roku przez Edwarda Durrella Stone'a i Philipa Goodwina, rozbudowany później przez Philipa Johnsona. Aspiracją Taniguchiego było uczynienie architektury niewidzialną, najdobitniej wyrażoną przez niego tymi słowami: *Zdobądźcie dużo pieniędzy, a dam wam dobrą architekturę. Zdobądźcie jeszcze więcej pieniędzy, a spowoduję, że architektura zniknie*[44]. Wewnątrz niewidzialność, jako gwarantująca neutralność, oznacza zawsze jedno: *biały kub*. Linda Nochlin, komentując nowo otwarty budynek, napisała:

[40] Robert Stearns, *Building as Catalyst* [w:] *Eisenman/Trott Architects: Wexner Center for The Visual Arts, The Ohio State University*, Rizzoli, New York 1989, s. 27.

[41] Kurt W. Foster, *The Museum as Civic Catalyst* [w:] Frank O. Gehry, *Guggenheim Bilbao Museoa*, Edition Axel Menges, Stuttgart – London 1998, s. 6 i nn.

[42] *Zaha Hadid: Space for Art, Contemporary Arts Center, Cincinnati, Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art*, red. Markus Dochantschi, Lars Müller Publishers, Baden 2004, s. 38.

[43] Obok Krensa uczestniczyli m.in. Joseph Giovannini, Mark Cousins, Jeffrey Kipnis, Greg Lynn, Robert A. M. Stern. *Contemporary Art Center: Zaha Hadid Studio 2000, Yale School Architecture*, red. Douglas Grieco, Wendy Ing, Nina Rappaport, Monacelli Press, New York 2001.

[44] Cyt. za: *The New Modern* [w:] *Art in America*, marzec 2005 [w:] http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_3_03/ai_n13470728/print.

Tak dużo neutralności, tak dużo dyskretnych zaprzeczeń – czasami wywoływało to u mnie tęsknotę za butną asertywnością w rodzaju Gehry'ego czy Koolhaasa. Modernistyczna biel ścian, klasyczny wybieg dla unieważnienia powierzchni, po chwili staje się bolesny. Artystka Sylvia Sleigh podbiegła do mnie na otwarciu ze słowami: „Powiedz im, aby przestali to tak wybielać. Oczy od tego bolą!"[45].

Po chwili jednak Nochlin przyznaje, że ostatecznie nostalgia zwyciężyła. Trzeba by raczej powiedzieć, że nostalgia została ukojona przez powrót do tego, co znane, czyli ekspozycji modernistycznych dzieł w absolutnej zgodzie z konwencją – w *białym kubie*. Są to jednak *białe kuby* na skalę wyznaczoną przez gigantomanię Guggenheim Bilbao (propozycja Taniguchiego została wybrana w grudniu 1997 roku, a dwa miesiące po otwarciu w Bilbao), niewidzialna architektura nowego MoMA porównywalna jest wielkością do muzeum w baskijskiej stolicy[46].

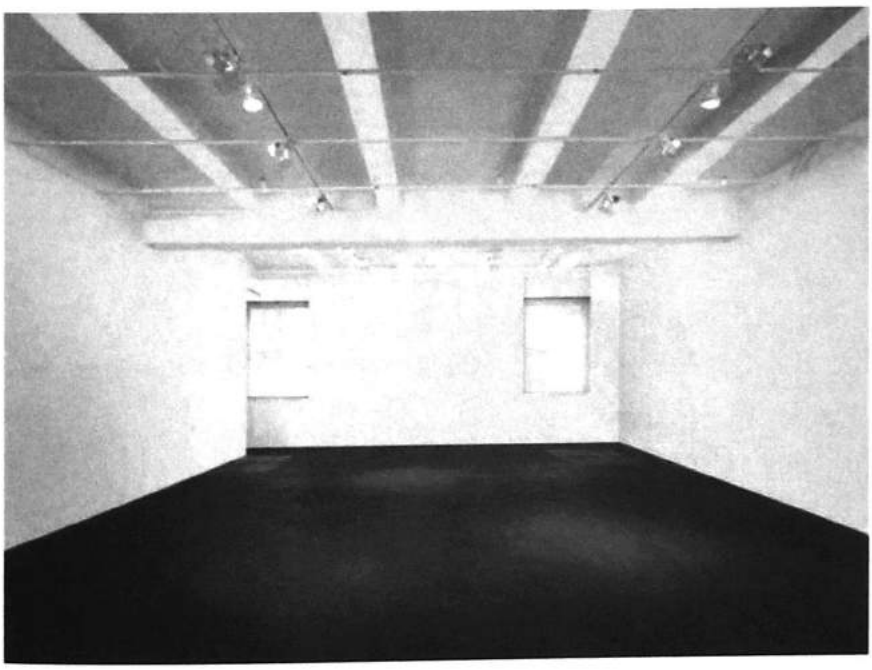
Wydaje się, że MoMA zdecydowało się odpowiedzieć na wyzwanie rzucone światowemu muzealnictwu przez tytanowego wieloryba wyrzuconego na brzeg rzeki Nervion w Bilbao. Poddało się zatem „efektowi Bilbao". Poddało się jednak w bardzo paradoksalny sposób, przyjęło bowiem narzucaną efektem spektakularną skalę, ale odrzuciło wynalazczość architektury i przestrzeni. Tak jakby chciało powrót do – czy raczej restytucję i eskalację – modernistycznej ideologii przeciwstawić ideologii komercjalizacji, z którą działalność Fundacji Guggenheima łączy się coraz bardziej. Tak jakby MoMA chciało się (raczej tylko symbolicznie) odizolować od rzeczywistości podporządkowanej rynkowi i kapitałowej spekulacji, wracając do modernistycznego elitaryzmu i zamykając się ponownie w *białym kubie*.

A może jednak nowe Museum of Modern Art zaprojektowane przez Yoshio Taniguchiego jest po prostu symptomem tego, że znowu – po tym dziwnym zakrzywieniu czasoprzestrzeni, z braku lepszego miana, nazywanym ponowoczesnością – znaleźliśmy się w nowoczesności, tyle że dla odróżnienia nazywanej czasem drugą? A może jest wyrazem chęci powrotu do stabilności, całości, umiejscowienia i swojskości, które są fundamentem nowoczesnej tożsamości?

---

[45] Tamże.

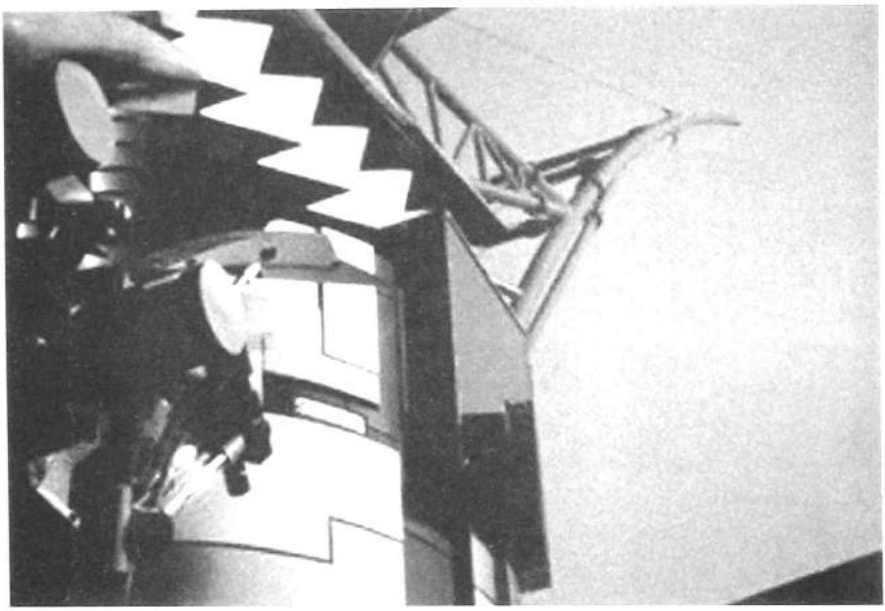
[46] 230.000 stóp kwadratowych powierzchni nowej struktury, 350.000 stóp kwadratowych renowacji, wobec 297.000 stóp kwadratowych Guggenheim Bilbao.

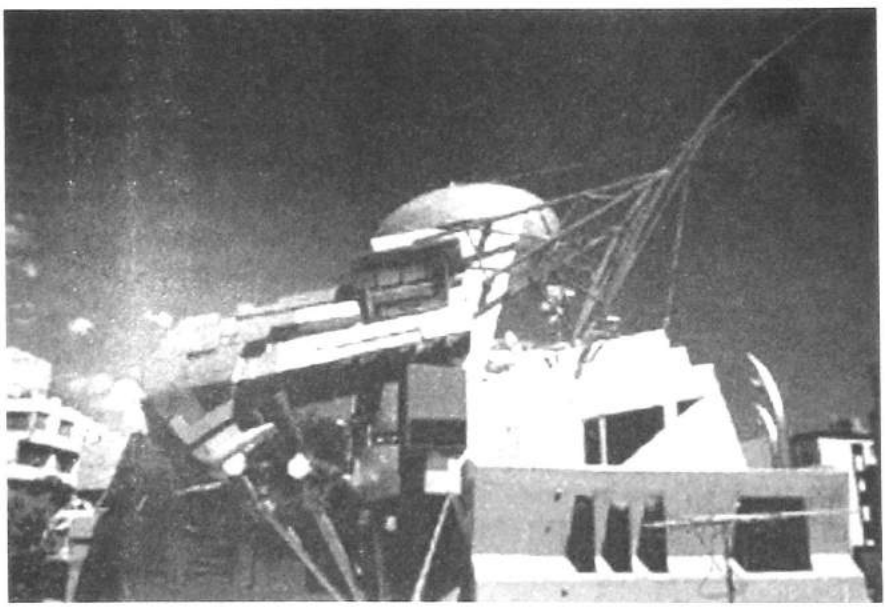


—

— Matthew Marks Gallery, New York

— Marian Goodman Gallery, New York





Makoto Sei Watanabe, Aoyama Technical College, Tokio, 1990

Agnieszka Górka

Sztuka zen a irracjonalizm w architekturze współczesnej

W minionym stuleciu wiara w nowoczesną technikę i pragnienie racjonalności wyrugowały z procesu projektowego element twórczego chaosu. Architekt stał się technokratą decydującym a priori o sposobie zaspakajania potrzeb laików. Współczesne sztuki wizualne zwracają się jednak ponownie ku intuicji, otwierając się na zewnętrzne „olśnienia i błyski". W Japonii i Chinach artyści zen od wieków kreują sztukę wolną od konwenansów, bliską naturze, eksponującą wartość irracjonalizmu, emocji i indywidualizmu. Zapoznanie się z ich dorobkiem może wnieść istotny wkład we współczesne poszukiwania architektoniczne, przywracając naszym miastom cenną różnorodność charakteryzującą przestrzenie historyczne.

Dekonstruktywizm, zen, *action-painting*, *design-less design*

1. Filozofia zen – w poszukiwaniu istoty rzeczy

Sztuka japońska przeszła w ciągu wieków wiele przeobrażeń. Jej korzenie sięgają tysiącletniego dorobku kulturalnego Państwa Środka, jednak największy rozkwit zawdzięcza fali duchowego odrodzenia, jaka ogarnęła Daleki Wschód w XIII i XIV wieku – odrodzenia inspirowanego i stymulowanego przez idee zen. Wpływ, jaki zen wywarło na wszelkie dziedziny sztuki i nauki, porównać można jedynie z europejskim renesansem.

Jedną z najistotniejszych prawd zen jest przekonanie, że zjednoczenie z Absolutem, najwyższe oświecenie, doświadczane jest na drodze indywidualnego duchowego poszukiwania. Buddyzm zen nie przywiązuje wagi do dogmatów wiary, rytualnych obrzędów, adoracji wizerunków. Nawet pisma i kazania uważa się za nieskuteczne w obliczu jedynej zasady – najwyższą prawdę pojąć można jedynie samodzielnie. Pomocą w poszukiwaniach duchowych bywają praktyki medytacyjne *zazen*. Wyciszają one wewnętrznie, pozwalają osiągnąć stan upragnionej pustki i spokoju, przygotowują na nadejście *satori*. Oświecenia dostąpić można jednak i bez wysiłku, poprzez ciche i pełne prostoty życie, poświęcone kontemplacji natury we wszelkich jej przejawach kryjących tajemnice bytu [4].

Człowiek, który doświadczył olśnienia prawdą, patrzy na świat z zupełnie innej perspektywy. Nie przeraża go świadomość nietrwałości świata, ani fizycznej śmierci, a dystans wobec wszelkich pragnień, klęsk i przeciwności losu pozwala mu odnaleźć trwały spokój i szczęście [14].

Pozbawione owej melancholijnej urody byłoby nasze życie, gdybyśmy mieli nigdy nie zniknąć, jak znika rosa na równinie Asashino, albo nie ulecieć, jak ulatują dymy znad szczytu Toribeyamy. Cały czar życia w tym właśnie się zamyka, że jest ono nietrwałe. [11]

Kenko, „Zapiski dla zabicia czasu", XIII/XIV wiek.

Japonia dojrzała do zen w epoce Muromachi, u progu XV wieku. Był to jeden z najkrwawszych okresów w dziejach kraju; epoka wojen, chaosu i upadku wszelkich wartości. W stołecznym Kioto szlachta dworska *kuge* wychowana na wyrafinowanej kulturze dworskiej epoki Hei'an utraciła majątki i władzę. Uciekając przed okrucieństwami wojny, nędzą i zapomnieniem, stworzyła własny, zamknięty świat, rozwijając umiejętność eleganckiego życia w biedzie. Wysublimowany estetyzm *kuge*, nasycony głoszonymi przez zen ideami prostoty i wyciszenia, wywarł wpływ na każdą niemal dziedzinę sztuki, jaką uważamy obecnie za tradycyjnie japońską – od *ikebany* i ceremonii herbaty po płatnerstwo. Z kręgu *kuge* wywodzi się również ożywione w XVI wieku klasyczne pojęcie *wabi* – ubóstwa przyjętego świadomie, jako droga do wzbogacenia wewnętrznego [9].
Sam termin *wabi* oznacza dosłownie „podniszczony, skromny". Akcentuje wyciszenie i prostotę, postuluje bliskość przyrodzie, naturalność stosowanych materiałów. Prostota *wabi* zrodzona z ducha ceremonii herbaty stanowi do dziś jedną z podstawowych norm japońskiej estetyki [6].

Szczęśliwym, kto w źdźble trawy potrafi dostrzec Złotego Buddę. [1]

2. Zen a współczesne poszukiwania artystyczne

Nacisk, jaki zen kładzie na nieskrępowane poszukiwania twórcze, kontemplację natury we wszelkich jej przejawach, porzucenie stereotypów i dążenie do wydobycia prawdziwego znaczenia rzeczy, wydaje się być ponadczasowy i nie znać granic geograficznych. Jego piętno widać m.in. w stylu *p'omo*[1]. *P'omo* – dosłownie oznaczający „rozpryskany albo rozlany tusz", jest nurtem w malarstwie chińskim, wywodzącym się bezpośrednio z wolnego od wszelkich konwencji malarstwa okresu Tang, określanego w ówczesnych traktatach historycznych jako ekscentryczny i wulgarny.
W XIII wieku styl *p'omo*, inspirowany chińskim buddyzmem *cz'an*, przyjął się w malarstwie figuratywnym Dalekiego Wschodu. Szczególnie chętnie przedstawiano w tym stylu postaci mnichów *cz'an* i buddyjskich nieśmiertelnych.

O swobodzie, z jaką malarze *p'omo* odnosili się do swojej sztuki, niech świadczy zanotowana ponad pięćset lat temu wypowiedź Guo Xu, jednego z najciekawszych przedstawicieli tego kierunku:

> *Ja, zwariowany taoista, rozlałem tusz i z niego uczyniłem obraz.*
> *Osobiście uważam to za błahostkę niewartą moich farb.*
> *Podpisane: Niewinny i zwariowany*[2]

Swobodny ruch pędzla kaligrafa czy malarza – obie dziedziny sztuki są na Dalekim Wschodzie nierozerwalnie związane – służyć miał nie tylko zapisowi formy i idei, ale również *kimochi* – stanu ducha artysty i jego emocji, nade wszystko jednak wyrażać miał zentai – Kosmiczną Jedność, Ja indywidualne obecne w Ja kosmicznym i z nim tożsame [15]. Ani techniczna doskonałość, ani wieloletnia praktyka nie zapewniały jeszcze statusu mistrza. Jedynie ten, kto osiągnąwszy mistrzostwo we władaniu pędzlem, odrzucił wszelkie kanony i zapomniawszy o wszystkim, czego się nauczył, oddał się w panowanie impulsom jaźni, godzien był tego miana [11]. Zrodzona z nieświadomości ekstatyczna wizja bowiem nie uznawała rozumowych ograniczeń.

Buddyzm i taoizm podkreślają jeszcze unikatowość procesu twórczego. Gdy umierał mistrz Linji, założyciel buddyjskiej sekty *rinzai*, uczniowie starali się dodać mu otuchy: *Przekażemy twoją mądrość następnym pokoleniom. W takim razie wszystko przepadło* – zapłakał mnich – *moje nauki umrą wraz ze mną, wy, stado ślepych mułów. Ludzie kończą jako „ślepe muły"* – tłumaczy Tamasaburo, aktor kabuki – *gdy próbują naśladować geniusz. To niemożliwe. Jedyne, co możliwe, to znaleźć inspirację w dziełach geniuszy i stworzyć samemu coś zupełnie nowego* [9]. Słowa Tamasaburo najtrafniej chyba oddają rolę, jaka przypadła w procesie kształcenia preceptorowi na Dalekim Wschodzie. Mistrz naucza, wspiera duchowe poszukiwania wychowanka, nie narzuca jednak swego zdania. Jest raczej przewodnikiem niż autorytetem, a jego doświadczenie, troska i osobisty przykład wspomagać mają ucznia w momentach zwątpienia [15]. Sam Budda przestrzegał zresztą przed uleganiem jakimkolwiek autorytetom i bezkrytyczną akceptacją cudzych poglądów, przypominając, że zbawienie dostępne jest tylko tym, którzy podążają trudną ścieżką samodoskonalenia. Również Czuang-Tsy w przypowieści o kołodzieju porównuje księgi jedynie do *mętów i odpadków po ludziach starożytnych* [2]. Przekazane słowo,

[1] Na podstawie materiałów Museum für Völkerkunde, Berlin-Dahlem, tłum. autorki.

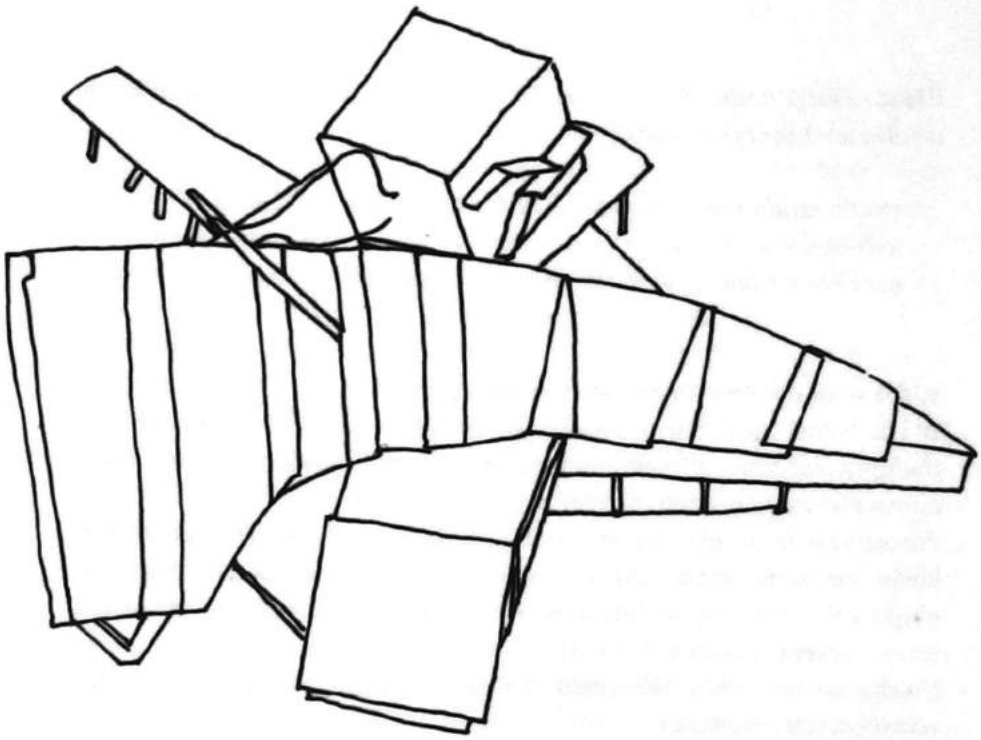
[2] J.w.

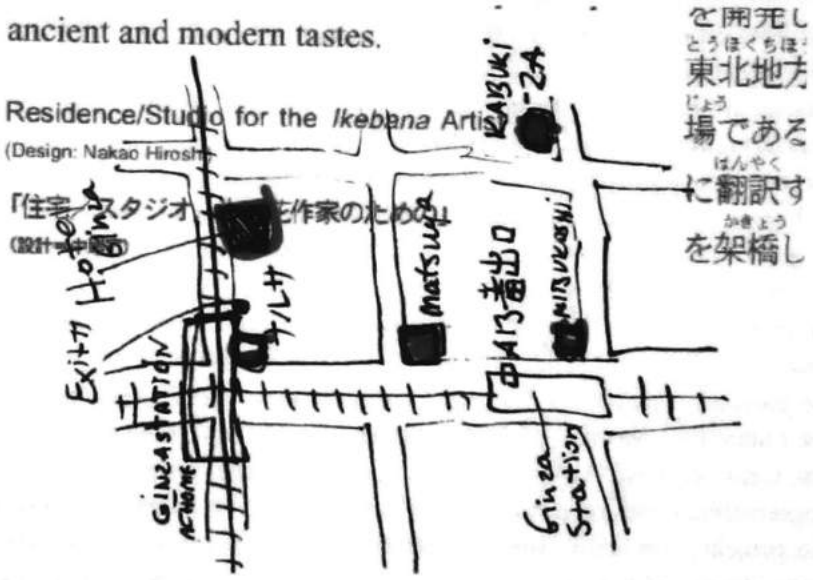
nauka stanowią jedynie kanwę, na której budujemy naszą własną wizję świata, korzystając z własnego osądu i wolnej woli.
Z nurtu bliskiego zen czerpał współczesny malarz japoński Inoue Yuichi (1916–1985)[3]. Kreślone przez niego znaki rodziły się spontanicznie, pod wpływem impulsu powracającego wspomnienia. Powodowany emocjami Yuichi rozpościerał na podłodze płachtę papieru i wylewanym z wiadra tuszem kreślił na nim pojedyncze ideogramy. I dawni mistrzowie kaligrafii odrzucali zresztą nieraz w twórczej pasji tradycyjne narzędzia. Sławny jest parawan, na którym targane wichurą brunatne bambusy mają być w istocie śladami rozgniatanych przez rozgniewanego mistrza pluskiew, czy dorodne dynie, odciśnięte na papierze umoczonymi w farbie pośladkami figlarnego artysty.
Obrazy Inoue Yuichi, pełne krzyżujących się przypadkowo linii, kresek i plam rozlanego tuszu, w swej impresyjności bliskie są nie tylko sztuce zen, ale również poszukiwaniom zachodniego *action-painting*.

Podobieństwo dzieł mistrzów zen i współczesnych twórców wydaje się zresztą nieprzypadkowe. I jedni, i drudzy odwracają się od racjonalizmu, poszukując inspiracji w podświadomych przeżyciach i emocjach. O ile jednak w Europie zwykło się eksponować rolę osobniczego, twórczego Ja – Ja konfrontującego się ze Światem, o tyle przebudzona, twórcza jaźń ludzi Wschodu jednoczy się z Absolutem w akcie istnienia [4].
We współczesnej sztuce zdaje się zacierać również granica pomiędzy „oglądanym" a „oglądającym". Dzieło sztuki przestało być skończonym, materialnym obiektem, niosącym ściśle określone zakodowane komunikaty. Sztuka rodzi się obecnie na granicy pomiędzy odbiorcą a nadawcą, w unikatowym akcie syntezy ich osobowości. Wkraczając w przestrzeń sztuki, widz staje się integralną częścią dzieła, a jego reakcje i emocje współtworzą sztukę.

Skostnienie obrazu naladowanego emocjami sekund [...]
Nerwowość tego spotkania powoduje, że pracuję szybko.
Wyczulone oko działa na rękę czasami impulsywnie, a czasami
każe jej wstrzymać oddech do celu. Celem jest dobre zdjęcie,
odbicie źródlane własnego ja, albo ja zapożyczonego we mnie.
Nie ma wewnętrznego głosu, są tylko zewnętrzne nakazy wizualne,
olśnienia i błyski, chęć podzielenia się [...] *Pokora wobec tego cudu*
ułatwia zdystansowanie się do sztuki posiadania dobrej odbitki[4].

Monika Lisiecka, art fotografik





— Centrum Kultury Japońskiej w Poznaniu; projekt autorki, praca dyplomowa na WAPP, makietę zalążkową wraz ze wszystkimi niedokładnościami przeniesiono na model 3D; rys. autorki;

— Mapka okolic Ginza, Tokio: stacje, domy towarowe, hotel; rys. autorki

Claude Durix notuje słowa Mirei Shigemori, jednego z najznamienitszych japońskich historyków sztuki:

> *Dzieło sztuki musi być zawsze reakcją tego, kto je podziwia. Jeśli bowiem twórca ma prawo do wolności tworzenia, to odbiorca ma również prawo do swobodnego odbioru.* [5]

3. Od wizji do obiektu architektonicznego

W jaki jednak sposób w dziele tak skomplikowanym, jak projekt architektoniczny, dać upust niczym nieskrępowanej kreatywności? I jak nie zagubić tej pierwotnej, spontanicznej witalności w toku prac?

Proces projektowania zmienił się dramatycznie w ciągu ostatnich 15 lat, kiedy oprogramowanie CAD zastąpiło ręcznie rysowane plany. Zmiana ta objęła całą generację architektów. Komputer znacznie ułatwia projektowanie, ubiera nieuchwytne wizje w formy przyswajalne dla inwestorów i wykonawców. Może też jednak ograniczać, skłaniać do powielania stereotypowych rozwiązań.

Obserwacje profesorów warszawskiej ASP dowiodły, że studenci postawieni przed zadaniem nie tylko zaprojektowania, ale i późniejszego samodzielnego wykonania zadanego obiektu, często rezygnują z nowatorskich koncepcji, nie z lenistwa, lecz z przyczyny dużo prostszej – wybierają rozwiązania mniej skomplikowane, stosują prostsze w obróbce, łatwiej dostępne, a wreszcie tańsze materiały. Końcowy efekt bywa kompromisem pomiędzy dobrymi chęciami projektantów a ich technicznymi możliwościami.

Przed architektem przeszkód tych staje nieskończenie więcej. Tworzy przecież obiekt, który, aby opuścić przestrzeń papieru, służyć musi użytkownikowi, mieścić się w określonym budżecie, spełniać setki norm i wymogów, wchodzić w odpowiednie relacje z otoczeniem, a wreszcie – odpowiadać inwestorowi.

Arne Jacobsen i pokrewni mu architekci poszukiwali rozwiązań, których obok unikatowej formy charakteryzowałaby genialna prostota. Inni – jak Frank Gehry czy Swiczinsky i Prix – odrzucają z pogardą wszelkie techniczne ograniczenia. Na ich potrzeby – co więcej, często na potrzeby jednego tylko projektu, opracowywane są nowe technologie, wdrażane materiały obecne dotąd jedynie w niszowych gałęziach wysoce zaawansowanego przemysłu [16].

Moment, w którym wizyjna koncepcja przybrać ma formę konkretnego budynku, obiektu budowlanego podlegającego niezliczonej ilości praw i wytycznych, stworzonego dla zaspokojenia potrzeb użytkowników, jest

jednym z najsłabszych ogniw toku projektowego. W procesie tym łatwo o zagubienie pierwotnej wizji, utratę świeżości i dynamizmu. Stąd też, mimo technicznej rewolucji, jaka dokonała się w projektowaniu, nadal tak wielką wagę przywiązuje się do autorskiego, namacalnego kontaktu z materią projektu.
Szczególna rola przypada we wczesnej fazie projektowania makiecie bądź szkicowi zalążkowemu. Ze względu na niewielką skalę i prostotę wykonania, najbardziej odpowiadają one notacji artystycznej wizji, poprzedzającej powstanie pierwszych planów, jak też umożliwiają prześledzenie i weryfikację ewentualnych kolizji. Na tym etapie spod ręki architekta wychodzą jeszcze formy zawierające w sobie zarodki chaosu, niewielkie niedokładności, jakie stanowią zwykle o uroku historycznej zabudowy. Nowoczesna technika, korygując owe drobne niedoskonałości ludzkiej ręki, wyrugowała jednocześnie z nowo wznoszonych miast cenną różnorodność, zastępując je zuniformizowanym perfekcjonizmem.

Dążąc do pełnej kontroli nad materią architektoniczną, straciliśmy coś o wiele istotniejszego – artystyczną wolność. Dostrzegając ów problem, architekci pokroju Franka Gehry'ego próbują zwrócić się ponownie ku zagubionej świeżości. Nie trzeba dodawać, że jest to proces niezmiernie trudny, podobny próbie powrotu do Miltonowskiego raju. W toku kształcenia zatraca się dziecięcą prostotę rysunku. Zbyt silnie utrwalają się także w świadomości wzorce projektowe obce dawnym budowniczym, podpierającym się – gdy nie wystarczało wiedzy – intuicją lub zdającym się na przypadek. Dominująca pozycja architekta we współczesnym procesie projektowym ruguje również destabilizujący wpływ kolektywnie podejmowanych decyzji.

> *Jeśli przyjmiemy, że sztuka (u źródła poezja) powstaje z bezpośredniego doświadczenia natury (zen), to doświadczenie to może być wyrażone w każdym języku. Przyjmowane jako efekt przeżycia artystycznego, podkreśla rolę twórcy, jego wrażliwości. Dotyczy ono tych, którzy obronili się przed wyjałowieniem z wrażliwości dziecka. Dziecku dawno odebrano rację artystyczną. Sztuka zen jest bodaj jedyną, która przejmuje ekspresję dzieciństwa*[5].

[3] Na podstawie materiałów Museum für Völkerkunde, Berlin-Dahlem, tłum. autorki.
[4] Z wywiadu z M. Lisiecką przeprowadzonego przez autorkę w maju 2003 roku.
[5] Joanna Rzeszotek, z posłowia do *Złotego Parawanu*, zbioru haiku Norberta Skupniewicza, Ars Nova, Poznań 1998.

Sztuka zen nie uznawała nigdy technicznego perfekcjonizmu. O doskonałości jej formy stanowi nie obca światu ożywionemu symetria i porządek, lecz stan permanentnej nierównowagi, będący źródłem wiecznych przemian [10].
Jednym z głównych zarzutów stawianych nieliniowej architekturze dekonstruktywistycznej jest jej „nienaturalność" – porzucenie kąta prostego i tradycyjnej perspektywy ma zaburzać percepcję przestrzeni, dezorientować, a pozorna niestabilność elementów wywoływać wrażenie niepewności i zagrożenia. Zastanowić by się jednak należało nad samym pojęciem „naturalności". Być może dominujący w architekturze Zachodu dogmat kąta prostego jest tylko jednym z wielu konstruktów w istocie obcych pierwotnej „naturze" człowieka, umownie przyjętym systemem, porządkującym i określającym naszą rzeczywistość.

Ulice Tokio nie mają nazw; przestrzenie, które tworzą jedną z największych metropolii świata, pozostają nienazwane. Zapytany o drogę mieszkaniec naszkicuje nam swoisty wyciąg geograficzny, sytuujący poszukiwane miejsce na podstawie lokalnych *anchor points*, wzbogacając banalny akt wymiany adresów mową ciała, sztuką graficznego gestu. System ten – zwłaszcza dla amerykańskiego odbiorcy wychowanego na hippodamejskiej siatce numerowanych ulic – dziwacznie skomplikowany i nielogiczny, nie tylko funkcjonuje od wieków, ale też satysfakcjonuje miliony Japończyków. *Przyjęliśmy sądzić, że to, co najbardziej praktyczne, jest zawsze najbardziej racjonalne*, jak pisze Roland Barthes w „Imperium znaków". *Tokio potwierdza jednak, że to, co racjonalne tworzy wyłącznie system wśród innych systemów* [2].

3.1. Szkic zalążkowy – prearchitektoniczna wizja

W jaki jednak sposób architekci próbują odzyskać utraconą świeżość? Niezwykle interesującymi, z punktu widzenia projektanta, są wypowiedzi Wolfa Prixa i Helmuta Swiczinsky'ego z wiedeńskiej grupy architektonicznej Coop Himmelb(l)au. Pozwalają one prześledzić przebieg procesu kreacji: od momentu narodzin idei po realizację obiektu.
Zwykło się sądzić, że projekty tego architektonicznego duetu rysowane są z zamkniętymi oczyma – w rzeczywistości natomiast skomplikowane przedsięwzięcia Himmelblau wymagają nieporównanie większego profesjonalizmu i umiejętności zarządzania procesem budowlanym, niż to ma miejsce na tradycyjnym placu budowy. Faktem jest jednak, że dla Prixa i Swiczinsky'ego pierwszy akt powoływania wizji, przybierający postać

skoncentrowanego szkicu, ma wciąż fundamentalne znaczenie, wybiegające daleko poza sferę zwykłego projektowania. Niezwykle skondensowane rysunki Himmelblau, sporządzane kilkoma śmiałymi liniami rzucanymi na papier, już w latach 70. kontrastowały ze sterylną czystością modernizmu. Zanim każdy ze szkiców powstał na papierze, Prix i Swiczinsky próbowali koncentrować się na kompletnym wykluczeniu wiedzy architektonicznej, wszelkiej konwencji i wszystkiego, co narzucałoby swą formę, sięgając do absolutnego „punktu zerowego", ku *terra incognita* prearchitektonicznej wrażliwości. Poszukiwania te bliskie są *drippingowi* lub *action painting* z lat 50.

Powstające rysunki stanowiły niebywale skondensowaną, prearchitektoniczną projekcję spontanicznie emanowaną przez psyche. I choć architektoniczne szkice zwykle powstają w ten sposób, rysunki Coop Himmelblau wychodzą poza ramy znaku analogicznego, mimo nawet niejednoznacznego charakteru, z architekturą. Wartość estetyczna prac, jak i buntowniczy image Prixa i Swiczinsky'ego pozwalają podejrzewać, że od samego początku byli oni „jedynie" artystami, a nie architektami [16].
Jak dalece stosunek Himmelb(l)au do architektury odbiegał od akademickich form, oddają najlepiej ich własne słowa:

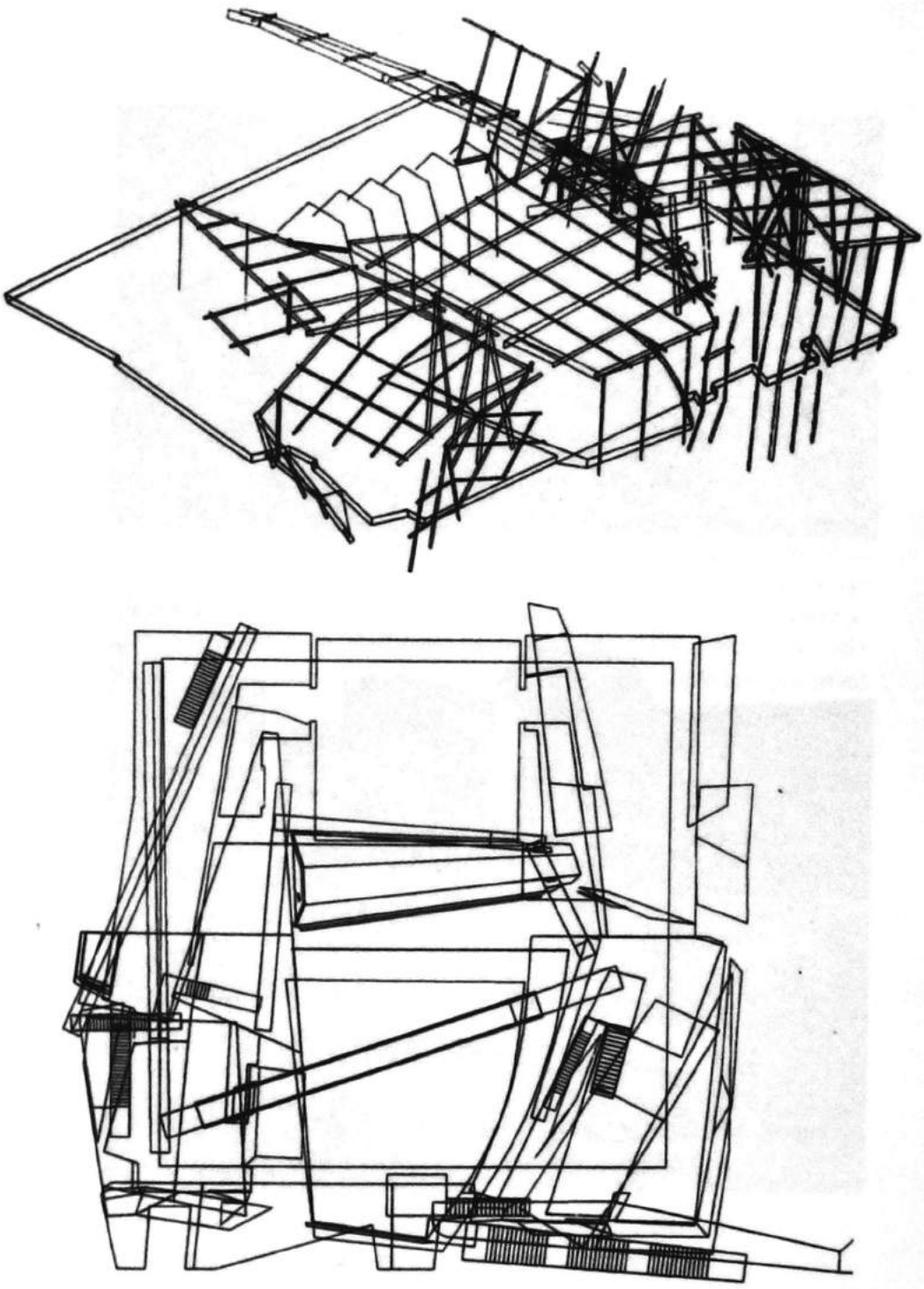
> *„Entwerfen" (projektowanie) jest jak „Entflammen" (spalanie, namiętność) i sugeruje bardzo osobisty proces psychologiczny.* [16]

3.2 Makieta – pierwszy kontakt z materią projektu

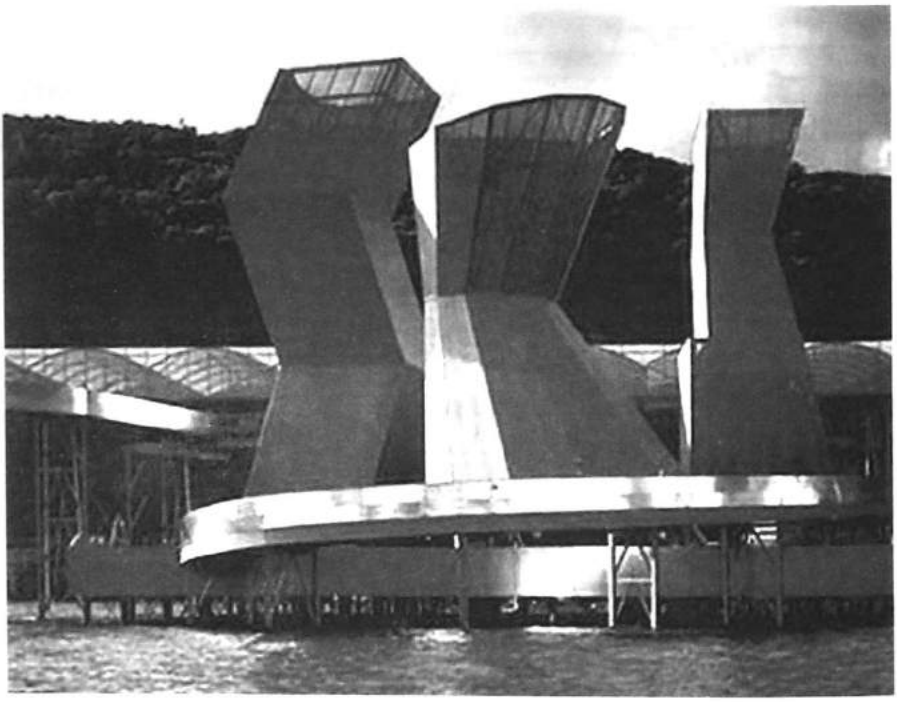
Coop Himmelblau nie zadawalali się jednak samymi tylko szkicami. Równolegle do nich powstawały modele zalążkowe, nie tylko inkorporujące pierwotne rysunki, ale również eksperymentujące z *body-traces*, transformacją fotograficznego zapisu ruchu i gestów autorów w porządek architektoniczny. Studia nad notacją ruchu w przestrzeni architektonicznej i intruzją ciała w porządek projektu prowadził zresztą równocześnie Bernard Tschumi (The Manhattan Transcripts, 1981). Wszelkie punkty spoczynku, odchylenia i zakłócenia zanotowane w pierwotnym szkicu – sejsmograficznej reakcji na miejsce założenia, przenoszone były na tworzone pospiesznie modele i dopiero wtedy transformowane w przestrzenną bryłę. Także i sam rysunek zaczyna u Himmelblau żyć własnym życiem. W projekcie muzeum w Groningen (1997) jeden i ten sam szkic użyty został trzykrotnie – raz jako przekrój, raz jako rzut, aż w końcu jako elewacja [16].

Naszą metodę projektową można przyrównać do eksplozji jądra pola energetycznego. Sprowadza się ona do tego jednego, krytycznego impulsu, który wyklucza wszystko, co stoi na przeszkodzie wyłonieniu się architektury.
W ostatnich latach zaczęliśmy, bez liczenia się z tym, dokąd nas to zaprowadzi, skracać i zacieśniać fazę wstępną projektu.
To znaczy dyskusje nad projektem prowadzone były całkiem długo, ale zawsze bez uchwytnych konsekwencji przestrzennych.
I nagle pojawia się rysunek. Na ścianie, na stole, na papierze. Gdziekolwiek. I zawsze równocześnie powstaje model. Bez skali.
Coop Himmelblau jest zespołem. Jest nas dwóch. Słowo rodzi rysunek a rysunek formę przestrzenną. Dzięki rysunkowi wizja architektoniczna powstaje ze słów, a sam rysunek konkretyzuje się w formę trójwymiarową. [12]

Coop Himmelblau eksperymentuje z modelami, przygotowując na potrzeby konkretnych projektów własnoręcznie opracowane „maszyny modelowe". Organizatorzy konkursu na nowe centrum Europaplatz w St.Polten (1990) nalegali na przykład, by naturalna sieć podziemnych cieków, przebiegających pod terenem założenia, pozostała niezabudowana. Po dokładnej analizie i wielu eksperymentach wstępnych Prix i Swiczinsky wykonali z pleksiglasu przezroczyste pudło, na dnie którego wycięto szczeliny, odpowiadające sieci cieków. Następnie powierzchnie i kubaturę powierzchni użytkowej, wymagane w założeniach konkursowych, przeobrażono w abstrakcyjne klocki polistyrenowe, zachowując skalę i podział na funkcje, i tak sporządzone cząstki modelu umieszczono w przezroczystym pudle. Pod nim wprowadzono dmuchawę, tłoczącą powietrze przez szczeliny w dnie. Wpadając do wnętrza, strumień powietrza porywał polistyrenowe klocki, które wirowały po całym wnętrzu. Gdy dmuchawę wyłączono, opadły one na dno pudła, omijając sieć cieków symulowaną przez wycięte szczeliny. Procedurę tę powtarzano wielokrotnie, rejestrując przypadkowe rozmieszczenia masy modelu na fotografiach. Układ najczęściej się pojawiający powtórzono w pierwszym modelu roboczym. Ten „zamrożony" stos masy budowlanej stał się punktem wyjścia dla zwycięskiego projektu Coop Himmelblau.
Powstałe w początkowej fazie twórczej „dirty models", uwypuklające możliwe kolizje, odgrywają rolę filtra pomiędzy ideą a stadium realizacji, zezwalając na wykrycie hybryd niezdolnych do dalszych transformacji. Dopiero model, który wyjdzie zwycięsko z tej próby, podlega następnej obróbce.



Coop Himmelblau, Muzeum w Groningen 1997: szkic, rzut, struktura trójwymiarowa [16]



Coop Himmelblau:
— Groningen Museum, Holandia
— Expo 2002, Szwajcaria

3.3. Od makiety do cyfrowego modelu

Mimo że w biurach Coop Himmelblau wykorzystuje się najnowocześniejsze narzędzia projektowe, żaden ich projekt nie był jak dotąd generowany komputerowo. Także najnowsze formy „obłoków" zostały najpierw naszkicowane i konwencjonalnie wymodelowane, dopiero później zeskanowano je i poddano cyfrowej obróbce. By nie zatracić w toku cyfrowej obróbki wrażliwości pierwotnego rysunku, makietę powstałą na podstawie szkicu zalążkowego transponuje się na ekranie komputera do skali 1:1, ze wszystkimi jej niedokładnościami i omyłkami. Poszczególne elementy obiektu konstruowane są ściśle według tych planów w stoczni.

Podobny stosunek do modelu reprezentuje Frank Gehry. Na architektoniczne wizje Gehry'ego znaczący wpływ wywarły niewątpliwie jego wcześniejsze doświadczenia z rzeźbą i studia nad formą i materią, jakim poświęcał się w latach 60. Każdego, kto odwiedził biuro Gehry'ego w Santa Monica, uderzyć musiała obszerna kolekcja odrzuconych modeli roboczych, przybita gwoździami do ściany studia. To nagromadzenie modeli uwidacznia, jak wielkie jest niebezpieczeństwo niepowodzenia we wstępnej fazie projektu, i jak wiele przestrzennych rzeźb okazuje się bezużytecznymi w procesie przekształcania i adaptacji [16]. Jak pisze B.S. Hertz[6]:

> *Kilka szybkich szkiców Gehry'ego sporządzonych*
> *na świstku papieru, w pokoju hotelowym, bezpośrednio*
> *po wizycie na miejscu budowy, zdradza genezę narodzin*
> *Muzeum Guggenheima w Bilbao.*
> *Szkice są jeszcze surowe, ale już sugerują kształt, uczucia*
> *i wizję produktu końcowego.*
> *Pierwszy z modeli konkursowych przedstawiał już opływową*
> *formę muzeum, zastępując giętką linię szkiców rzeźbiarską bryłą,*
> *kształtującą falującą formę okrętu, „wodny pejzaż" i wieżę.*
> *Wstępna konceptualizacja rzeźbiarskiej powłoki została*
> *wypracowana na makiecie.*
> *Do dalszej obróbki posłużył program komputerowy o nazwie*
> *Catia, opracowany pierwotnie na potrzeby francuskiego*
> *przemysłu kosmicznego.*
> *Posłużył on w ostatniej fazie opracowaniu elementów*
> *montażowych i ostatecznemu opracowaniu powierzchni.*

[6] Na podstawie eseju kuratorskiego *Convergences of Architecture and Sculpture: The Consequences of Borrowing*, Betti-Sue Hertz, z wystawy *Transposed: Analogies of Built Space*, Nowy York 2000, http://dsc.gc.cuny.edu.

3.4. Aktywny współudział

W dawnych osiedlach ludzkich, jak i w metropoliach współczesnej Japonii, nie obowiązywały ścisłe standardy definiujące, jaki powinien być nowopowstający budynek. Mechanizmy rozwoju miast zezwalały na maksymalną wolność jednostkowych inicjatyw, dążąc raczej do integracji niezależnych jednostek w jeden spójny system, niż podporządkowania ich całościowej wizji [8]. O kształcie przestrzeni decydowali w znacznej mierze jej użytkownicy. To właśnie ich gust i zmienne potrzeby wnosiły do projektowanych wnętrz ożywczy pierwiastek chaosu.

Zdaniem belgijskiego architekta Luciena Krolla, jednego z prekursorów self-organizing architecture, nadszedł już czas na odrzucenie tradycyjnie postrzeganej roli architekta. Jak zauważa:

> *Ruch nowoczesny narodził się z pragnienia abstrakcji, nowości, racjonalności, widocznego porządku, wiary w naukę, architektonicznego militaryzmu, realizacji na największą możliwą skalę i centralizacji władzy składanej w ręce technokratów. Decydują oni odgórnie o szczęściu ludzkości, zmuszając do milczenia tych, którzy przez tysiące lat przyzwyczajeni byli decydować sami o swym własnym otoczeniu. Ruch ponowoczesny reprezentuje odnowę tradycji, emocji, chaosu i nieporządku, irracjonalności, sentymentalizmu, podświadomości i nieświadomości, nie przyjętego wpływu otaczającego środowiska na organizm człowieka, ufności pokładanej w decyzjach podejmowanych przez grupy laików.*
> *Postawa twórcza nie wyraża dziś racjonalności, lecz relację rozumnej myśli i emocji serca, ochronę etnicznych kultur, umiłowanie twórczej inteligencji Średnich Wieków, holistycznych wizji rzeczywistości, ewolucji, małej skali interwencji, odnajdywanie barwności raczej w etnicznych kulturach niż w zdobyczach cywilizacji technicznej. Jest postawą z gruntu antyautorytatywną*[7].

Do najciekawszych inicjatyw Luciena Krolla zalicza się rewaloryzację kompleksu bloków *ZUP Perseigne* z lat 60., we francuskim Alencon. Jednym z głównych problemów, jakie napotkał Kroll, była alienacja mieszkańców, spowodowana samą konfiguracją architektury. Odrzucając tradycyjny stosunek architekt – klient, zaangażował do współpracy mieszkańców osiedla. Uwzględniając ich indywidualne potrzeby, dodał do modernistycznych brył nowe, dwukondygnacyjne jednostki, małą architekturę, balkony

i dachy, łącząc niektóre mieszkania w większe apartamenty. W rezultacie powstał samodzielny organizm, architektura zdecydowanie osobista, żywiołowa, silnie powiązana z historycznym krajobrazem miejskim [7].
W latach 70., wraz z grupą studentów medycyny z Uniwersytetu w Louvain, Kroll podjął się ponownie karkołomnego zadania – wzniesienia kompleksu domów akademickich, wolnych od dyktatu architektonicznej poprawności i w pełni odpowiadających potrzebom mieszkańców, przy aktywnym współudziale przyszłych lokatorów. Architekt odrzucił tradycyjną koncepcję projektowania, zakładającą narzucenie użytkownikom gotowej wizji, przyjmując rolę fachowego doradcy. Nad projektem pracowali sami studenci, zorganizowani w kilkuosobowe grupy, przenoszone stale do nowych zadań. „Przepływ kadr" i świeżość podejścia do projektowania dały niezwykły rezultat, symulując procesy zachodzące zwykle w tkance architektonicznej z upływem wieków. Powstałe budynki – harmonijne mimo wielości zastosowanych form i faktur, wydają się owocem licznych przemian, efektem ewolucji i samoorganizacji [13].

Podobne przesłanki kierowały Krollem podczas realizacji osiedla w Alphen-aan-den-Rijn w pobliżu Utrechtu. Zespół urbanistyczny skupiony wokół jeziora uprzywilejowuje pieszych, ogrody i relacje między domami. Pierwszych sto jednostek mieszkalnych projektowało aż dziewięciu różnych architektów. Owocem ich współpracy jest różnorodność formalna, jak dotąd zwykle spotykana jedynie w historycznych organizmach miejskich.

3.5. Designless design

Idee organicznego rozwoju i samoorganizacji tkanki architektonicznej zainspirowały również japońskiego architekta Makoto Sei Watanabe. W latach 60. japońscy metaboliści poszukiwali architektury zdolnej rozwijać się w czasie jak żywy organizm. Watanabe podąża o krok dalej – nie imituje procesu rozwoju, lecz mechanizmy rządzące naturalnym doborem, wykorzystując cyfrowe metody selekcji i adaptacji, bliskie teoriom Darwina, do wyłonienia optymalnych rozwiązań przestrzennych.
W latach 90. Watanabe projektuje formy pełne napięcia, bliskie w wyrazie europejskiemu dekonstruktywizmowi. Postrzega w nich efekt działania pierwotnych sił, porządek zrodzony samorodnie dzięki spontanicznym reakcjom między elementami, wolny od określonych odgórnie prawideł.

[7] *Symposium Internazionale sulle Politiche di Trasformazione Urbana Ecosostenibile*, Włochy 02.03.2001.

W 1990 roku w tokijskiej dzielnicy Shibuya wzniesiony zostaje Aoyama Technical College. Bryłę collegu budują spiętrzone struktury z betonu i stali, porównywane przez Watanabe do roślinnych pędów wzrastających w poszukiwaniu światła i wody. Dążąc do realizacji indywidualnych celów, wchodzą one w interakcje z sąsiednimi elementami, odpowiednio do nich modyfikując własną strukturę.

Kluczem do zrozumienia architektonicznych koncepcji Watanabe wydaje się jedna z jego najciekawszych prac – instalacja z pogranicza architektury, rzeźby i sztuki kształtowania krajobrazu w górskiej wiosce prefektury Gifu. Fiber Wave to w istocie synteza wszystkich tych trzech sztuk, łącząca w unikatowy sposób tradycyjną sztukę ogrodniczą ery Muromachi z najnowszymi osiągnięciami techniki. Sam Watanabe wyraża się o niej tak:

> *Pragnąłem stworzyć coś swobodnego. Drzewa kołyszące się i szumiące na wietrze. Łąki marszczące się jak fale. Żywe istoty, nawet rośliny mocno zakorzenione w ziemi, nigdy całkowicie nie nieruchomieją. Ich pozycja, forma i kształt stale zmieniają się w odpowiedzi na wiatr, deszcz, temperaturę i światło. W ten sposób tracą one minimum energii. Piękno żywych istot, bezpretensjonalnych i szczerych w swej woli życia, wywodzi się właśnie z mechanizmów przetrwania. Moim celem była próba stworzenia ludzkimi rękoma bytu obdarzonego tym pierwotnym pięknem.*

Instalację tworzą pręty z włókna szklanego, zwieńczone diodami emitującymi błękitne światło (LED), zasilanymi energią słoneczną. Gdy powieje wiatr, pręty chylą się jak łan zboża. Nocą ich migotliwe światła przypominają unoszący się w powietrzu rój świetlików.
Ruch ich nie został zaprojektowany ręką człowieka, generuje go fizyczna natura i rozmieszczenie obiektów. Jest zarazem niezależny i harmonijny, podobnie jak ruch ławicy, gdzie każdy z bytów, autonomiczny w jednostkowych działaniach, wchodzi w skład sprawnie funkcjonującej całości.
Artysta nie projektuje formy obiektu, lecz decyduje o mechanizmach, z jakich forma ta się narodzi. To *designless-design* [8].

Lucien Kroll:
— (na górze i lewy dolny róg) – bloki mieszkalne Bethoncourt d'Alencon po przeróbce, Perseigne, Alencon, Francja, 1980;
— (prawy dolny róg) – domy akademickie Wydziału Medycyny, Uniwersytet w Louvain, Woluwe-Saint-Lambert, Bruksela, Belgia, 1970–1971

4. Koniec architektury?

Architektura i wojna są nierozdzielne. Architektura jest wojną. Wojna jest architekturą. Prowadzę wojnę z moimi czasami, moją przeszłością, z każdym autorytetem żerującym na narzucanych, spolegliwych formach. [...]
Wydaję wojnę wszelkim ikonom i definicjom, wszelkim tradycjom, które krępują mnie moją własną obłudą, moimi własnymi nikczemnymi łzami.
Znam jedynie mgnienia oka i żywoty wydające się mgnieniami oka i formy, które występują z bezmierną siłą, a później się ulatniają.
Jestem architektem, jestem konstruktorem świata, sensualistą, który hołduje ciału, melodią, sylwetką, przed którą ciemnieją niebiosa.
Nie poznam twego imienia. Tak jak ty nie poznasz mojego. Jutro zaczniemy razem budować miasto... [12]

Lebbeus Woods

Lebbeus Woods, wieczysty buntownik, zapalczywie domaga się uznania twórczej niezawisłości architekta. Jego manifesty – gorące i chaotyczne – prowokują dyskusję o granicach wolności twórczej i kryteriach oceny dzieła architektonicznego. Architekturę przełomu XX i XXI wieku dotykają z opóźnieniem przemiany, jakie sto lat wcześniej przeobraziły literaturę i malarstwo. Zmienia się również sylwetka samego architekta – z racjonalnie myślącego absolwenta uczelni technicznej w podlegającego głębokim emocjom artystę.
Rzeźbiarskie bryły Woodsa są równie odległe od architektury modernistycznej jak „Ulisses" Joyce'a od wiktoriańskiej prozy. Jeśli więc akceptujemy prozę Gao Xingjiana, w której jedynym rzetelnym punktem odniesienia wobec świata jest, podlegający nieustannym przeobrażeniom, suwerenny podmiot[8], co więcej, przyznajemy autorowi literacką Nagrodę Nobla, być może powinniśmy też uznać racje Woodsa czy Gehry'ego, pozostawiając architektowi pełną swobodę działania. A jednak – chciałoby się podpowiedzieć – obiekt architektoniczny, nawet najbardziej zbliżony w wyrazie do rzeźby, pozostaje wciąż budynkiem, strukturą wkraczającą w społeczną przestrzeń miasta, użytkowaną przez „laików" i za ich pieniądze wzniesioną. Czy ich potrzeb i gustów nie ma się już wcale brać pod uwagę?
Odrzucenia wszelkich stereotypów, wyzwolenia własnego twórczego Ja żądają również Prix i Swiczinsky z Coop Himmelblau. Dzisiejsze czasy obwołują holokaustem architektury. Architektura współczesna staje się obecnie,

ich zdaniem, jedną z najbardziej kontrowersyjnych gałęzi sztuki, przejmując od sztuk plastycznych rolę drzazgi w ciele społeczeństwa. [12]
Prix pisze, że poprzez negowanie architektury nowoczesnej społeczeństwo odcina żywotne prądy nadające wyraz przestrzeni, prowadząc do jej całkowitego wyjałowienia.

> *Krytycy architektury, którzy podzielają zdanie, że architekt w dniu dzisiejszym nie jest już twórcą, lecz menadżerem, pojmujący architekturę jako profesjonalny produkt, który da się tym lepiej sprzedać, im bardziej będzie neutralny, popełniają nie tylko zdradę wobec idei modernizmu, ale także przyczyniają się do ukształtowania bezprofilowego, bezwyrazowego obrazu epoki [Zeitgeistigkeit], odzwierciedlającego się w neutralnych przestrzeniach akceptowanej przez nią architektury. Neutralna architektura jako neutrum, jako plastyczna masa w rękach deweloperów, wzywa do tego, aby na nowo przemyśleć pojęcie architektury i dopełnić Pomieszania Języków, do jakiego doszło po upadku wieży Babel.* [...] *Architektura jako profesjonalny i martwy produkt byłaby holokaustem każdej idei przestrzennej.* [16]

Architektura następnego milenium musi odzwierciedlać napięcie i żywotność, spójność i różnorodność. W przeciwnym razie obumrze. Sami więc jesteśmy odpowiedzialni za przyszłość architektury. Jak mawiają Prix i Swiczinsky:

> *Udowodnić tego, co prawda, nie możemy, ale mocno wierzymy, że im głębiej projektant przeżywa projekt, tym silniej doświadcza się potem wybudowanej przestrzeni.* [12]

Moc witalna przenikająca zachodnią cywilizację zdaje się powoli wyczerpywać. Proces ten dotyka najsilniej sztuk pięknych. We współczesnej sztuce zdajemy się już niczego nie kreować. Dekomponujemy i scalamy na nowo, tworząc *bricollage*. Może żyjemy u końca dziejów, a może jednak jest to noc przed świtem, zwiastująca narodziny nowej epoki. Sztuka zdaje się dziś zataczać pełen krąg, łącząc nowoczesną technikę z preartystyczną wrażliwością. Z otchłani kosmosu zwracamy się ku mrokom jaskiń.

[8] Mabel Lee w przedmowie do *Góry duszy* autorstwa Gao Xingjiana, Rebis, Poznań 2004.

Zen, tak popularny w przesyconych mistycyzmem latach 70., powrócił ostatnio do łask wraz z rodzącą się na fali New Age fascynacją Wschodem i praktykami duchowymi. Bywa przedmiotem krytyki, ale też bezkrytycznej akceptacji. W wieku XIX kontakt z cywilizacją Wschodu nadał nowy kierunek sztuce europejskiej. Dziś również kontakt z wartościami, jakie narodziły się w społeczeństwie tak odmiennym od naszego, może pomóc nam spojrzeć na problemy sztuki współczesnej z nowej perspektywy, wolnej od stereotypów zachodniego sposobu myślenia.

Literatura:

[1] Alberowa Z., *O sztuce Japonii*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.

[2] Barthes R., *Imperium znaków*, Wyd. KR, Warszawa 1999.

[3] Czuang–Tsy, *Słowa bez słów*, Rękodzielnia Armat, Wrocław 2003.

[4] De Martino R., Fromm E., Suzuki D.T., *Buddyzm zen i psychoanaliza*, Rebis, Poznań 1995.

[5] Durix C., *Sto kluczy zen*, Oficyna Wyd. 3.49, Poznań 1999.

[6] *Estetyka japońska*, Antologia, Universitas, Kraków 2001.

[7] Ghirardo D., *Architektura po modernizmie*, VIA, Wrocław 1999.

[8] Górka A., *Makoto Sei Watanabe*, „Zeszyty Naukowe PP", Poznań 2003.

[9] Kerr A., *Japonia utracona*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999.

[10] Lao Tse, *Tao-Te-King*, Diogenes, Zurich 1996.

[11] Kenko, *Zapiski dla zabicia czasu*, tłum. H. Lipszyc, „Literatura na świecie" Japonia, Nr 1-2-3/2002, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2002.

[12] Noever P., *Architektur am Ende?*, Prestel Verlag, München 1993.

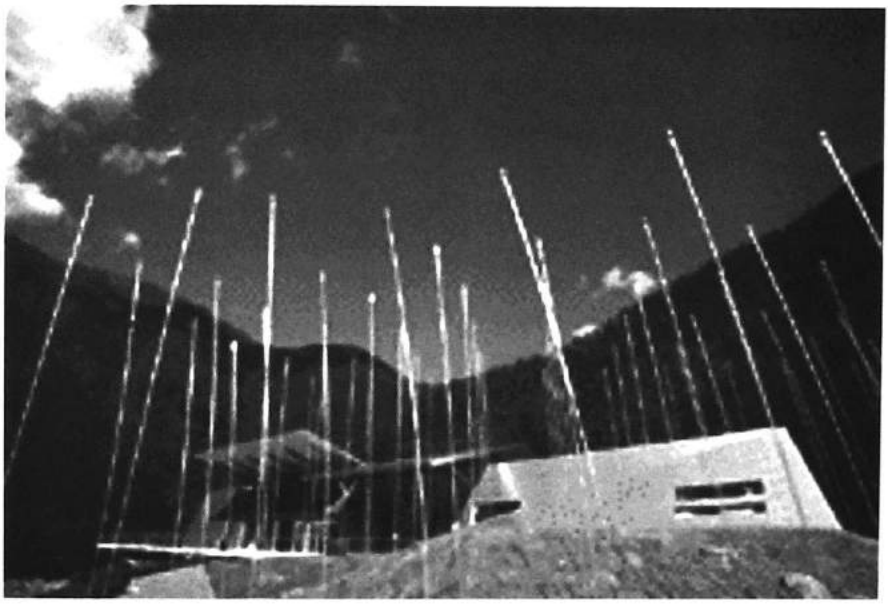
[13] *Projekte und Bauten von Lucien Kroll*, Niggli AG, 1987.

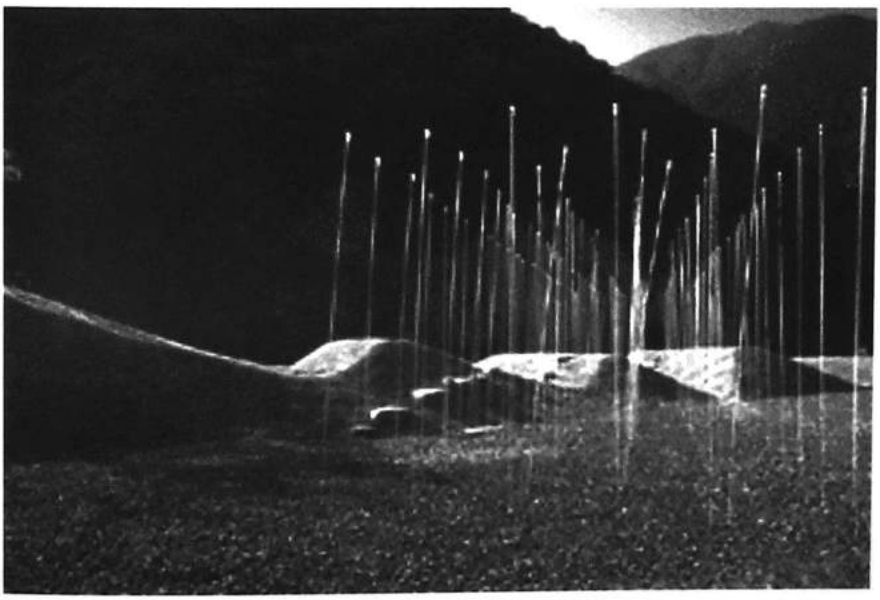
[14] Suzuki D.T., *Zen and Japanese Culture*, Princeton University Press, Princeton 1977.

[15] Watts A., *Droga zen*, Rebis, Poznań 2003.

[16] Werner F., Covering + Exposing, *The Architecture of Coop Himmelb(l)au*, Birkhäuser, Basel 2000.

[17] Woods L., *Anarchitecture: Architecture Is a Political Art*, St. Martin's Press 1992.





Makoto Sei Watanabe, Edge of Water / Fiber Wave, Gifu, 1995

Rafał Jakubowicz, *Arbeitsdisziplin*, 2002

Izabela Kowalczyk
Sztuka na cenzurowanym?
sympozjum, 6 maja 2005, Poznań, Stary Browar, organizator Fundacja ASP

Sztuka współczesna w powszechnym mniemaniu funkcjonuje jako skandal, wybryk, w najlepszym wypadku jako indywidualna wypowiedź znudzonego wszystkim twórcy. Największym problemem jest niemal zupełny brak przygotowania do interpretacji współczesnych prac artystycznych. To powoduje, że do sztuki współczesnej podchodzi się najczęściej w sposób bezrefleksyjny, a jedyną wiedzę na jej temat czerpie się z mediów, gdzie sztuka prezentowana jest niemal wyłącznie w kontekście skandali, jakie rzekomo wywołuje. Tym samym jako społeczeństwo jesteśmy bezbronni na manipulacje, których dokonują na przykład prawicowi politycy „tropiący" skandale w sztuce współczesnej, w gruncie rzeczy jedynie po to, by zaistnieć jako obrońcy chrześcijańskich i narodowych wartości.

Brak rzetelnej edukacji artystycznej oraz marginalizacja sztuki we współczesnej polityce kulturalnej spowodowały, że sztuka stała się łatwym celem ataków oraz pseudo- czy autocenzorskich działań. Zamykane były przedwcześnie wystawy (np. „Ja i AIDS", w warszawskim kinie Stolica, 1996, „Pies w sztuce polskiej", Galeria Arsenał, Białystok, 2003), zwalniani dyrektorzy galerii (jak Anda Rottenberg, Aneta Szyłak), nie dopuszczono do prezentacji poszczególnych prac („Piss Christ" Andresa Serrano na jego wystawie monograficznej w CSW, 1994, „Obóz koncentracyjny – LEGO" Zbigniewa Libery na Biennale Weneckim, 1997, „Arbeitsdisziplin" Rafała Jakubowicza w Galerii Arsenał w Poznaniu, 2002). Nie było w Polsce miejsca na pokazanie wystawy „Irreligia", która odbyła się w Brukseli na przełomie 2001 i 2002 roku. Prace były też niszczone, co dotknęło m.in. „Termafory" Roberta Rumasa, „Dziewiątą Godzinę" Maurizio Cattelana (tego zniszczenia dokonał poseł Witold Tomczak) oraz „Nazistów" Piotra Uklańskiego – wystawę zniszczoną przez Daniela Olbrychskiego. Największym absurdem jest jednak wciąż toczący się proces Doroty Nieznalskiej, którą oskarżono o obrazę uczuć religijnych za jej pracę „Pasja", prezentowaną w gdańskiej galerii Wyspa (2001/2002).

W 2003 roku po trwającym ponad rok procesie Sąd Gdański wydał wyrok skazujący artystkę na 6 miesięcy ograniczenia wolności i wykonywanie robót publicznych za obrazę uczuć religijnych. Sąd apelacyjny uchylił ten wyrok, w związku z czym w 2005 roku rozpoczęła się rozprawa apelacyjna.

A więc już czwarty rok toczy się w tym kraju proces, podczas którego ludzie nie znający się na sztuce oceniają to, czy „Pasja" Nieznalskiej mogła obrazić uczucia religijne. Nie brane były pod uwagę wartości artystyczne, nie wysłuchano głosów specjalistów. I dlatego nie zauważa się dość podstawowego faktu, że każde współczesne dzieło jest dziełem otwartym na wielość odczytań i interpretacji i tak naprawdę znaczenia nadawane są przez odbiorców. A to oznacza, że oskarżyciele przypisali „Pasji" obraźliwe znaczenia, a nie artystka. Oni, a dokładnie przedstawiciele gdańskiej LPR i MW, nie byli nawet odbiorcami, gdyż wtargnęli do galerii już po zamknięciu wystawy i na pewno nie patrzyli na tę pracę jak na sztukę. Uderzono tym samym w konstytucyjnie zagwarantowaną wolność tworzenia, jak i wolność wypowiedzi. Wszystko to podważa całkowicie sens procesu sądzącego sztukę. A jednak taki proces toczy się w III RP. Po wyroku skazującym artystkę, dyrektorzy galerii odmawiają Dorocie wstępu do swoich galerii. Strach przed naciskami prawicy zwycięża nad ludzką i zawodową etyką, a artysta, który nie ma wystaw – nie istnieje.

Organizując Sympozjum „Sztuka na cenzurowanym", chciałam jednak uniknąć kolejnego wyliczania „nieszczęść", które dotykają sztukę współczesną. Zaproponowałam refleksję nad sposobami podniesienia rangi sztuki, jej obrony przed podobnymi atakami oraz zastanowienie się nad znaczeniami politycznymi sztuki. Jednym z problemów omawianych podczas Sympozjum była słabość środowiska, które nie wypracowało dotąd żadnej skutecznej strategii oporu wobec zjawisk i działań wyraźnie dążących do ograniczenia wolności artystycznej. Te problemy zostały wpisane w szerszy kontekst funkcjonowania polskiej demokracji. Mówiliśmy więc o powiązaniu ataków na sztukę z innymi przypadkami ograniczania wolności wypowiedzi czy wolności zgromadzeń.

Dobrze się stało, że Sympozjum odbywało się w tym samym czasie, kiedy nieopodal, w innych pomieszczeniach Starego Browaru miała miejsce wystawa „Miłość i demokracja", której kuratorem był Paweł Leszkowicz. Na tej ekspozycji zaprezentowano prace 18 współczesnych artystów będące wypowiedzią na temat różnych form tożsamości, miłości, intymności, a zarazem ukazujące społeczno-polityczne uwikłanie tego, co najbardziej intymne. Dlatego na wystawie znalazły się m.in. zdjęcia Karoliny Reguły wykonane na społeczną akcję „Niech nas zobaczą", zorganizowaną przez Kampanię Przeciw Homofobii. Wystawa wyrażała problem miłości homoseksualnej, transgresyjność i płynność płci. Była to prezentacja mówiąca o przekraczaniu granic oraz ich zacieraniu, co najlepiej oddały fotograficzne

autoportrety Macieja Osiki, na których artysta zaprezentował się w uwodzicielskich wcieleniach, nawiązujących do dawnych fotografii aktorek czy też kobiet z wyższych sfer.

Odwołanie do tej wystawy, która podobnie jak Sympozjum odbywała się w ramach Targów Sztuki – Art Poznań 2005, pojawia się tutaj nie bez kozery. Uczestnicy Sympozjum mówili bowiem o tym, że aby wzmocnić sztukę współczesną, potrzebny jest silny rynek sztuki oraz wsparcie niezależnych, prywatnych mecenasów. Targi Sztuki pokazały, że ten mariaż sztuki i biznesu może się udać. Dyrektorzy państwowych galerii coraz bardziej obawiają się twórczości kontrowersyjnej, gdyż boją się, że w wyniku ataków przeciwników sztuki współczesnej zostaną im odebrane dotacje lub stracą posady. Dlatego też można zaryzykować twierdzenie, że taka wystawa jak „Miłość i demokracja" nie mogłaby być prezentowana w żadnej państwowej galerii. I podobnie – najprawdopodobniej, gdyby nie Targi Sztuki, nie doszłoby do Sympozjum „Sztuka na cenzurowanym".

Okazuje się, że przede wszystkim musimy walczyć o przestrzeń dla sztuki współczesnej i do dyskusji o sztuce i jej problemach. Tak jak nie należy wstydzić się uwikłań z biznesem, nie można już dłużej odcinać się od polityki. Postmodernizm, w którym żyjemy, daje nam świadomość przenikania się różnych rzeczywistości: życia społecznego, artystycznego, politycznego i gospodarczego. Nie możemy już dłużej traktować sztuki jako obszaru zamkniętego, odgrodzonego od rzeczywistości murami galerii czy muzeum. Dlatego też podczas Sympozjum dużo uwagi poświęcono problematyce społeczno-politycznej. Proces Nieznalskiej był interpretowany m.in. w kontekście feministycznym, natomiast to, co działo się wokół tego procesu – w kontekście głównie politycznym. Mówiono też o tym, że potrzebne są świadome działania wzmacniające twórczość również na tym obszarze, dlatego przywołane i omówione zostały Zielone Dni Wolności Wypowiedzi.

Sztuka współczesna stawia wobec nas m.in. bardzo ważne pytania o kondycję naszej demokracji. Jak pisze Krzysztof Pomian: *Sztuka nowoczesna, acz nie tylko ona, rzecz jasna, ożywia bowiem świadomość tego, że demokracja wymaga różnic – grupowych, politycznych, ideowych, religijnych i innych – i wymaga sporów. Siłą demokracji jest bowiem jej tylko właściwa zdolność przekształcania rodzonych przez nie konfliktów z zagrożenia dla współżycia zbiorowego w źródło dynamiki kulturowej, społecznej i gospodarczej* (Krzysztof Pomian, 2004, *Sztuka nowoczesna i demokracja*,

maszynopis udostępniony przez autora, tekst publikowany [w:] „Kultura współczesna" nr 2 (40), 2004, s. 35–43).

Od nas tylko zależy, czy będziemy umieli uszanować te różnice oraz samą demokrację. Sympozjum było okazją przede wszystkim do wymiany poglądów na ten temat, stało się zalążkiem dyskusji, która w tym kraju jest tak bardzo potrzebna. Zwłaszcza teraz, gdy w nowej sytuacji politycznej, być może nie będziemy mieć już możliwości do prowadzenia takich dyskusji.

Dziękuję prof. Izabelli Gustowskiej za zaproszenie do zorganizowania Sympozjum „Sztuka na cenzurowanym", dziękuję uczestnikom: Agacie Araszkiewicz, Łukaszowi Guzkowi, Piotrowi Kowalikowi, Beacie Maciejewskiej, Ewie Toniak, Markowi Wasilewskiemu, Wojtkowi Kozłowskiemu, a także wszystkim osobom zabierającym głos w dyskusji, która wydawała się nie mieć końca. I oby nie miała!

Daniel Olbrychski niszczy prace Piotra Uklańskiego w warszawskiej Zachęcie, 2000

Naklejka przygotowana w ramach akcji **Łukasza Guzka** *Stop LPR!*, start styczeń 2005

Łukasz Guzek

Polityczne dzieło czy polityczny artysta

Kilka aspektów związku sztuki i polityki w polskiej sztuce współczesnej

1.

Skąd ten tytuł?

Zajmuję się dość dużo i szczegółowo sprawą cenzurowania sztuki w Polsce. Dzisiejsza cenzura dotyka konkretnych prac artystycznych. A cenzurowanie (i obrona przed cenzurą) wiąże się z interpretowaniem dzieła. Cenzurowanie to odczytywanie i kontekstualizacja dzieła sztuki. Uwidacznia się to szczególnie wyraźnie w procesie Doroty Nieznalskiej, który zasadniczo dotyczy jednego dzieła (nikt nawet nie próbuje przeprowadzić porównań z innymi dziełami artystki). Trwający wciąż proces karny artystki to nieustające interpretowanie jednego dzieła. Mimo że sędzia zastrzegał na wstępie, że sąd *nie będzie bawił się w krytyka*, bawi się jednak nieustannie – z różnym skutkiem (proces toczy się po raz drugi od początku). W toku procesu interpretują wszyscy: oskarżyciele i obrońca, pojawiło się wiele wypowiedzi specjalistów różnych profesji, z rozmaitych środowisk, od duchownych po zawodowych krytyków, oraz osoby całkowicie nie związane ze sztuką, a także politycy różnych opcji i działacze praw człowieka. Wszyscy zajmowali stanowisko wobec dzieła, dokonywali jego własnej interpretacji. Są one dostępne na stronie procesu www.spam.art.pl/nieznalska. Znajdują się tam zdokumentowane setki e-maili, listów, postów osób, które wypowiedziały się w tej sprawie. „Pasja" to na pewno najczęściej interpretowane dzieło w polskiej sztuce współczesnej i zinterpretowane najwszechstronniej, z mnóstwa perspektyw. Zapewne także na tym sympozjum będziemy się tym zajmować.

Temat sympozjum jest tak sprytnie sformułowany, że sugeruje odpowiedzi zamknięte: tak lub nie (jest albo nie jest na cenzurowanym). Jest więc bardziej stwierdzeniem niż pytaniem, czy też stwierdzeniem ukrytym pod formą pytania.

Ja natomiast, zanim zaczniemy dyskutować o sztuce, o dziele, chciałbym powiedzieć coś o artyście, zwrócić uwagę na artystę, czy też opisać pewną figurę artysty jako *par excellence* polityczną.

Przy czym, należy zaznaczyć wstępnie, nie zagłębiając się w analizę różnic, że dzisiejsza sytuacja demokratyczna tworzy zupełnie inną figurę artysty,

niż miało to miejsce we wcześniejszych uwarunkowaniach niedemokratycznych, co ma fundamentalne znaczenie, gdy mówimy o sztuce w kontekście cenzury, która zawsze jest aktem politycznym.

Czyż to oznacza, że artysta jest „figurą polityczną"? Nie chodzi przecież o to, że artyści po prostu wyznają pewne poglądy (tak *à propos* to są chyba grupą w najwyższym procencie twierdzącą, że w Polsce nie ma na kogo głosować, czyli pozostającą bez reprezentacji politycznej).
By opisać ową figurę artysty jako zjawiska politycznego, muszę przeprowadzić zabieg oderwania (przynajmniej częściowego) artysty od dzieła (dzieł).

2.
Naszkicuję najpierw warunki, w jakich ów „dyskurs artysty" dokonuje się w naszym kraju.

Artyści w Polsce rzadko wypowiadają się na temat własnej sztuki. To wynik edukacji, która nie uczy mówić, formułować dyskursywnie myśli. W rezultacie wypowiedzi twórców o sztuce (własnej) są głównie intuicyjne, „impresjonistyczne", jak to nazywam, czyli typu *ja zrobiłem swoje, dzieło mówi za mnie, reszta to sprawa krytyków*, i ewentualnie łaskawie zgadzają się z tymi opiniami bądź nie (łatwo sobie wyobrazić, kiedy się zgadzają, a kiedy nie). W świetle aspektów politycznych i społecznych własnej twórczości artyści najczęściej przedstawiają się jako osoby nie zainteresowane polityką, ponad czy poza nią, i pewnie dlatego *nie mają na kogo głosować*. Tam, gdzie w programie edukacji więcej miejsca poświęca się ćwiczeniom z teorii sztuki, artyści lepiej mówią o swojej twórczości. Na przykład różnica w rozmowie o sztuce między statystycznym studentem Akademii Poznańskiej a Krakowskiej jest uderzająca! A i tak osoby po szkołach zagranicznych znacznie lepiej potrafią wypowiadać się i o własnej sztuce i argumentować na rzecz własnych poglądów artystycznych. Pierwszy problem to problem braku języka, którym o sztuce moglibyśmy rozmawiać.

Trochę lepiej sprawa się przedstawia, gdy dokonujemy indeksacji dzieł zaangażowanych w konteksty polityczne i społeczne. Tych jest coraz więcej i coraz częściej sztuka jest tworzona w oparciu o rzeczywistość otaczającą, o bezpośredni związek z życiem. Tutaj można przytoczyć przykład środowiska gdańskiego, gdzie dzięki wieloletniej wytrwałej pracy Grzegorza Klamana możemy obserwować ciągłość trzech pokoleń artystów, którzy tworzą sztukę w bezpośrednim kontekście rzeczywistości społeczno-poli-

tycznej. Nieznalska należy tu do najmłodszego pokolenia. Wcześniejsze to grupa CUKT (i artyści pokoleniowo bliscy) z genialną akcją wyborczą „Wiktorii Cukt na prezydenta" w 2000 roku. Na niedawnej wystawie „Un/real?" mogliśmy oglądać właśnie to środowisko w generacyjnym przekroju, od Klamana po najmłodsze odkrycia tego środowiska, takie jak Mateusz Pęk. Każdy z nich, na swój sposób, właściwymi dla swoich czasów środkami artystycznymi drąży rzeczywistość, utrzymując sztukę w bliskości współczesnego życia społeczno-politycznego. W ten sposób sztuka „gdańska" jest wynikiem swojego czasu i bezpośrednio go wyraża. Może to wpływ ducha tego miejsca?

Można więc sytuację podsumować tak: mamy dzieła – ale nie mamy dyskursu, a przynajmniej jest on na tyle wątły, że nie ogarnia, nie konsumuje tego, co stworzą artyści, nie mówiąc już o spełnianiu roli inicjalnej wobec sztuki.

Na ten stan wewnętrzny dyskursu wewnątrz sztuki nakłada się dyskurs zewnętrzny, czyli to, co tu zostało określone jako „stawianie sztuki na cenzurowanym".
Dla mnie, muszę to tu zaznaczyć, największy problem tego dyskursu polega na tym, że jest on oparty na pomyłkach, niezrozumieniu, błędnych interpretacjach, a także w dużym stopniu na manipulacji, czyli fundamentalnej intelektualnej nieuczciwości. W takiej sytuacji dyskusja jest prawie niemożliwa. Bardzo trudno jest wyprowadzić uczciwą debatę z zafałszowanych podstaw.
Na początku ataki medialne na sztukę były w środowisku lekceważone i wyśmiewane. Ale po zamknięciu Galerii Wyspa i procesie Nieznalskiej okazuje się, że to nie są żarty i wypisywanie bzdur o sztuce w pismach, takich jak „Wprost", przekłada się na konkrety działań, ma odzwierciedlenie w poczynaniach polityków.
Cała sprawa Nieznalskiej jest zbudowana na nieporozumieniu i manipulacji. Okazało się, że sztuka jest narzędziem wykorzystywanym przez polityków (paradoks polega na tym, że artystce uparcie wmawia się interpretację religijną tej pracy, podczas gdy nie takie było założenie sensu tej pracy). Ale nawet gdyby sama artystka nie chciała – jest polityczna. Jednak Nieznalska doskonale rozumie swoją polityczną rolę, jaką przyszło jej odgrywać w sztuce (kulturze) współczesnej, i nie uchyla się przed nią (na przykład w imię świętego spokoju). Twórca w dzisiejszej Polsce stał się figurą polityczną.

3.

Wróćmy teraz do próby opisu owej figury artysty jako figury politycznej, jako artysty zaangażowanego.

Poszukując w historii sztuki wzorca figury artysty jako artysty zaangażowanego w sprawy polityczne i społeczne swojego czasu, znajduję taki wzór w postaci i sztuce Josepha Beuysa. Beuys podejmował i angażował się w różne inicjatywy polityczne, był także ostrym i wytrwałym dyskutantem, przekonanym o wadze debaty. Nie ma potrzeby przywoływania tak znanych faktów, jak zakładanie kolejnych organizacji, słynne dyskusje prowadzące aż do bójek, tego, jak wielką rolę przywiązywał do edukacji (co, paradoksalnie, było powodem usunięcia go z Akademii) etc. Tutaj na Uniwersytecie w Poznaniu została wydana książka Jerzego Kaczmarka „Joseph Beuys. Od sztuki do społecznej utopii", w której ta aktywność artysty została zindeksowana, i można się do tej lektury odwołać.

W tym swoim wystąpieniu chciałbym odnieść się do kwestii utopijności postawy i idei Beuysa. Wydaje się, że jest to w dzisiejszej sytuacji ważna kwestia – kiedy artystę nazwiemy idealistą, utopistą, harcerzem? Kaczmarek zdecydowanie sytuuje jego poglądy po stronie utopii, rozpoznając elementy czy cechy charakteru utopii w wypowiedziach i działaniach artystycznych Beuysa. Nie chcę powtarzać tu całej jego argumentacji i odsyłam do publikacji.

Jednak autor stwierdza zarazem, że Beuys takiej utopii nigdy systematycznie nie sformułował i że jest ona rekonstrukcją (tzn. autor dokonuje rekonstrukcji dzieła Beuysa jako utopii, opierając się na zestawie cech kodujących utopię). Uważa też, że sam Beuys chciał uniknąć posądzenia o utopijność, czyli nierealność i nierealizowalność swoich idei, wizji, oraz o „utopijne inklinacje". Jak pisze, *Beuys zaciera granice między działaniem utopijnym a czynnościami życia codziennego*. Dlaczego więc nie zaufać artyście?

Otóż – nie wdając się w szczegółową polemikę na temat twórczości Beuysa, chciałbym podać w wątpliwość utopijny charakter jego działalności, a także polemizować z zarzutem (o ile można tu mówić o zarzucie) utopijności sztuki, zwłaszcza w odniesieniu do artystów prezentujących sztukę zaangażowaną społecznie i politycznie (odrzucając na wstępie generalny zarzut, że artyści w ogóle nie powinni się tym zajmować).

Beuys mawiał, że dzieło jest dla niego wehikułem jego idei, że tworzy dzieła, by rozpowszechniać idee. Tak więc dzieła należy rozpatrywać w ścisłym związku z ideami, również tymi społeczno-politycznymi. Można je od sie-

bie oddzielić, tak jak to się dzieje w świecie komercji – sprzedawane są przedmioty a nie idee, nawet utopijne. Komercja, system kupowania–sprzedawania, powoduje oderwanie dzieła od idei, co właśnie samą ideę czyni utopijną, postrzeganą jako utopia, a dzieło jako ów beuysowski wehikuł zostało pozbawione swojej funkcji nośnej wobec idei. Dobrze wiemy, że sztuka Beuysa jest świetnym towarem, istnieje rozmnożona w tysiącach drobnych rysunków, obiektów (tak jak w zestawie „Polen transport"). Czy w tych obiektach pożądania kolekcjonerskiego dostrzegamy związek z ideami Beuysa? Czy wtedy owe obiekty istnieją raczej same dla siebie, a idee to coś, o czym ewentualnie można wiedzieć lub nie?

Sztuka Beuysa, i każda inna sztuka związana bezpośrednio z postulatami i ideami społeczno-politycznymi, jest pragmatyczna i kontekstowa. Oznacza to, że dotyczy jakiegoś tu i teraz. Gdy rozpatrujemy twórczość Beuysa, musimy wziąć pod uwagę ówczesny kontekst wewnętrznej sytuacji politycznej, jak i światowej, czyli myśleć tak jak czynił to Beuys (tak zresztą rozpatruje jego sztukę także Kaczmarek). Ten kontekst się zmienił, obecnie żyjemy w innym świecie. Tymczasem dzieło ma formę niezmienną, trwa poza czasem. I już tylko z trudem potrafimy powiązać te formy z przeszłości, patrząc na nie dziś, z pierwotnymi ideami stojącymi za powstaniem tych prac. Stąd wrażenie, że formy są uniwersalne, wiecznotrwałe, a idee utopijne, oderwane. Tymczasem inicjalnie były one ściśle, pragmatycznie, powiązane. Tyle że rzeczywistość, do której należały, nie istnieje, uległa nieodwracalnemu przeobrażeniu. Dowodem na to powiązanie jest działalność polityczna Beuysa (jest dowodem, moim zdaniem, na pragmatyczność, a nie na utopijność). Dwie rzeczy więc powodują rozdzielenie dzieła i idei – funkcjonowanie w systemie galeryjno-muzealnym i upływ czasu, czyli zmiany rzeczywistości następujące naturalnie, samorzutnie.

Możliwość uogólnienia, uniwersalizacji zawartości dzieła sztuki, nie stoi w sprzeczności z pragmatycznym odniesieniem do rzeczywistości tu i teraz (czy raczej w tym wypadku tam i wtedy), do konkretnego czasu i sytuacji, w jakiej tworzy artysta. Musimy tylko zrozumieć dzieła (materialne obiekty i dokumentacje akcji) w ścisłym (pragmatycznym) połączeniu z ideą, którą wyrażały, której były nośnikiem (wehikułem). Ostatecznie więc można pogodzić interpretację twórczości Beuysa jako utopię, tak jak czyni to Kaczmarek w swojej książce, z pragmatycznym i kontekstowym ujęciem jego sztuki. By tego dokonać, trzeba traktować sztukę (dzieło) jako całość, a więc nie rozdzielać form wizualnych i form aktywizmu społeczno-politycznego.

Możemy zatem już uchwycić model figury artysty jako artysty zaangażowanego w swoją rzeczywistość, gdzie sztuka wynika z tego zaangażowania i wspiera je, jest wehikułem znaczeń. Nie jest to po prostu osoba mająca poglądy. Nie jest też artystą – wytwórcą przedmiotów estetycznych. Beuys bardzo dobrze rozumiał taką szczególną rolę twórcy, mówiąc o jedności swojego życia i sztuki.

4.

Spróbujmy teraz odnaleźć taki model figury artysty w sztuce polskiej. Nie jest to łatwe, gdyż, jak powiedziałem wcześniej, artyści rzadko wyrażają swoje poglądy w sposób dyskursywny, nie prezentują swoich dzieł jako interpretacji rzeczywistości, zostawiając ją w zawieszeniu, dla innych (krytyków, historyków).

Mam jednak za sobą doświadczenie przyglądania się z bliska pewnym artystom Grupy Krakowskiej, ich sposobowi samoprezentacji, formułowania siebie jako twórców, czyli formułowania owej figury artysty. Zwłaszcza wyrazistymi figurami byli w tym środowisku Kantor i Bereś, a także Warpechowski. Kantora nie znałem osobiście, lecz innych tak, a reprezentowali oni ten sam pogląd na to, kim jest (powinien być) artysta, czyli na kształt owej figury artysty. Na temat Kantora jest sporo świadectw opisujących, jaką to był postacią, m.in. przez Miklaszewskiego i braci Janickich, być może powodowanych jakąś zemstą. Są to teksty trochę plotkarskie. Ale już Mieczysław Porębski, który dobrze znał Kantora i z nim współpracował, łączy ów pielęgnowany przez Kantora mit artysty, figurę artysty, jaką tworzył, ze sztuką, jaką uprawiał. Mam na myśli książkę „Deska", mówiącą o tym, jak to Kantor tę deskę z „Powrotu Odysa", przedmiot ubogi, nieznacznej czy zerowej wartości, niósł przez całe życie (tak powiada o tej desce Porębski, która urasta do rangi symbolu kantorowskiego, jego sztuki i osoby). Zresztą – może to nic nie znaczy, może to czysty przypadek – ale dokładnie w czasie gdy Beuys przeżywał swoją iluminację na Krymie, w mrozie i śniegu odkrywając tłuszcz i filc, Kantor w Krakowie znalazł swoją deskę.

Porębski często powołuje się na Rolanda Barthesa, właśnie jako na mitologa, czyli tego, który potrafi odkryć znaczenia ukryte pod powierzchnią wyglądów, uchylić zasłonę rzeczywistości. Barthes mówi w jednym z wywiadów (to zdanie także rozpoczyna wstęp do polskiego wydania jego „Mitologii", a cała lektura jest bardzo interesująca w świetle współczesnej Polski, gdyż opisywana przez Barthesa Francja lat 50. bardzo przypomina dzisiejsze realia w naszym kraju), że *intelektualista z zasady powinien się*

wytłumaczyć, gdy idzie do pałacu prezydenckiego. Z całą pewnością można powiedzieć, że artysta też tak właśnie powinien postąpić. Artysta i intelektualista reprezentują tu podobne wzorce epoki awangardy. Kantorowi (i artystom Grupy Krakowskiej) chodziło o to, że artysta z zasady, z natury rzeczy, jest w opozycji, w konflikcie z władzą. Myślę, że udało się tu uchwycić pewną modelową cechę owej figury artysty – permanentny, fundamentalny konflikt i niezgoda na rzeczywistość. Twórca jest na kursie kolizyjnym z władzą w sposób naturalny i oczywisty (dla niego). I nie ma to nic wspólnego z wybujałym idealizmem i utopią (tak jak odniosłem się do tego już wcześniej) – to cecha pragmatyczna wynikająca ze sztuki i faktu bycia artystą. Reprezentuje on postawę, którą w dzisiejszych terminach moglibyśmy nazwać „krytyczną". Jest ona ufundowana na micie artysty awangardowego, tak pielęgnowanego przez Kantora i Grupę Krakowską, jeszcze dziś rozpoznawalną w światopoglądzie żyjących członków grupy, takich jak Bereś czy Warpechowski.

Beuys jako rzeźbiarz owej tkanki społecznej, poprzez aktywizm i sztukę, w sytuacji demokratycznej i artyści Grupy Krakowskiej w sytuacji niedemokratycznej musieli wyrażać się w inny sposób. Ale reprezentowali pewną modelową figurę artysty. Zresztą zarówno Beuys, jak i wymienieni artyści Grupy Krakowskiej sięgali po formy akcyjne, performance, by uwypuklić właśnie ową bezpośredniość życiową, pragmatyzm i kontekstowość swojej sztuki związanej wprost z rzeczywistością. I słusznie, gdyż w formach sztuki tworzonej na żywo łatwo artyście pokazać, a odbiorcy uchwycić, poprzez pośrednictwo sztuki, ową figurę artysty i jej rolę w rzeczywistości. Choć nie tylko (wcześniej mówiłem o przykładach sztuki gdańskiej nie tylko przecież performatywnej). Na pewno jednak na terenie sztuki dziejącej się na żywo postać artysty jest najbardziej wyrazista. Lecz także na odwrót: to owa figura artysty pozwala uchwycić sztukę w opozycji do systemu sztuki jako systemu dystrybucji i redystrybucji przedmiotów, czyli sposobu, w jaki sztuka funkcjonuje w galeriach, muzeach, na targach etc.

By przywołać bardziej współczesne przykłady, to dziś tu w Poznaniu w ramach wystawy galerii non-profit będą występować Władysław Kaźmierczak i Arti Grabowski, artyści w następnych pokoleniach reprezentujący ciągłość owej figury artysty jako artysty zaangażowanego w sztuce na żywo, gdyż ich performance są bezpośrednio osadzone w kontekstach politycznych, choć zmianie ulega treść. I tak na przykład najmłodszy Arti Grabowski porusza wątki globalizmu i konsumpcjonizmu, co jest dziś dojmującym kontekstem funkcjonowania w rzeczywistości, jest właśnie tym, ku czemu

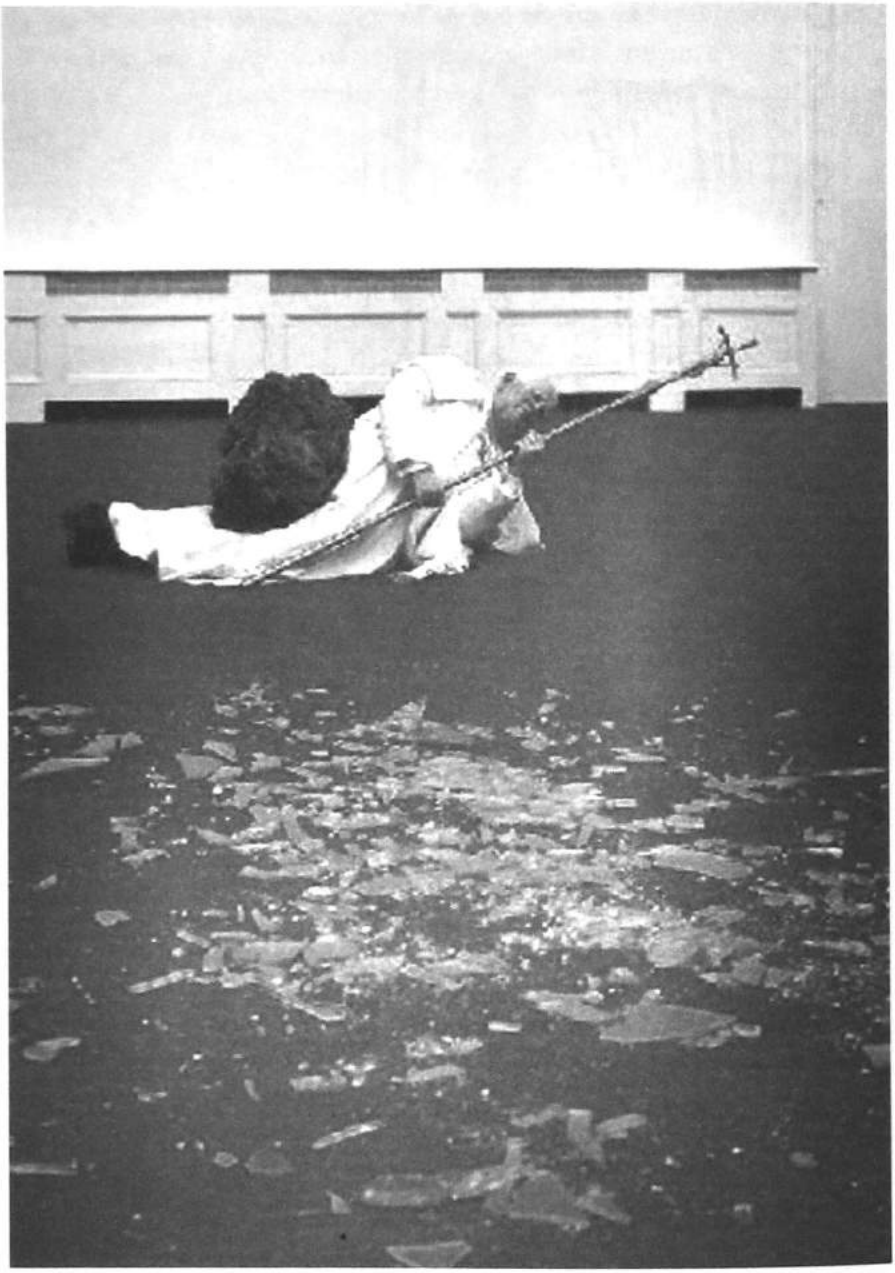
artysta musi krytycznie się nastawić, by być artystą, zachować ów szczególny status figury artysty, wytłumaczyć się i wyjaśniać innym, choćby musiał, tak jak Beuys, wyjaśniać sztukę zdechłemu królikowi.

5.

Myślę, że w świetle powyższych przykładów udało się tu z powrotem powiązać ową figurę artysty z dziełem. Pokazać, jak modelowa postać artysty wpływa na istotę sztuki i jaką odgrywa wówczas rolę w rzeczywistości społeczno-politycznej. Można też zrozumieć, dlaczego jest na cenzurowanym. Bo tak naprawdę to artysta, owa figura artysty jako artysty zaangażowanego, jako figura polityczna, jest na cenzurowanym. Problemem nie jest taka czy inna forma wizualna, ale krytycznie nastawiony artysta, który zaraża swoją postawą społeczeństwo, dając mu model (wehikuł) idei w postaci dzieła sztuki.

Proces budowania oddolnie demokracji bezpośredniej w Polsce, samoorganizacji artystów (w powstające fundacje, wspólne przedsięwzięcia, grupy) powoduje, że sytuacja polityczna, system polityczny stworzony w naszym kraju, znajduje krytyczne odzwierciedlenie w sztuce (tu znów mógłbym powołać się na „gdańską" wystawę „Un/real?", by nie poprzestawać na przykładach performerów, gdzie ta figura artysty jest najmocniej widoczna, a jego rola uwyraźnia się w sposób oczywisty). Pozwala to na stawianie tezy, że figura artysty jako figura polityczna będzie coraz ważniejsza i coraz silniej oddziałująca na scenę sztuki w Polsce. Będzie to jednak już inny model niż wyniosły awangardzista – skrajny indywidualista w typie Kantora. Raczej będzie to technokrata lawirujący w systemie prawnym, artysta-organizator wykorzystujący możliwości demokracji, który tworząc coś dla innych, dla kultury, jednocześnie prezentuje siebie, swoją sztukę i związaną z nią postawę. Pozostaje jednak w bliskości systemu, współpracuje z nim (mimo że go krytykuje), a nie odrzuca z pogardą. I jeżeli owa figura artysty naprawdę mocno zostanie wbudowana w system sztuki jako części dyskursu kultury, to znaczy, że problemy cenzorskie raczej się nie skończą, choć będą zmieniać postać, formy, w miarę jak system demokratyczny będzie zdolny do akceptacji i wchłonięcia aktywizmu artystów w sferze polityczno-społecznej, ponieważ wraz z nim będzie postępować polityzacja dyskursu sztuki. Figura artysty będzie coraz mniej figurą li tylko twórcy-wytwórcy, a coraz mocniej figurą polityczną.

Artur Grabowski, *Interakcje 7*. **Fot. Myriam Laplante**



Maurizio Cattelan, *Dziewiąta godzina* (*La nona ora*), 2000

Piotr Kowalik

O sztuce dla wszystkich i innych złudzeniach

Przyznam się, że tytuł mojego wystąpienia miał być trochę prowokacyjny. Często się mówi, że jak coś jest dla wszystkich, to jest dla nikogo. Przyjmuje się, że sztuka powinna przemawiać do wszystkich, ale mało kto zastanawia się nad możliwością jej odbioru czy znajomością kodów, którymi posługują się artyści. Chciałbym w ten sposób zwrócić uwagę na postawy i wypowiedzi osób ze środowiska. Mój referat składa się z trzech części, z których każda dotyczy innego zagadnienia.

Złudzenie co do debaty

Artyści w Polsce po 1989 roku mieli różne doświadczenia. Jednakże wydaje się, że dopiero dwa spektakularne akty zniszczenia w Zachęcie – pracy Uklańskiego „Naziści" przez Daniela Olbrychskiego oraz instalacji Maurizio Cattelana „La nona ora" przez obecnego eurodeputowanego Witolda Tomczaka – ukazały medialny potencjał tkwiący w skandalach, w które zamieszana zostaje sztuka współczesna. Zapewne na znaczenie tych wydarzeń wpłynęła medialnie uprzywilejowana pozycja Zachęty. Mimo dość dużej mobilizacji, środowisku związanemu ze sztuką nie udało się wypracować sposobu postępowania w sytuacjach kryzysowych, a w szczególności nie wykorzystano mediów w celu powiększenia grona sympatyków sztuki współczesnej.

Chciałbym najpierw skomentować wypowiedzi, które pojawiły się od początku tego roku w wydaniach ogólnopolskich „Gazety Wyborczej" – wysokonakładowego dziennika, który dość dużo miejsca, w porównaniu choćby z „Rzeczpospolitą", poświęcił konfliktowi między prawicą a ludźmi sztuki. „Wyborcza" regularnie odnotowuje kolejne etapy sporu, z których ostatnim głośniejszym jest akcja „Stop LPR!" z naklejkami „Wystawa nie jest przeznaczona dla członków i sympatyków Ligi Polskich Rodzin", która ruszyła na początku stycznia 2005 roku z inicjatywy Łukasza Guzka. Partia zareagowała słowami: *To groteskowy pomysł. Nie wyobrażam sobie naklejek w państwowych galeriach, które nie mają prawa wprowadzać takiej dyskryminacji. Sztuka powinna łączyć, a nie obrażać jednych kosztem drugich* (Robert Strąk)[1].

[1] Cytat za: K. Kowalewicz, *Akcja artystów: Stop LPR!*, „Gazeta Wyborcza" 06.01.2005, s. 2.

W odpowiedzi LPR przygotowała kontrnaklejki „Wystawa przyjazna dzieciom" i „Wystawa nieprzyjazna dzieciom", których medialna inauguracja nastąpiła 14 stycznia na schodach Zachęty, a pierwsza naklejka umieszczona została na plakacie wystawy „Warszawa-Moskwa/Moskwa-Warszawa". Dyrektorka Zachęty, Agnieszka Morawińska, ucięła dyskusję, twierdząc w oświadczeniu: *Nieraz już się zdarzało, że byliśmy traktowani jak trampolina dla chcących zaistnieć w przestrzeni publicznej polityków i ta rola nam nie odpowiada. Zachęta realizuje swój program, zatwierdzony przez Ministerstwo Kultury, a kariery polityczne muszą rosnąć bez naszego udziału*[2].

Pierwsze wrażenie, które można odnieść z tego zestawienia, jest takie, że nagle nastąpiło odwrócenie ról – LPR wzywa do niedyskryminacji, a dyrektorka Zachęty oskarża partię o robienie kariery za pomocą skandalu. Jednak nie o tym ma być poniższy artykuł.
Zaniepokoiła mnie postawa Agnieszki Morawińskiej, czemu chciałbym teraz poświęcić uwagę. Taką postawę dość często można zaobserwować w środowisku osób związanych ze sztuką przy okazji kolejnych akcji i wypowiedzi członkiń i członków LPR. Mam na myśli stanowcze odcinanie się od tych prowokacyjnych przedsięwzięć, wskazując na ich złą tradycję sięgającą III Rzeszy i PRL-u, albo pozostawianie ich bez komentarza.

W czasie dyskusji w gronie redakcji „Sekcji" opowiadano się za słusznością takiej postawy, a argumentem przemawiającym za tym miała być próba uchronienia sztuki przed upolitycznieniem. Jednak nie jestem w stanie się z tym zgodzić. Dlaczego upierać się przy niewinności sztuki, kiedy artyści chcą tworzyć sztukę zaangażowaną politycznie? W kontekście politycznym pragnęła ją przedstawić organizatorka konferencji, Iza Kowalczyk, która w informacji o spotkaniu zaznaczyła, że *będziemy się zastanawiać* [...] *nad znaczeniami politycznymi sztuki*. Także inni uczestnicy sympozjum[3] wskazali na aspekt polityczny. Ponadto sztuka bywa wykorzystywana w dyskursie na temat ustroju i polityki, o czym świadczy choćby tytuł otwartej wczoraj wystawy „Miłość i demokracja", której kuratorem jest Paweł Leszkowicz, czy – częściowo – wydźwięk wystawy „Inc." Kazimierza Piotrowskiego.

Z przywołanej wypowiedzi Agnieszki Morawińskiej przebija troska nie tyle o widza, bo do treści postulatów LPR (czyli ochrony dzieci) dyrektorka Zachęty się nie ustosunkowuje, ale troska o niezależność galerii czy może raczej bardziej pasowałoby tu słowo „autonomia". Wydaje się, że najważ-

niejsze jest w tym wszystkim dobro instytucji, lecz samej dla siebie lub, ewentualnie, dodatkowo dla artysty i jego sztuki. To stałe pomijanie osoby widza w wypowiedziach ludzi związanych ze sztuką osłabia znaczenie jakiejkolwiek argumentacji na rzecz autonomii sztuki. Potencjalny odbiorca staje się obserwatorem sporu między dwoma „onymi": „oni" z LPR, czyli partii politycznej reprezentującej część społeczeństwa, atakują, uzurpując sobie prawo do oceniania tego, co jest dobre dla widza; natomiast „oni" ze światka artystycznego, czyli pewnej, powiedzmy, „branży", bronią swoich pozycji, a może i przywilejów.

Argumentacja, która pojawia się w takich sytuacjach, odsyła do niezależności sztuki, galerii lub artystów. Wskazywanie na takie idee nie jest przekonujące dla osoby śledzącej ten spór w serwisach informacyjnych czy w prasie codziennej. Od takiego obserwatora oczekuje się, że zaakceptuje postulaty (a może nawet roszczenia) wysuwane przez grupkę specjalistów, którzy nie potrafią ich uzasadnić w przekonujący dla niego sposób. Tym bardziej, że LPR odwołuje się do wartości mniej lub bardziej przyjętych, takich jak dobro dzieci czy obrona symboli kultu religijnego. Czy zatem ludzie związani ze sztuką są w stanie wskazać na coś, co może okazać się cenne także dla potencjalnego odbiorcy sztuki, który być może nigdy nie był na żadnej wystawie i nigdy na nią nie pójdzie? Bo trzeba pamiętać, że raczej nie ma konieczności przekonywania do swoich racji bywalców wystaw – ale raczej tych, którzy o sztuce współczesnej dowiadują się przy okazji skandalu i którzy za dziennikarzami powtarzać będą w kółko „skandalistka Katarzyna Kozyra".

Czy istnieją takie argumenty, które można byłoby wytoczyć w dyskusji, z którymi mogłaby identyfikować się osoba obserwująca spór lub które mogłyby zdobyć jej uznanie? Wydaje mi się, że tak. Byłoby to przede wszystkim wskazywanie na niedemokratyczny charakter kroków podejmowanych przez LPR, która uzurpuje sobie prawo do decydowania, co widz będzie mógł zobaczyć, zamiast pozostawić samemu widzowi możliwość wyboru. Przy wspomnianej już akcji naklejkowej LPR można było zwrócić uwagę, że to do rodziców należy ocena, czy ich dziecko może zapoznać się z daną twórczością. Inne racje będą już chyba zależały każdorazowo od charakteru prezentowanych prac.

[2] Cytaty za: A. Kowalska, *Co ubodło LPR?*, „Gazeta Wyborcza" 15–16.01.2005, s. 13.

[3] Ten wątek pojawił się we wszystkich wystąpieniach w trakcie konferencji.

Niemniej nie można odmawiać udziału w dyskusji. Media nie poświęcają sztuce zbyt dużo uwagi. Więcej zainteresowania budzą kolejne akcje Ligi Polskich Rodzin, jak choćby ta polegająca na rozsyłaniu listów do dyrektorów szkół podstawowych i gimnazjalnych, w których partia polityczna odradzała odwiedzenie wystaw Althamera, Dargera i goliznę na stałej kolekcji Zamku Ujazdowskiego. W obszernym komentarzu w „Wyborczej" Dorota Jarecka przypomniała w skrócie pojedynek na naklejki i niektóre z poprzednich incydentów oraz przytoczyła m.in. wypowiedź Łukasza Guzka: *Otoczka wokół procesu* [Doroty Nieznalskiej] *zaczyna się zmieniać. Na ostatniej rozprawie protesty LPR już nie były tak silne. Ale widać, że zwiększa się presja ze strony społeczeństwa. Na pierwszych procesach prawie nikt z popierających Nieznalską nie przyjeżdżał do sądu, dzisiaj Zieloni organizują manifestację. Hasła LPR już są inne niż na początku, kiedy krzyczano do Nieznalskiej: „Ty Żydówo!". Jeśli to się zmienia w społeczną dyskusję, to dobrze. Wysyłanie listów to jakaś forma rozmowy*[4]. Nie podzielam jego optymizmu. Jednak przy okazji można sobie zadać pytanie: czy to jest dyskusja, kiedy w dość długim artykule jedynie wskazano, że zabiegi LPR-u mają rodowód totalitarny, natomiast nie przedstawiono żadnego argumentu w obronie sztuki współczesnej? Sztuka ma być wolna, ale dlaczego? – tego czytelnik nie jest w stanie się dowiedzieć. Natomiast poznał dobrze racje partii prawicowej.

Nie należy rezygnować z dyskusji, należy wykorzystać okazję do przedstawienia swoich racji i próbować przekonać do swojego stanowiska nie tyle LPR, bo to raczej beznadziejne zadanie, lecz właśnie osoby obserwujące w mediach spór o sztukę współczesną. Powinno się brać przykład z feministek. Agnieszka Graff pisała w „Krytyce Politycznej": *liczę na to, że mimo napięć, czy wręcz otwartej niechęci, nie przestaniemy pojawiać się w mediach głównego nurtu jako uczestnicy tej samej debaty publicznej. Bo w toku tych sporów dzieje się rzecz z naszej perspektywy niezmiernie ważna: perspektywa feministyczna* [...] *zadamawia się w debacie publicznej jako jeden z pełnoprawnych dyskursów. Dzięki temu, że wciąż jeszcze toczy się dialog (jakkolwiek zrytualizowany, manipulowany, jałowy), w przestrzeni publicznej pojawiają się takie kategorie jak „równość", „dyskryminacja", „wybór", „prawa kobiet". Jeśli chcemy zmiany „ram", nie wolno nam z tej ułomnej dyskusji rezygnować, nie wolno nam rozmawiać wyłącznie we własnym gronie*[5]. A jak na razie debaty na temat sztuki wobec cenzury odbywają się głównie wewnątrz środowiska.

Złudzenie co do odbiorcy

W staraniach o niezależność artystów i przestrzeni wystawienniczej nie wolno pomijać odbiorcy. Na treść wolności twórczości artystycznej składa się m.in. możliwość prezentowania prac na wystawie[6]. Ale czy ma to sens, kiedy pomija się publiczność? Nie zamierzam obwoływać się rzecznikiem „przeciętnego widza", ani konstruować „szarego człowieka". Chciałbym jedynie zaznaczyć, że problem odbiorcy w ogóle nie jest poruszany w publicznych wystąpieniach, przez co spór o sztukę współczesną ma charakter środowiskowy. Przy okazji w najbardziej krytycznych wypowiedziach pomstuje się na „ciemnogród", co przypomina mi pewne spostrzeżenia Agaty Bielik-Robson w jej analizie inteligencji III RP: *Teraz to ona* [inteligencja], *jako jedyna we wrogim i upadłym świecie, wciela i personifikuje światłe ideały: wokół niej rozciąga się mrok obskurantyzmu i ciemnoty. Jak bowiem poucza psychoanaliza, każda identyfikacja pozytywna pociąga za sobą mechanizm zwany identyfikacją projekcyjną: utożsamiając się ze wszystkim, co światłe, inteligencja wyrzuca z siebie resztki starego człowieka, projektując je na swego Innego. Odtąd Inny będzie miał dla niej znaczenie demoniczno-magiczne; będzie skupiał w sobie wszystko to, co złe, będzie trwałym, mrocznym punktem odniesienia dla jej pozytywnych wysiłków. Jako wytwór projekcji nie będzie miał przy tym wiele wspólnego z jej realnym nośnikiem, czyli tą a nie inną grupą społeczną, na jaką padło owo demoniczne zaklęcie*[7]. Można domniemywać, że z taką projekcją spotykamy się także w dyskusji o sztuce współczesnej.

Gdzie więc można usłyszeć głos potencjalnego odbiorcy? Dobrą okazją do zapoznania się z jego poglądami była lektura postów na internetowych forach dyskusyjnych, na których komentowano kolejne doniesienia związane z Dorotą Nieznalską. Nie zamierzam cytować poszczególnych wypowiedzi. Wszyscy zdają sobie sprawę z poziomu i języka, w jakim formułowane są uwagi w internecie. Mam również świadomość, że nie jest to reprezentatywna grupa, ale nie znam innej możliwości zapoznania się z opiniami osób, które mogą być obserwatorami toczonych sporów o sztukę współczesną.

[4] D. Jarecka, *Krucjata dziecięca*, „Gazeta Wyborcza" 30.03.2005, s. 14.

[5] A. Graff, *Co ma feministka do neoliberała, czyli polskie dialogi widziane zza Atlantyku*, „Krytyka Polityczna" nr 7/8, zima 2005, s. 339.

[6] Orzeczenie Europejskiego Trybunału Praw Człowieka z 24 maja 1982 roku w sprawie Müller i inni przeciwko Szwajcarii; za: *Europejski Trybunał Praw Człowieka. Orzecznictwo*, tom 2: *Prawo do życia i inne prawa*, oprac. M. A. Nowicki, Kraków 2002, s. 995.

[7] A. Bielik-Robson, *Obrona kołtuna*, „Krytyka Polityczna" nr 1, lato 2002, s. 87.

Na podstawie lektury tych postów można było sformułować wniosek, że internauci postrzegają sztukę przez pryzmat dwóch kategorii, które można odnaleźć w greckim antyku, a mianowicie *techne* i *mimesis*. Przypomnę tylko, że *techne* oznaczało *umiejętność produkowania, znajomość reguł, wiedzę fachową*[8]. Z kolei termin *mimesis* nie jest jednoznaczny. Platon odnosił się do tego pojęcia negatywnie i w jego przypadku możemy tłumaczyć to słowo jako „małpowanie"[9]. U Arystotelesa straciło ono swój pejoratywny charakter i można je przetłumaczyć jako „naśladowanie"[10].

Te dwie kategorie określają nie tylko poglądy internautów, ale często również oczekiwania innych ludzi. Świadczą o tym ogłaszane co jakiś czas pomysły na kolejne pomniki, a ostatnio na pomnik Jana Pawła II w Warszawie. Wciąż powtarzane są postulaty, aby sztuka ukazywała coś konkretnego: martwą naturę, człowieka itd., albo łatwy do odczytania symbol (najlepiej krzyż). W odniesieniu do „Pasji" używa się określeń, że praca przedstawia „penisa powieszonego na krzyżu", czyli odczytuje się ją dosłownie. Potwierdzenie tego da się odnaleźć w często powtarzanym zdaniu, że ludzie, którzy teraz popierają Nieznalską, nie robiliby tego, gdyby na gwieździe Dawida umieściła waginę[11]. Takie odczytanie można by określić jako odczytanie poprzez *mimesis*.

Z kolei myślenie o *techne* zawiera się w oskarżeniu, że rzeźbiarka nie potrafiła nic wyrzeźbić (więc pewnie nie umie), „tylko" zrobiła zdjęcie. Ten zarzut dobrze wpisuje się w formułowany sąd, że w akademiach już niczego nie uczą, że rzeźbiarze nie potrafią mężczyzny na koniu wyrzeźbić. *Nota bene*, do tej kategorii odwołują się także autorzy komentarzy towarzyszących wystawom rysunków lub realistycznych prac artystów współczesnych – na ich podstawie podkreśla się, że ktoś tam jednak potrafił narysować kobietę.

Być może to spostrzeżenie, czyli wyjaśnienie postulatów wobec twórców za pomocą pojęć *techne* i *mimesis*, umożliwi przygotowanie jakiejś linii obrony czy skłoni do uwzględnienia tych przedsądów w wypowiedziach ludzi sztuki. Szczególnie jeśli weźmie się pod uwagę, że obecnie na wystawach dominują „nieartystyczne" wideo, fotografia i zwykłe przedmioty.

Złudzenie co do niezależności

Na zakończenie chciałbym poruszyć jeszcze jedno zagadnienie wiążące się częściowo z problemem publicznej debaty. Wśród haseł, które się pojawiają, najczęściej powtarzają się „wolność sztuki", „wolność artysty" i „nieza-

leżność galerii". W trakcie różnych dyskusji (także na tematy nie związane ze sztuką), w których uczestnicy posługują się pojęciami „wolność" i „niezależność", zdarza się zaobserwować pewien problem z tymi terminami. Polega on na tym, że rozmówcy nie zastanawiają się nad realnymi możliwościami „poszerzenia sfery wolności" czy „zwiększenia niezależności" na konkretnych polach, tylko używają tych słów po prostu, mówiąc na przykład o walce o wolność. Wydaje mi się, że nikt nie liczy na zdobycie wolności czy niezależności absolutnej, ale formułując w ten sposób wypowiedzi, niezauważalnie zaczyna się opowiadać za jakimś programem maksymalistycznym. Warto o tym pamiętać, kiedy znowu przyjdzie mówić o wolności i niezależności.

Sam etos[12] „niezależnościowy" w ostatnim czasie znowu zyskuje na popularności. Kazimierz Piotrowski w katalogu do „Inc." i na stronie SPAM-u[13] walczy z „technostrukturą" i zachęca artystów do oporu wobec szeroko rozumianych korporacji. Swoją postawą wpisuje się zarazem w działalność ruchów alterglobalistycznych. Podobne podejście można też zaobserwować w twórczości Grzegorza Klamana, u którego tradycja anarchistyczna łączy się z krytyką korporacyjną, co występuje także u innych artystów debiutujących w latach 80.

Również Iza Kowalczyk podjęła ostatnio problem niezależności w kontekście działalności galerii – mam na myśli tekst z „artmixa" „Nam interpretować nie kazano!"[14]. Wspomina w nim o „Forum Galerii, Miejsc i Osób sprzyjających sztuce", które odbyło się w Zachęcie w grudniu 2004 roku, i formułuje zarzuty: *uczestnicy będący w większości na garnuszku państwa omijali z daleka problem niezależności czy raczej jej braku. Gdy dwie osoby próbowały podnieść ten problem, zaczęto ich upominać, że to nie miejsce na takie dyskusje. A więc dyskusji nie było. Nie mówiono o zamykaniu galerii, o naciskach na dyrektorów, by cenzurowali wystawy, o ograniczе-*

[8] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988, s. 22.

[9] A. Melberg, *Teorie mimesis*, Kraków 2002, ss. 10 i n.

[10] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, s. 116.

[11] Podobne wypowiedzi pojawiają się w formie cytatów w pracy wideo Grzegorza Klamana *196 k.k.*, która pokazywana była w ramach Targów Sztuki na wystawie galerii non-profit w Starej Rzeźni.

[12] Znaczenie słowa („styl życia jakiejś społeczności") przyjmuję za Marią Ossowską, choć nie stosuję się do proponowanej przez nią pisowni „ethos": M. Ossowska, *Ethos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 2000, ss. 7 i n.

[13] Wypowiedzi na forum „Oblicza technostruktury", http://www.spam.art.pl/index.php?section=ot_archiwum.

[14] http://free.art.pl/artmix/iza_zdww.html.

niach, z którymi się spotykają. O Dorocie Nieznalskiej nie wspominano. Być może problem nie tkwił w braku dobrych chęci, ale raczej w zdaniu sobie sprawy z tego, że mówienie o niezależności (czy czasami aby nie absolutnej?) nie ma sensu. W Poznaniu na Targach Sztuki część z obecnych na warszawskim forum galerii zaprezentowana została pod szczęśliwszym hasłem „galerie non-profit". To zarazem obrazuje, jak rozwiązania ekonomiczne umożliwiają wyjście z problemów politycznych.

Retorykę niezależnościową o odcieniu anarchizującym podjęła także w Zachęcie na swoim wystąpieniu pod tytułem „Trzeci obieg galerii w Polsce po 1989 roku" Agata Rogoś, która współpracuje ze środowiskiem artystycznym działającym na terenach stoczni w Gdańsku[15]. Spytana przeze mnie, o jakiej niezależności mówi, wskazała na aspekt ekonomiczny – nowy sposób finansowania. O tym samym zjawisku pojawiła się też notatka w tygodniku „Ozon"[16], ale tam kolonia artystów w Gdańsku przedstawiona została jako część sprawnie realizowanego przedsięwzięcia, mającego na celu rewitalizację terenów poprzemysłowych i przekształcenie ich w atrakcyjną część miasta. A Fundacja Wyspa Progress okazała się zaradną organizacją, która potrafi skorzystać z unijnych dotacji. Być może właśnie taki jest sposób na uniezależnienie się od uwarunkowań lokalnych – miejscowych polityków, nieprzewidywalnych widzów; czyli znowu ekonomiczne rozwiązanie politycznego problemu.
Podobnie działa Fundacja Galerii Foksal, która swoje największe przedsięwzięcia finansuje pieniędzmi uzyskiwanymi m.in. z funduszy zagranicznych fundacji, choć nie stawia sobie za cel stworzenie miejsca, a raczej realizację określonych projektów i promocję artystów związanych z fundacją. Z drugiej strony, uzależnieniem od tych funduszy powinno się częściowo tłumaczyć nastawienie na projekty przygraniczne i społeczne, które organizują lub w których biorą udział foksalowcy, a które to projekty łatwo wpisują się w różne programy o takich priorytetach. W odniesieniu do gdańskiej Wyspy takimi priorytetami wpływającymi na kształt programu mogą być: rewitalizacja terenów poprzemysłowych na cele kulturalne, działalność na rzecz lokalnej wspólnoty, działalność edukacyjna na polu kultury. Jak będzie? – zobaczymy.

Warto jeszcze zaznaczyć, że by dostać się na jedną z imprez czy wystaw gdańskiej kolonii artystów, trzeba się zgłosić do organizatora po przepustkę umożliwiającą wejście na teren stoczni. W ten sposób kolonia twórców działa jak enklawa rządząca się własnymi prawami. Można przypuszczać, że ma to i swoją cenę. Magda Pustoła optymistycznie wskazuje szansę na

zmianę systemu poprzez pojawienie się „pozornie nieistotnych akcji" (skutek działania „wielości"), wywierających nieustanną presję na system[17]. Jednakże trzeba pamiętać, że te działania nie będą miały większego znaczenia, dopóki nie zostaną zauważone i usankcjonowane w dyskursie publicznym.

Wydaje mi się, że można tu zastosować opis, który sporządził w zakresie relacji między administracją publiczną a grupami nacisku Guy Peters. Jedną z tych, które wylicza, jest sfera wpływów nieprawomocnych. Należą do niej różne grupy interesu, których władza nie uznała jako partnerów do dialogu i do udziału w podejmowaniu decyzji. *W przypadku grup, które nie mają oficjalnego statusu, nawiązanie współpracy następuje* [...] *tylko w sytuacjach kryzysowych. Wyklucza to stabilizację ich udziału w procesach zarządzania sprawami publicznymi i instytucjonalizację uzyskiwanych przez nie wpływów, co w rezultacie prowadzi do tego, że są one sporadyczne lub żadne*[18]. Jedyną szansą na włączenie się w proces decyzyjny jest więc uzyskanie oficjalnego statusu partnera do dialogu. Zdobywanie niezależności poprzez tworzenie enklaw, w oparciu o niepubliczne pieniądze, pozwoli na raczej nieskrępowaną lokalnymi czynnikami realizację własnych pomysłów. Wtedy też można patrzeć na takie miejsca jak na alternatywę dla państwowych lub samorządowych instytucji wystawienniczych, uznając zarazem ograniczenia tych instytucji jako jednostek budżetowych poddanych dużej społeczno-politycznej kontroli.

W ten sposób wróciłem do problemu debaty publicznej.

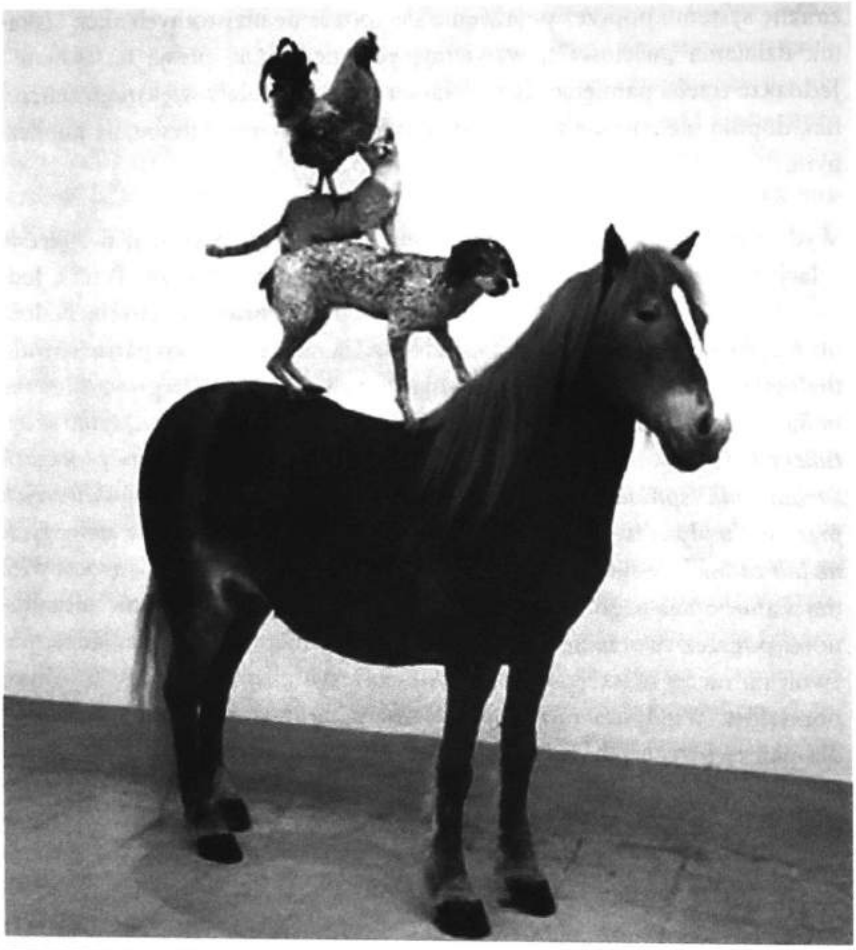
---

[15] Wystąpienie Agaty Rogoś „Trzeci obieg galerii w Polsce po 1989 roku" miało miejsce w Zachęcie, 30.03.2005.

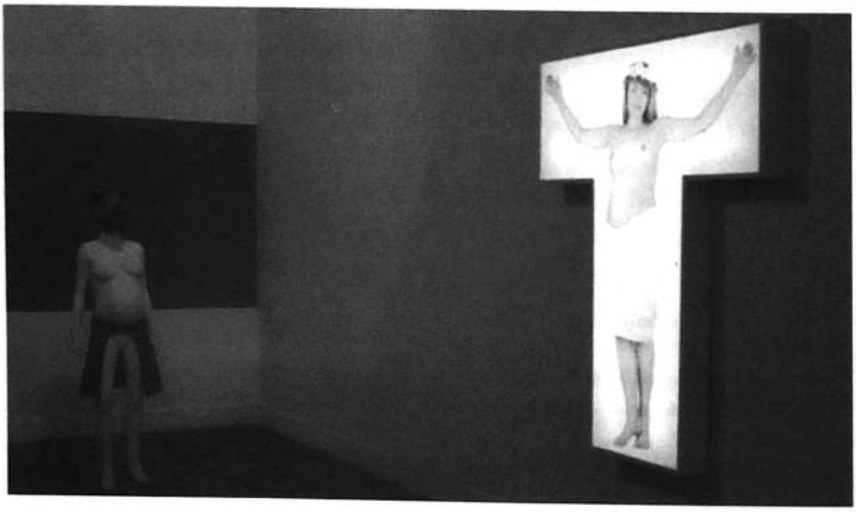
[16] A. Rasmus-Zgorzelska, A. Berlińska, *Fabryki wyobraźni*, „Ozon" nr 1, 2005, s. 87.

[17] M. Pustoła, *Polityka sztuki, czyli nikogo już nie dziwi nadużywanie władzy*, „Krytyka Polityczna" nr 7–8, zima 2005, s. 142.

[18] G. B. Peters, *Administracja publiczna w systemie politycznym*, tłum. K. W. Frieske, Warszawa 1999, s. 243.



Katarzyna Kozyra,
Piramida zwierząt, 1993



Z wystawy *Dzień Matki*,
Warszawa 2005:
Anna Baumgart,
Bombowniczka;
Monika Mamzeta,
Jak dorosnę będę dziewicą

Ewa Toniak

Na odlew. Dorota Nieznalska i „Reduta Ordona"

Wyobraźmy sobie dialog przed „Bombowniczką" Anny Baumgart:
Reżyser teatralny młodego pokolenia, autor społecznie zaangażowanych spektakli krzyczy:
– Kiepska rzeźba. To, że artystka nie potrafi rzeźbić, widać gołym okiem.
– Ale to odlew... – prostuję.
– Może i odlew, ale zły – ucina kategorycznie reżyser.
Rozmowa, którą przytaczam, miała miejsce naprawdę, nie jest to fikcja literacka, ani żart środowiskowy na temat ludzi teatru. Toczyła się pod koniec kwietnia przed kamerami tv, w programie, którego tytuł („Po godzinach") – paradoksalnie – sam siebie, zaproszonych gości i temat dyskusji – patriotyzm dziś – unieważniał. Praca Anny Baumgart miała sprowokować dysputę nad współczesną alegorią Polonii, jak interpretuje się „Bombowniczkę". Wspominam to spotkanie, jako jego uczestniczka, ale też dlatego, że znalazłam się w sytuacji modelowej dla dyskusji o sztuce w polskich mediach, które często są parodią rozmowy, i przypominają mocno ograną w latach 90. XX wieku fikcję komunikacji i porozumienia, czyli „rytualny chaos". Zebrani przy wspólnym stole w prowizorycznym studiu „ludzie sztuki i kultury" (m.in. reżyserzy Klata i Zanussi) jednoznacznie odrzucili pracę Anny Baumgart jako złą, bo posługującą się zbyt *stereotypowymi skojarzeniami*. Zła sztuka, jak wiadomo, nie podlega dyskusji. Parafrazując wypowiedź Pawła Leszkowicza, mogę powtórzyć, że dla gości programu „Po godzinach" jej sztuka była zbyt oczywista, zbyt bezpośrednia, mówiła wprost o kulturze, gdzie powinnością sztuki jest wysoka metafora i estetyzm. Wydawało mi się, że ten pełen agresji spektakl przed kamerami tv (*tandeta, kicz za państwowe pieniądze, ta pani nie zna się na sztuce* – o artystce) stanie się matrycą dla recepcji „Bombowniczki", która czekała już w Zamku Ujazdowskim w Warszawie na otwarcie przygotowanej przez Marię Janion i jej zespół wystawy „Polka" i po raz pierwszy miała opuścić swój bezpieczny dotąd kontekst wystawienniczy (wystawy: „Piękno" i „Dzień Matki"), wrzucona do zdefiniowanej na nowo polskiej sztuki i historii. Obawiam się, że Annę Baumgart, podobnie jak Zofię Kulik i Dorotę Nieznalską za naruszenie narodowego tabu, w tym wypadku – alegorii Polonii (w narodowym Panteonie to aseksualna, szczelnie zasłonięta „matka żałobna") – spotka kara. Ale – redaguję ten tekst dwa miesiące później – nad odsłoniętym ciężarnym brzuchem Bombowniczki zapadła cisza. Nikt nie kłóci się o łeb świni. Nikogo najwyraźniej „Bombowniczka" nie rusza.

Bezpardonowy atak na nią w warszawskim mieszkaniu zamienionym w studio trafił jak kulą w płot. Okazał się *Eiaculatio praecox* nie najlepiej zorientowanych w tym, co jest, a co nie jest już trendy, lanserów.

Ciemne chmury fundamentalizmu

Mówienie czy też pisanie źle o sztuce krytycznej (w tym nurcie nadal postrzegam twórczość Baumgart) nie jest już trendy. „Kicz" czy „tandeta" obijające się o ciemne ściany współczesnego mieszczańskiego saloniku TVP to jakaś czkawka po latach 90. XX wieku. *Déjà vu*. Nijak się ma do rozłożonego na raty, konsekwentnego i skutecznego „zabijania" w mediach Katarzyny Kozyry.

Niepoprawna medialna zakładniczka w jednym z wywiadów powie dość: *Mam już dosyć wciąż tych samych pytań o zasady i granice.* [...] *Przerosło mnie to wszystko. Nie spodziewałam się takiej burzy.*

W konstruowaniu medialnej fikcji, „inwazji" obcych czy „spisku kozyrianistów", tej poręcznej metafory lęków czasu transformacji, wbrew logice walki, uczestniczyły wszystkie strony sceny politycznej – od prawa do lewa i, co zaskakujące, doszły w przestrzeni sztuki do konsensusu, podpisały bowiem pakt o nieagresji. Piotr Piotrowski chyba zbyt optymistycznie w publicznym odrzuceniu sztuki współczesnej (sztuki krytycznej, przede wszystkim Katarzyny Kozyry) widział *konflikt między społeczeństwem otwartym a religijnym fundamentalizmem*. Bo jednak trudno w tym kontekście umiejscowić historyków sztuki i jej krytyków, piszących o *tandecie, efekciarstwie i hochsztaplerstwie*, określających twórczość Kozyry *działaniem pozornym* (Bożena Kowalska) albo sugerujących, że w swojej „Olimpii" posługuje się językiem reklamy i *próbuje sprzedać towar, jakim jest jej praca* (Joanna Sosnowska). Jak w prostym podziale na prawicę i lewicę usłyszeć można neoliberalny głos „Wyborczej" unieważniający wyróżnienie „Łaźni męskiej" na Weneckim Biennale (to *bardziej teatrzyk niż gorszące zmiany płci* – albo *banalne sceny ze wspólnego przebierania się mężczyzn w łaźni* pisała „Wyborcza" z Wenecji). Między zdaniem z recenzji „Łaźni" w „Gazecie Wyborczej": *Wystawa wyglądała całkiem niewinnie. Dwa lata temu Rosjanin Oleg Kulik udawał psa* a prawicowym szyderstwem „Życia": *Nie takie rzeczy w Wenecji widziano* można postawić znak równości, trudno więc zgodzić się z Ryszardem Kluszczyńskim, że w Polsce lat 90. XX wieku *konflikty ideologiczno-światopoglądowe przyjmują niekiedy postać debaty na temat sztuki*.

Żydówek nie obsługujemy?

W opublikowanym niedawno („Gazeta Wyborcza" 14–15.05.2005) szkicu o granicach komercjalizacji najnowszej literatury polskiej Kinga Dunin zauważa: *W polskiej literaturze Inny, który miał być rewolucyjny, stał się komercyjny. Miarą jego atrakcyjności jest cena, jaką można za niego uzyskać.* Inny, obcy wyznacza wewnętrzne granice naszego zniewolenia. Jeśli nie daje się przyswoić, wchłonąć, urynkowić, jak przez całe lata 90. Katarzyna Kozyra (choć w 1999 roku dała się sfotografować ustylizowana na „Toaletę Wenus" przez kobiece pismo), trzeba go kategorycznie odrzucić, napiętnować, wypluć. Artystka ta w mediach lat 90. pełni rolę etatowego „obcego". W tekstach o jej sztuce i o niej odżywa stara marcowa kalka nowomowy, figura „wroga". Tych peerelowskich zapożyczeń najwięcej znajdziemy w prasie. Piszący często sięgają po metaforę choroby (fenomen „choroby" dotyka także feministek), ale „Wprost" w 1993 roku niczego nie owija w bawełnę: Kozyra to *chora psychicznie osoba, jednostka patologiczna, którą należy leczyć.* Stąd już dwa kroki do postulatów sanacyjnych, rutynowego leitmotywu prawicowej publicystyki (apele o usunięcie *pasożytniczej narośli na zdrowym organizmie polskiej sztuki*), który znów odżywa w przedwyborczym dyskursie prawicy. Ale nie o figurę stylistyczną przecież chodzi: w 1993 roku dziennikarze „Wprost" postawili diagnozę nie sztuce, a osobie. Czy Kozyra mogła się bronić? Czy mogła postawić granice? Wygrać na przykład proces o zniesławienie. I czy mogliśmy jej w tym pomóc?

W języku nowomowy nie ma miejsca – stwierdza Michał Głowiński – *dla słów niewinnych i niedookreślonych, każde powinno stanowić przekaźnik postawy oceniającej. Z perspektywy 10 lat w nadmiarze słowotwórczej inwencji, jaki towarzyszył wystawom Kozyry, od „Piramidy zwierząt" po „Więzy krwi", widzę raczej projekcję lęków, histeryczną obronę przed nieuchronną konfrontacją z nowoczesnością.* Dziś to już słowa *passe*, mogą tylko śmieszyć swoją nieporadnością, przyciężkim ładunkiem emocjonalnym, lękiem, czy ktoś może porządnych obywateli nie robi w bambuko. Ale 10 lat temu: *Niesmaczny wygłup, pretensjonalne paskudztwa, niehigienicznie wielkie ilości artystycznych naciągaczy, ohyda, dzieła patologiczne, obliczone na prymitywny, falliczno-genitalny amok, moda na nieprzyjemną fizyczność i fizjologia ludzkiego ciała, film rzeczywiście obrzydliwy, sztuka fizjologiczna, grzebiąca się w krwawym mięsie, w samej materii i wydzielinach ciała, musi czynić wrażenie, tak jak czyni je zawsze plwocina zauważona na chodniku* (A. Osęka), *rynsztok, obrzydzenie, mdłości* zabijały. Na śmierć.

Kiedy zrobiłam „Piramidę zwierząt" – wspomina po latach Kozyra – *to nie moja rzeźba, ale ja byłam odrzucona*. Jej ostatni projekt to spektakl „Koszmar" zrealizowany w 2004 roku w Trydencie. W pierwszej wersji – miała być wniesiona do teatru w trumnie, z zamkniętym wiekiem. Zainscenizowała swoją śmierć. Chciała zniknąć. Na teatralnej scenie *odegrane zostaje pośmiewisko „Piramidy"* – pisze Dorota Jarecka w 2005 roku w „Wysokich Obcasach".

Bez końca trwa spektakl obnażenia, odrzucenia i kompromitacji. Ale tym razem żenada wpisana jest w scenariusz. Kozyra kładzie przedstawienie, mdleje, idzie na stos i dostaje brawa. Jak w Polsce. W końcu zasłużyła na duży monograficzny artykuł w wysokonakładowej prasie. To, co w latach 90. nie mogło się przebić przez pancerz najbardziej opiniotwórczego w naszym kraju dziennika, wypowiada się na stronach doczepionego do niego kobiecego tygodnika. To trochę jak terapeutyczne spotkanie kata i ofiary. Jak na scenie, Katarzyna Kozyra odzyskuje głos.

Rytualne milczenie

Analizując w 2001 roku swoistą nadobecność Kozyry w mediach, przestrzeń debaty publicznej na temat sztuki najnowszej, za Markiem Czyżewskim, Sergiuszem Kowalskim, Andrzejem Piotrowskim nazwałam *rytualnym chaosem*. W szkicu „Między konfliktem i pojednaniem [powinno być a – przyp. E.T.]: o roli kompromisu w życiu publicznym" Marek Czyżewski pisze: *Rytualny chaos jest „konwencjonalnie zrytualizowaną, skrajnie schematyczną, sfetyszyzowaną, niemal karykaturalną formą dramatu społecznego, a ściślej jego II fazy, czyli fazy kryzysowej eskalacji konfliktu*. Rytualny chaos polega na tym, że świadek sporów na scenie politycznej lub w środkach masowego przekazu – i ta druga opcja mnie interesowała – odnosi nieodparte wrażenie, że porozumienie między przeciwstawnymi stronami jest z gruntu niemożliwe, a stronom tym nie chodzi o nic więcej aniżeli o nagłośnienie własnych racji. Teksty i dyskusje dotyczące twórczości Katarzyny Kozyry – cechowała wymieniona wyżej niekonkludywność i rytualizacja: wpisujące jej sztukę w nurt „sztuki krytycznej" dyskusje krytyków sztuki, prowadzone z pozycji autorytetów („Format" 1999, „Magazyn Sztuki" 2001), w żaden sposób nie wpływały na politykę informacyjną najbardziej opiniotwórczych mediów, gdzie również historycy sztuki, a więc osoby stojące po stronie kompetencji dyskredytowały jej twórczość (Osękowska *plwocina zauważona na chodniku, hucpa* Bożeny Kowalskiej). Tę sytuację nazwałam zerwaniem „kontraktu" między krytykami i artystami. (Na tym tle wyjątkowo wyróżniła się redakcja „Polityki", która w 1997

roku przyznała Katarzynie Kozyrze „paszport" za *odwagę mówienia o najtrudniejszych kwestiach w otwarty, zrozumiały i ideologicznie neutralny sposób*). Surowe oceny jej twórczości padały także w dyskursie naukowym, porównujące jej praktykę twórczą do praktyki XIX-wiecznego akademizmu, czy nazywając jej sztukę *pozornym obrazoburstwem*. Nie chcę powiedzieć, że niemożliwy jest krytyczny ogląd tej sztuki. Wydaje mi się, że medialna wrzawa wokół Kozyry spolaryzowała samo środowisko, podzieliła na obozy nie tyle zwolenników i przeciwników, co towarzyszących jej twórczości i przekonanych, że *wiele hałasu o nic*. Nawet jeśli za Pawłem Leszkowiczem przyjmiemy, że był to etap *walki między ludźmi, którzy pragną władzy nad wiedzą i twórczością*, że w publicznych dyskusjach o sztuce przebiegała nieprzekraczalna granica między starym porządkiem a nowym, przyznać trzeba, że w latach 90. ta walka była bezkonkludywna, że poza artystami nie było zwycięzców i przegranych.

Symboliczną ofiarą tej permanentnej *stabilizacji chaosu* była Katarzyna Kozyra, hybryda, obcy, Kristevowski *abject*, *plwocina na trotuarze*, *mdłości*, to wszystko, co zostało odrzucone w bolesnym procesie konstruowania społecznej tożsamości. Kozyra, w mikroskali Alicja Żebrowska, zostały dosłownie i metaforycznie „wydalone", wyplute przez media z obszaru sztuki pod koniec lat 90. Ich sztuka była zbyt obsceniczna (dosłownie – poza sceną), by znaleźć się na dużej monograficznej wystawie przygotowanej wspólnie z niemieckimi kuratorami przez Muzeum Narodowe w Warszawie, zatytułowanej „Na wolności / W końcu". Podobnie – poza sceną – znalazły się pod koniec lat 90. XX wieku polskie pisarki (Izabela Filipiak, Manuela Gretkowska i określana jako męska Natasza Goerke). Symboliczne „zabijanie" Katarzyny Kozyry odbywało się stopniowo, było rozłożone na raty.

Prowokator wraca zawsze dwa razy

Artystka czy tylko prowokator? napisano pod jej zdjęciem ilustrującym artykuł „Czy podglądanie jest sztuką?" w 1999 roku (mowa o „Łaźni męskiej"). Artystka – sugeruje podpis – jest kimś więcej niż prowokator, czyli zgodnie ze słownikiem: *tajny agent, który się dostaje do jakiejś organizacji w celu działania na jej szkodę*. Tekst rozstrzyga te pozorne wątpliwości i w przyglądającej się nam z fotografii artystce – nie poddaje się naszej władzy spojrzenia, świdrujący wzrok przenika nas w trakcie lektury i to raczej my skłonni jesteśmy się wycofać i przerzucić stronę – dostrzega prowokatora. Po nakręceniu filmu w budapeszteńskiej łaźni „Kozyra

powróci jeszcze raz" jak morderca, który zawsze wraca na miejsce zbrodni, ale już w przebraniu, *w męskiej postaci: z przyklejonym penisem, sztucznym owłosieniem klatki piersiowej i zarostem*. Tekst lokuje Kozyrę po stronie aktywnego i tym samym definiuje, kim powinna być „artystka", w przeciwieństwie bowiem do tej ze słownika, poruszającej się jedynie w przestrzeni prywatnej („artystka" w „Słowniku Języka Polskiego" jest synonimem „chałupniczki"), Kozerze – prowokatorowi w przebraniu uda się *wtargnąć do hermetycznego świata mężczyzn*. W tekście reprezentuje siłę, jest napastnikiem, agresorem, kimś, kto zadaje ból: jej *artystyczne prowokacje ranią*, bo to *straszna, mająca coś z gwałtu zabawa z ludzkim ciałem*. Zostaje potępiona, lecz nie bez fascynacji. Jej transgresja działa jak skuteczna broń. Jest piętnem, ale też chroni. Podobnie jak werdykt Weneckiego Biennale.

„Łaźnia męska" – jak komentuje pracę Kozyry Agata Jakubowska w książce „Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek" – *pozostaje w logice polaryzacji płci, wcale nie podejmuje wysiłku jej burzenia.* [...] *Eksploatuje* [...] *popularny w sztuce i kulturze masowej wątek przebierania. To ona jest główną bohaterką filmu. Chociaż na jakiś czas znika z ekranu (najczęściej po to, by za chwilę pojawić się przed drugą kamerą), dominuje na scenie. Od początku nasza uwaga skierowana jest na artystkę, nie na podglądanych, i to właśnie ów spektakl transwestyty dominuje*. To ona jest transwestytą. *Nie w swojej skórze, i nie w swoim ubraniu* – 6 lat po „Łaźni męskiej" napisze znów o Kozyrze, w tonie pojednania i aprobaty, kolorowy magazyn.

„Przywłaszczenie męskiego atrybutu" – genitaliów, odbyło się na niby. Było częścią wyreżyserowanego spektaklu. Przebraniem. To prace Zofii Kulik i Doroty Nieznalskiej wprowadziły je do sfery Autorytetu i Sacrum.

U Kulik – pisze Paweł Leszkowicz – *były to męskie genitalia z muzealnego kanonu historii sztuki, na scenie centralnej narodowej instytucji wystawienniczej, kierowanej przez mężczyzn, u Nieznalskiej genitalia na krzyżu, centralnej scenie symbolicznej katolicyzmu, ufundowanej ofiarą Chrystusa – mężczyzny.* [...] *Instalacje Doroty Nieznalskiej i Zofii Kulik zostały rozbite, uderzono w ich falliczne części, aby przywrócić właściwy anatomiczno-symboliczny porządek. Dzieło sztuki przeniknięte jest bowiem tożsamością twórcy, jest to magiczny sposób myślenia, od którego trudno się uwolnić.* [...] *Penis stał się zatem częścią ich ciała, musi być zatem odcięty, aby odtworzyć właściwy porządek zarówno religijnego, jak i psychoanalitycznego*

elementarza płciowej różnicy. Powraca wizja kobiety jako wykastrowanej. Kara symbolicznej kastracji spotkała obie artystki i ich prace, również po to, aby wzbudzić lęk u innych uzurpatorów, przypominając o kastrującym ostrzu, tylko czekającym na obiekt swej agresji.
Męskie genitalia ponownie znalazły się w centrum skandalu, ale też sprawy sądowej; niebezpieczne związki z męskim ciałem osiągają tutaj swą ekstazę. Miejsce gwałtu zastępuje instytucjonalno-polityczny konflikt.

Artystka społecznie użyteczna

Wróg i ofiara to jedno. Zbitka ze słownika emancypacji. Jak kobieta-rycerz. Historycznie przyswojony oksymoron. Chociaż jakby nie na dziś. Dziś może być jedynie figurą wykluczenia. Jako wróg ma imię i nazwisko, oraz numer sprawy. Kompulsywną metaforykę lat 90., nadmiar słów demaskujący bezsilność w 2004 roku wyręcza paragraf. Barokowa retoryka ustępuje jednoznaczności trybu oznajmującego. Sentencja sądu brzmi: autorka „Pasji" umyślnie obraziła uczucia religijne innych osób. Zostaje skazana jako artystka, czyli osobnik społecznie bezużyteczny (kara *nieodpłatnej kontrolowanej pracy na cele społeczne*, podobna spotkała synową Wagnera, Friedlindę Wagner, żonę Zygfryda). W 1947 roku *zaliczona do grupy II aktywnych zwolenników Hitlera, wdowa po Zygfrydzie Wagnerze zostaje skazana na 450 dni pracy społecznie użytecznej*). *Satanistka* (publicznie znieważyła przedmiot kultu), *Żydówka* (*krzyż w polskim kręgu cywilizacyjnym kojarzy się jednoznacznie... z męczeńską śmiercią Chrystusa*), kobieta, która złamała zakaz tabu, Inna. Nieznalska internalizuje winę, przyjmuje rolę ofiary: mówi, że *tak duży wyrok* jest dla niej szokiem. Mimo wszystko czuje się winna.

Środowisko w jej obronie wydało pomruk oburzenia. Odwołało się do starych strategii inteligencji, petycji, listów i protestów. Konformizm postaw analizuje Iza Kowalczyk w szkicu „Nam interpretować nie kazano! (refleksje przy okazji Zielonych Dni Wolności i procesu Nieznalskiej)". Nimi się więc nie zajmę. Dla analizy dyskursu publicznego lat 90. i początku XXI wieku dotyczącego sztuki – i proces, i wyrok Doroty Nieznalskiej są dla mnie momentami granicznymi, jak powiedziałam, *ofiarą spełnioną*. Tekst Izy Kowalczyk – pełen patosu, ale i własnych, nie skrywanych emocji, wzywający na pomoc mocno już zakurzoną retorykę romantyczną (i jej bohatera!!!), nazwałabym *ofiarą przyswojoną*.

Ordon czy Orson?

Proces Doroty Nieznalskiej, w swojej nieuchronności, jednoznaczności i grozie, niósł, wbrew pozorom, potencjał silnie wywrotowy. Był realną figurą dramatu społecznego. Sytuacją konfliktu spełnionego. Binarnych przejaskrawień i ostrości. Szansą deklaracji i opowiedzenia się po którejś stronie. I wreszcie szansą autentycznego wsparcia dla artystki, nieoddzielonego od niej ekranem komputera. Konflikt, który na przykład w sytuacji literackiej fikcji – o czym pisała Kinga Dunin – nie mógł zaistnieć (*Literatura ofiarowuje nam wiele możliwych sposobów autoidentyfikacji, nie pokazuje jednak sytuacji wyboru. Nie stawia bohaterów przed dylematem: kim jestem?*), na sali sądowej w Gdańsku powalił swoją nieuchronnością. Tym, że

t o j e s t . T o s i ę s t a ł o . Opadły wszystkie kurtyny pozorów. Wszyscy oglądaliśmy skazaną Dorotę Nieznalską, pijąc piwo, przed ekranem telewizora.

A inne strategie oporu?

Krzyż i ściema

Zależy mi jednak na tym – pisała w lipcu 2003 roku na liście Porozumienia Kobiet anarchofeministka Claudia Snochowska-Gonzales, proponująca akcję uliczną, m.in. rozlepianie plakatów z „Pasją" Nieznalskiej – *by epatować i obrażać uczucia katolików, uznając to za bardzo ważne działanie, ponieważ tylko poprzez prawdziwe, solidne bluźnierstwo może nastąpić odnowienie i oczyszczenie. I uważam, że jest co obrażać, i jest mnóstwo powodów, by to robić. Szczególnie kobiety mają powody. Wydaje mi się, że mówienie o pracy Nieznalskiej, że nie była to dyskusja z katostwem-męskością, to ściema i tchórzostwo. Stąd mój projekt akcji do tego zmierza, będąc jednocześnie wypowiedzią moją (naszą?) jako kobiety w stylu: złaź z tego krzyża! Mężczyźni mają symboliczne zyski z tego, że Chrystus wisi na krzyżu, a codzienne ofiary kobiet nigdy nie zyskują takiego kulturotwórczego znaczenia. Bo kobiety nigdy nie są wystarczająco dobre – czyste, by zostać uznane za niewinne, zbawcze ofiary. Dlatego mój pomysł ma na celu agresywne epatowanie; poza ideą rozlepiania „Pasji" mam też inne subwersywnie religijne projekty. Wszystko w imię Maryi Panny! Kto się przyłącza?*

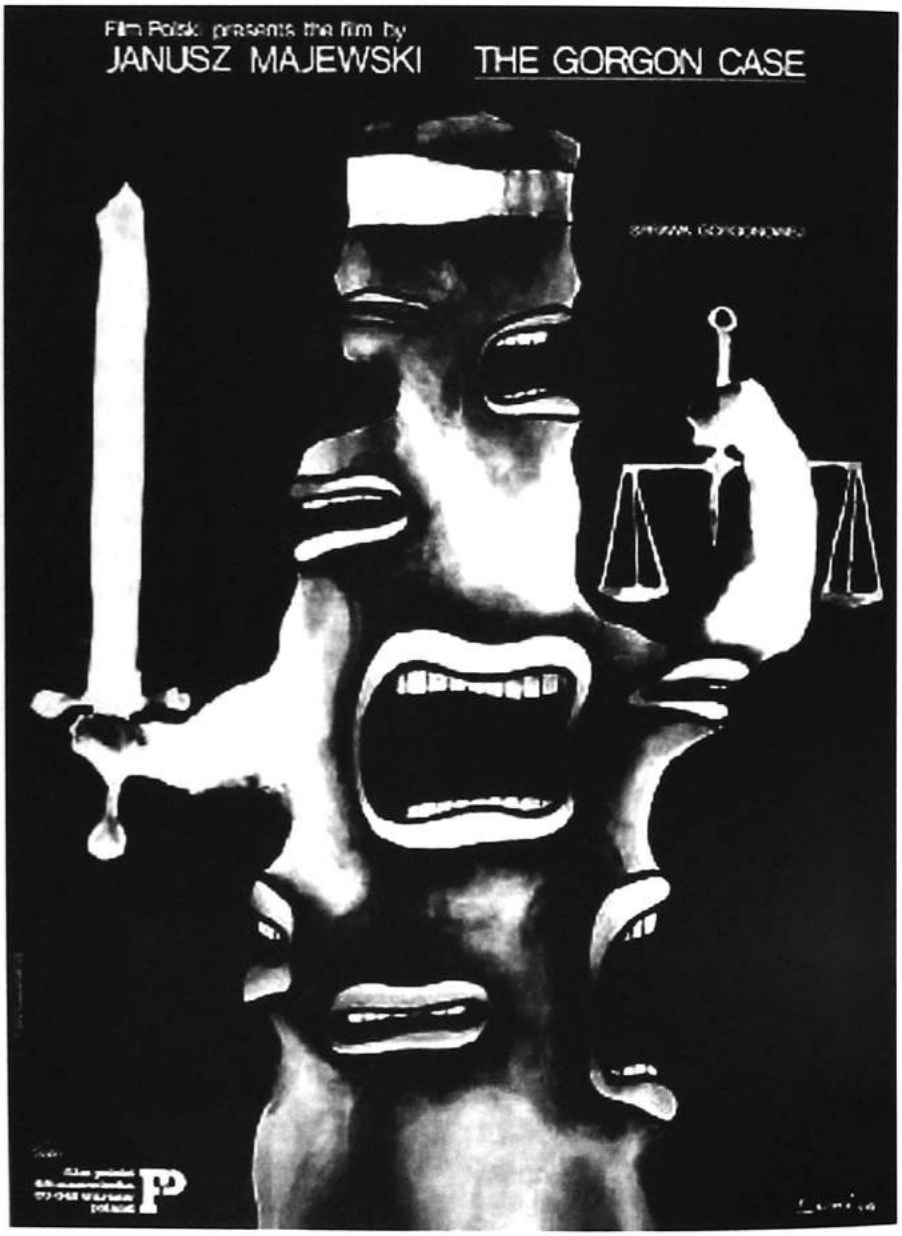
Z tego, co pamiętam, propozycja Claudii została jednak zatupana i oprotestowana jako pogarszająca „sprawę" i w trosce o dobro artystki. Także przez piszącą te słowa.

Została więc sprawdzona, będąca zawsze pod ręką, retoryka romantyczna. Pamflet na środowisko Izy Kowalczyk, jego zaniechanie i przyzwolenie na kolejną po Kozyrze ofiarę-artystkę, odgrzebuje metaforę walki. Walki, której nie było. (Można się zastanowić, jaką rolę pełni w tekście Izy figura samego Ordona i jego heroicznej, samobójczej ofiary). *Elity odmówiły konfrontacji z nowoczesnością*. Elity, chcąc ratować własne *status quo*, młodą artystkę wydały.

Dziś już nie dyskutuje się o Nieznalskiej. Wieko krypty opada z hukiem. Ze środka już żaden głos się nie wydobywa. I nawet jeśli, jak mówi Artur Żmijewski w rozmowie z Agatą Araszkiewicz: *...cała ta „afera Nieznalskiej"* [jak „afera Rywina" – przyp. E.T.] *pokazuje możliwości perswazyjne sztuki i wpływ, jaki może mieć na odbiorców – należy spisać je na straty.* „Skandalistka Kasia K." to jednak nie to samo co sądzona i skazana. Nawet gdyby jej proces miał być tylko ostentacyjnym popisem skuteczności wymiaru sprawiedliwości.

Literatura cytowana:

- Marek Czyżewski, *Między konfliktem i pojednaniem: o roli kompromisu w życiu publicznym* [w:] *Kompromis w życiu społecznym*, praca pod red. dr Ewy Nowickiej-Włodarczyk, Kraków 1998.
- Marek Czyżewski, Sergiusz Kowalski, Andrzej Piotrowski, *Rytualny chaos. Studium dyskursu publicznego*, Kraków 1997.
- Kinga Dunin, *Sklep z Żydówkami*, „Gazeta Wyborcza" 14–15.05.2005.
- Kinga Dunin, *Między łatwą frustracją a niepewnym projektem. Najnowsza literatura polska wobec dylematów nowoczesności*, „Krytyka Polityczna" 4, 2004.
- Michał Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.
- Agata Jakubowska, *Na marginesach lustra. Ciało kobiece w pracach polskich artystek*, Kraków 2004.
- Dorota Jarecka, *Koszmar. Katarzyna Kozyra*, „Wysokie Obcasy" 11/2005.
- Iza Kowalczyk, *Nam interpretować nie kazano!* (refleksje przy okazji Zielonych Dni Wolności i procesu Nieznalskiej), „artmix".
- J.w., *Skazana: Dorota Nieznalska. Sztuka wobec przemocy, przemoc wobec sztuki.*
- Ryszard Kluszczyński, *Artyści pod pręgierz, krytycy sztuki do kliniki psychiatrycznej, czyli najnowsze dyskusje wokół sztuki krytycznej w Polsce*, „Exit" 4/1999.
- Paweł Leszkowicz, *Szczęśliwy powrót polskiego modernizmu*, „Magazyn Sztuki" + „Obieg" 2001.
- Paweł Leszkowicz, *Niebezpieczne związki z męskim ciałem*, „artmix" 5, 2003.
- *Pamięć nas nie wyleczy, a zapomnienie zabija*, z Arturem Żmijewskim rozmawia Agata Araszkiewicz, „Obieg" 1/2005.
- Ewa Toniak, *Pani Bond z siatką albo o zmianach płci sztuki polskiej lat 90.* [w:] *Kobiety w kulturze popularnej*, pod red. I. Kowalczyk i E. Zierkiewicz, Konsola, Poznań 2002.
- *Upadek domu Wagnerów* [za:] L'Arche, Philippe Olivier, sierpień 2003, „Forum" 43/2003, s. 45.



Jan Lenica, plakat do filmu **Janusza Majewskiego** *Sprawa Gorgonowej*, 1977

Agata Araszkiewicz
Sprawa Nieznalskiej a proces Gorgonowej

Sprawa Nieznalskiej z pozoru wydawałaby się prosta. Sterroryzowaną przez Młodzież Wszechpolską i Ligę Polskich Rodzin artystkę powinny obronić przed znalezieniem się w sądzie środowiska artystyczne i intelektualne, walczące i jednoczące się w imię wolności słowa. Mimo apelu Władysława Frasyniuka „O solidarną obronę artystki", opublikowanego tuż po ogłoszeniu wyroku w 2003 roku przez „Gazetę Wyborczą"[1], w opinii publicznej nie powiodło się przeforsowanie prawdziwej solidarności ze skazaną artystką. Jednak już sam Frasyniuk (zaznaczając przy tym, że jako laik) dopuścił się tego, co zostało powtórzone w bardzo wielu listach otwartych, oświadczeniach i komentarzach i co stało się cichą, środowiskową (także specjalistów) tajemnicą – nieuzasadnione przekonanie, że Nieznalska nie jest dobrą artystką[2]. Jakby sądy były od deliberowania na ten temat.

O jakości dzieł artystycznych nigdy w historii sztuki i obyczajów nie decydowała arbitralna ani tym bardziej publiczna opinia, gdyż jest ona wypadkową wielu czynników: talentu, ducha czasu, niegdyś mecenatu, a współcześnie dynamicznego napięcia między publicznością, krytykami i kuratorami. W przypadku Nieznalskiej z niewiadomych przyczyn nie udało się nadać właściwej rangi przemocy dosłownej, symbolicznej i politycznej, jakiej stała się ona ofiarą. Swoiste lekceważenie tego wyroku, a także swoiste przyzwolenie na przemoc wobec artystki utrwaliło się w życiu publicznym i głównych mediach jako reakcja na jej proces. Żyjemy w przestrzeni wyparcia. Widać to było choćby podczas pokazywanej w CSW wystawie „Polka" – zbiorowym portrecie współczesnych kobiet w Polsce w odniesieniu do historii, w którym nie znalazło się miejsca dla

[1] „Gazeta Wyborcza" nr 171, 24.07.2003.

[2] Jak stwierdził: *Prawo do prowokacji, a nawet obrażania jest jedną z podstaw twórczości i wolności sztuki.* ***Nie mnie oceniać dzieło Nieznalskiej, ale nawet w przypadku oceny niezbyt wysokiej*** *nikt nie może zaprzeczyć, że jest to wydarzenie karygodne*, ibidem, s. 10. Dziwną próbę zarazem obrony i podważenia racji artystki był także list ówczesnego Marszałka Sejmu Marka Borowskiego: *Szanowna Pani. Przyznaję uczciwie, że wystawiona przez Panią „instalacja" – o której z racji procesu sądowego tak głośno wszędzie, nie przemówiła do mnie. Ale nie ma to nic do rzeczy. Jest to sytuacja, do której, jak rzadko, pasuje słynne powiedzenie Voltaire'a: „nie podzielam twych poglądów, ale będę walczył do ostatniej kropli krwi o twe prawo do ich głoszenia". [...] Można usunąć dzieło z widoku publicznego. Nie wolno jednak usuwać artysty. O ile wiem, będzie apelacja. Mam nadzieję, że w drugiej instancji Voltaire zwycięży*, „Gazeta Wyborcza" wydanie gdańskie, 13.07.2003, s. 2. Od początku widać więc, że zabierający głos zdają sobie sprawę z politycznego aspektu całej sprawy, ale z jakiegoś powodu odrobinę swojego protestu decydują się koniunkturalnie kierować przeciw oskarżonej.

skazanej – co w dzisiejszej dobie, gdy apelacja od wyroku trwa, miałoby znaczenie strategiczne.

Pierwszym politycznym gestem ponadjednostkowej solidarności z artystką było zorganizowanie wiosną 2005 roku przez partię Zielonych Dnia Wolności Słowa, gdy przed sądami ustawiły się grupki demonstrantów z zaklejonymi taśmą ustami. Tu jednak warto dodać, że nawet czołowi i zaangażowani polscy artyści, tacy jak Artur Żmijewski[3], w imię odżegnywania się od polityki zdają się nie doceniać wymiaru tego gestu, uznając, że Nieznalska została kolejny raz „zmanipulowana". Rozpoznanie prawdziwej natury ataków na Nieznalską – a więc ideologicznej i jak najbardziej politycznej – jak i wyboru odpowiedniej strategii w jej obronie ciągle nie może się dokonać, czy to ze środowiskowej niechęci, czy niewiedzy i nieznajomości natury procesów demokratycznych. Gestem artystycznej solidarności (na terenie kraju[4]) było zaś zaproszenie artystki na wystawę „Miłość i demokracja" przygotowaną przez Pawła Leszkowicza na II Międzynarodowe Targi Sztuki w Poznaniu, na których autorka z sukcesem sprzedała swoje prace. Po tylu wystawach w całej Polsce (zależnych od państwowych funduszy), z których Nieznalska została wyproszona – Leszkowiczowi (bazującemu na funduszach prywatnych) udało się przywrócić jej należytą artystyczną rangę, a więc to, co nie do końca wyszło na polskich wodach obrońcom „z urzędu" artystki, czyli kuratorom i patronom z jej macierzystej gdańskiej galerii Wyspa, Anecie Szyłak i Grzegorzowi Klamanowi.

W atmosferze społecznego przyzwolenia nagonka, oskarżenie i wyrok na młodą artystkę – używającą w jednej ze swych instalacji obrazu męskich genitaliów wpisanych w znak krzyża (słynna praca „Pasja") – w Polsce początku lat 2000, gdy narastają nastroje prawicowe, nie wydaje mi się przypadkowa. Być może przypadkowe jest to w mikroskali, gdyż oczywiście może tu chodzić o proces zastępczy – rytualne ukaranie Nieznalskiej za to, czego nigdy nie wybaczono tak prowokującej artystce jak Katarzyna Kozyra. Przez lata 90. XX wieku śmiało penetrowała ona „zaklęte rewiry" cielesności w polskiej sztuce, dekonstruując także obraz męskiej nagości jako uosobienia symbolicznej władzy. Dzisiaj po prze-życiu syndromu „wykluczenia" kontynuuje swoją pracę w Zachodniej Europie (co oczywiście automatycznie wpływa na zwiększone poważanie w prowincjonalnej Polsce, lecz ciągle zdaje się, że ani odruch pseudokrytycznej pogardy, ani nadmierna czołobitność wobec dokonań artystki nie mają swojego merytorycznego ugruntowania). Analizy w tym duchu dokonuje w swoim tekście Ewa Toniak, która wskazuje również na to, że krytycy ubiegłej dekady, na czele z Andrzejem Osęką[5], nie przygotowali odbiorcy na kontakt z nową sztuką, sami ją zwalczając (słynne porównanie do *plwociny na trotuarze*), i to

w gruncie rzeczy oni wyposażyli współczesnych antagonistów w brutalny język porównań do fizjologii czy dyskursu pseudomoralności, czy też w wersji negatywnej „upadku wartości", który miałby decydująco wpływać na określanie poziomu arcydzieła w dziele (rozliczne porównania do Leonardo da Vinci, Michała Anioła etc. – porównaj artykuły o sztuce w „Newsweeku" w ostatnich latach).

Jednak istnieje jeszcze inne podłoże całej sprawy widoczne w makro skali, w której przypadkowość wydaje się mniej kapryśna. Wszystko to toczy się w kraju ciągle przeżywającym ogromne przemiany ustrojowo-obyczajowe, przyspieszony rozwój ekonomiczny i związany z tym szok cywilizacyjny, gdzie sztuka staje się, chcąc nie chcąc, jednym z elementów walki ideologicznej. Okres transformacji przyniósł kryzys instytucji polityki jako takiej, któremu towarzyszy wzrost dyskursu konserwatywnego i wprost proporcjonalna do niego liberalizacja obyczajów. Mamy tu pewne napięcie, w które wkrada się bazująca na frustracji ideologia. Elity polityczne i intelektualne nie potrafiły nadać żadnej pozytywnej ideowej wizji nadchodzącym zmianom, z której rodzi się potrzeba wobec postępującego rozwoju materialnego. Zamiast procesów demokratycznych, takich jak negocjacja praw socjalnych, walki z bezrobociem i walki o postmaterialne wartości, takie jak prawa reprodukcyjne, prawa seksualne dla mniejszości, kulturę wolnego czasu, mamy kanalizację społecznej frustracji w rytualnych kryzysach ofiarniczych[6] wyrażających się w nagonkach i procesach artystek i artystów, stymulowaną przez prymitywną ideologię konserwatywną i pseudokatolicką, która sytuuje polskie społeczeństwo poza mentalną i historyczną ramą współczesnej Zachodniej Europy.

W listopadzie 2004 roku w ramach sezonu Nowa Polska we Francji współorganizowałam z Agnieszką Grudzińską międzynarodową konfe-

[5] Patrz: wywiad ze mną „Obieg" nr 1(71)/2005.

[6] W ostatnich latach Nieznalska brała udział w tak ważnych wystawach polskiej sztuki kobiet za granicą, jak „Architecture of Gender" pod opieką kuratorską Anety Szyłak w Nowym Jorku i „Biały Mazur" Andy Rottenberg w Berlinie.

[7] Osęka napisał nawet uczciwie w jednym ze swoich tekstów, że *miał okazję rozmawiać z Dorotą Nieznalską i powiedział jej wtedy, że „Pasję" uważa za dzieło mniej subtelne niż np. również łączącą sacrum i płeć rzeźbę Michała Anioła. Artysta renesansowy pokazał świętość i [...] harmonię całej postaci. Nieznalska ulokowała na krzyżu same tylko sfotografowane genitalia, co dało efekt natrętny, prymitywny. Stanowi jednak najwyżej pomyłkę artystyczną, nie zaś przestępstwo*, „Gazeta Wyborcza" nr 268, 18.11.2003, s. 24. Dalej pod tekstem są przytoczone opinie profesorów i autorytetów, takie jak Agnieszki Morawińskiej, Piotra Piotrowskiego, ks. Adama Bonieckiego, w większości przychylne artystce, choć ich wymowa przez takie wprowadzenie jest osłabiona. Podobnie bez echa przeszedł list poparcia profesorów, w którym nie było żadnych zastrzeżeń wobec artystki, opublikowany wraz z listem Frasyniuka, a podpisany m.in. przez Waldemara Baraniewskiego, Marię Poprzecką, „Gazeta Wyborcza" nr 171, 24.07.2003, s. 10.

rencję naukową w Paryżu zatytułowaną „Kartografia/e mniejszości literackich i innych". W zamierzeniu miało być to pierwsze na taką skalę poza Polską spotkanie zajmujących się polską kulturą badaczy i aktywistów pochodzących głównie z Europy, którzy gotowi by byli przyjrzeć się polskiemu kanonowi z perspektywy mniejszości. Guy Amsellem, główny Komisarz odpowiedzialny za stronę francuską Sezonu Polskiego, akceptując zaproszenie na otwarcie konferencji, wygłosił dłuższy tekst, w którym zawarł swoją panoramę kultury polskiej widzianą z perspektywy mniejszości, ale oczami Zachodu. Uprzywilejowane miejsce zajęła w niej Dorota Nieznalska[7]. *Pomysł, aby przekształcić dominujące przedstawienia z perspektywy kartografii mniejszości – tego, co niewypowiedziane i stłumione, ale odnawiające znaczenia* – nazwał – *intelektualnym hołdem dla Marii Janion* (której konferencja była w dużej mierze dedykowana i poświęcona), *która zajmowała się także koncepcją Polski jako przestrzeni symbolicznej i wyobraźniowej, w której formułuje się myślenie o polskiej tożsamości. Romantyczna wizja patriotyzmu widziała w Polsce „ciemną damę"* – referował myśl Janion w swym wywodzie francuski komisarz – *„pozbawioną seksualności, która króluje w błotnistym krajobrazie". Paradygmat romantyczny z etyką wyzwoleńczą „za naszą i waszą wolność"* nie uwzględniał jednak kobiet – podkreślał Amsellem. Mimo licznej obecności podmiotowych kobiet w historii, reprezentacje męskie często utożsamiają je z useksualnionym ciałem i odmawiają im prawa do wolnego nim dysponowania. Bycie artystką i kobietą w Polsce to, jak się okazuje, sytuacja bardzo ryzykowna. *Dorota Nieznalska to wie* – konkludował francuski komisarz – *ona, która została skazana przez sąd w swoim kraju za „obrazę uczuć religijnych", za to, że odważyła się pokazać pornografię penisa na kasetonie świetlnym w kształcie krzyża.* Na zakończenie Amsellem pytał retorycznie o kwestie, które wydawały mu się możliwe i naturalne, a których brak budzi zdziwienie: *Czy w dzisiejszej Polsce jest niemożliwe, by zderzyć ze sobą te dwa porządki męskiego autorytetu? Czy w składzie sądu, który skazywał Dorotę była kobieta?* Przy innych okazjach podkreślał, że w ramach swych demokratycznych obowiązków uznał za każdym razem wspominanie o Dorocie Nieznalskiej (podobno na zakończenie Sezonu para przygodnych słuchaczy Polaków zwróciła mu uwagę, że ciągle szkaluje Polskę). Francuski komisarz nadmieniał także, że będąc w Polsce, udał się do Gdańska, by złożyć wizytę artystce. Do spotkania jednak nie doszło, gdyż na miejscu powiadomiono go, że jest chora.

My dziś wiemy, że nawet jeśli w składzie sądu nie dało się zauważyć nadmiernej obecności choćby wrogo nastawionych kobiet, to na sali rozprawy przeważały sfeminizowane „bojówki" Radia Maryja w postaci tak zwanych moherowych beretów starszych pań *wymachujących różańcami jak rewol-*

werami[8]. Także po stronie oskarżającej wśród reprezentantów Ligi Polskich Rodzin wyraźna była obecność jednej z jej posłanek, Gertrudy Szumskiej, obok Roberta Strąka. Symboliczny system opresji seksualnej niekoniecznie przekłada się na realne wyznaczniki płci. Jednak coś sprawia, że to właśnie młoda absolwentka Akademii Sztuk Pięknych – której nie mogło obronić doświadczenie, a już z całą pewnością nie ochroniła profesorska protekcja – staje się wytypowanym obiektem kryzysu ofiarniczego, mówiąc słowami René Girarda[9], nieudolnej polskiej demokracji. W sprawie Nieznalskiej najważniejsze wydaje się starcie dwóch wizji Polski, które można by przykładowo zaszyfrować hasłami 1 i 3 maja, „pożyczając" je znowu z tekstu Marii Janion napisanego do programu teatralnego sztuki Andrzeja Saramonowicza „Polska 2 maja". Tekst Janion przekracza tendencyjny nieco i nieudany tekst sztuki. Saramonowicz przedstawia wyimaginowany przysłowiowy polski dom zamieszkiwany przez prostacko naszkicowanych obywateli, którego konflikt sprowadza się do problemu dozorcy „postkomucha" wieszającego flagi w święto pracy 1 maja, podczas gdy lokatorzy z rodzin inteligenckich związani z Solidarnością są zdecydowanie za świętem pierwszej polskiej konstytucji 3 Maja. Jednak Janion nadaje większą głębię i tradycję temu antagonizmowi narodowych świąt, wskazując na jego nasilenie w dwudziestoleciu w ramach walki politycznej ideałów konserwatywnych z nowo tworzącą się ideologią lewicową. Wtedy wymowa tego antagonizmu była inna niż dziś. Podkreśla to także, że tocząca się obec-

[6] Wątek ofiarniczy pojawił się dość wcześnie w omówieniach sprawy Nieznalskiej. Sama artystka nazwała się *czarownicą, którą należy spalić* w listach skierowanych do Władysława Kazimierczaka, który pod naciskiem lokalnych władz anulował jej wystawę w Baszcie Czarownic w Słupsku w 2003 roku, co następnie stało się już regułą (*Nieznalska będzie musiała poczekać na wystawę w krajowej galerii* – pisał rozwścieczony butną odpowiedzią artystki Kazimierczak). Listy te można przeczytać na stronach internetowych Rastra. *Tłum traktuje mnie jak kozła ofiarnego* – oznajmia Nieznalska w artykule „Atak moherowych beretów" (op. cit.). Wątku kozła ofiarnego w swych analizach używali także m.in.: Monika Branicka (Artbusiness.pl), Paweł Leszkowicz („artmix").
Patrz: www.nieznalska.spam.art.pl.

[7] Na konferencji sporą część swojego wystąpienia poświęcił Nieznalskiej także Marek Wasilewski w tekście zatytułowanym „Artysta jako mniejszość w Polsce", ale przyznaję ze wstydem, że gdyby nie panowie, chyba pominęłybyśmy sprawę Nieznalskiej jako „oczywistość", będącej bezpośrednią przyczyną naszej refleksji o miejscu i charakterze „mniejszości", ale pomijanej jako właśnie taką oczywistość. Tymczasem Amsellem zwrócił mi uwagę, że prawdziwym gestem solidarności jest ustawiczne strategiczne przypominanie o sprawie i to stało się bezpośrednim powodem do napisania tego tekstu jako nadrobienia istotnego „zapomnienia", który w pierwszej wersji został przedstawiony na sympozjum „Cenzura wobec sztuki" zorganizowanym przez Izabelę Kowalczyk podczas II Targów Sztuki w Poznaniu 9 kwietnia 2005 roku.

[8] Por.: Sebastian Łupak, *Atak moherowych beretów*, „Gazeta Wyborcza" nr 55, „Duży Format" nr 10, 07.03.2005.

[9] René Girard, *Kozioł ofiarny*, tłum. Mirosława Goszczyńska, Łódź 1991.

nie realna społeczna wojna domowa – wyrażająca się choćby przez ataki Młodzieży Wszechpolskiej na Marsze Równości – o ciągle niedokonany obraz i kształt ideowy współczesnej Polski ma swoje zakorzenienie w przeszłości. Podziały nie są tu proste i mogą być jedynie umowne, stąd na użytek tego tekstu mogę zaproponować kryptonimy Polski 1 i 3 maja w takim znaczeniu, w jakim zaistniało to w dwudziestoleciu. I sprawa Nieznalskiej stała się w pewnym sensie stawką przetargową w tej odnowionej grze.

W odpowiedzi na skuteczny i agresywny atak nie udało się stworzyć solidarnej strategii obrony artystki (sterroryzowanej przez napaść fizyczną, listy i telefony z pogróżkami, a także wyzwiska na sali sądowej) przed zamachem na wolność słowa, który dotyczy nas wszystkich. Dlaczego w przenośnym sensie Nieznalska musi odtańczyć partię ofiary, którą Katarzyna Kozyra zdecydowała się egzorcyzmować w swoistym tańcu masek płci w swej instalacji „Święto wiosny" (tradycyjną rolę dziewicy – rytualnej ofiary pogańskiego święta zbudowanego na mechanizmie kozła ofiarnego, którego poświęcenie restytuuje ład w balecie Strawińskiego – tu tańczy starzec), gdzie, jak sama przyznała, odreagowywała poczucie osaczenia na polskiej scenie artystycznej?[10]

Katarzyna Kozyra i gumowy narząd [sztuczny męski członek] *będą reprezentowały Polskę na forum międzynarodowym* – oświadczyło w 1999 roku prawicowe „Życie", gdy została wytypowana do wyjazdu na Weneckie Biennale (gdzie zresztą zdobyła nagrodę krytyków). Jak pamiętamy, prasa, wcale nie bulwarowa a całkiem „poważna", była zafiksowana na tym obrazie artystki manipulującej bezkarnie męskim narządem po drugiej części „Łaźni", w której przebrana za mężczyznę Kozyra spenetrowała z ukrytą kamerą męskie terytorium. Nieznalska jako autorka „Pasji" stała się w zbiorowej wyobraźni kontynuacją tego „niebezpiecznego" fantazmatu kastratorki, kogoś, kto bezcześci tajemnicę symbolicznego porządku płci, społecznego porządku władzy. Na tyle skutecznie, że nie doczekała się faktycznej „solidarnej obrony". Nie tylko nie pojawiła się ona jako bezpośredni odruch, ale nie powstała także jako wypracowany gest. Potwierdza to analiza schematów myślowych oraz postaw środowisk artystycznych i intelektualnych wobec procesu.

W analogii do dwudziestolecia (dalekiej, ale zawsze) zainteresował mnie nieco odmienny problem: na ile sprawa Nieznalskiej, widziana przez pryzmat sprawy Gorgonowej, opisanej przez Irenę Krzywicką w serii reportaży „Sąd idzie"[11], może dać krytyczny opis potrzeby kryzysu ofiarniczego w niestabilnej i pełnej przeciwieństw społecznej rzeczywistości. *Casus* Gorgonowej była najważniejszą *cause célèbre* polskiego sądownictwa dwudziestolecia. Jak podaje sama Krzywicka we „Wspomnieniach gorszycielki":

Sprawa wyglądała pokrótce tak: pewien przedsiębiorca budowlany z okolic Lwowa wziął sobie do domu, jako kochankę i gospodynię, kelnerkę z pobliskiej oberży. Kelnerka, na nieszczęście dla niej samej, była bardzo piękna i poza tym była Jugosłowianką, a więc cudzoziemką, „cyganką". I w dodatku to nazwisko, które nawet w umysłach ludzi niewykształconych kojarzyło się z czymś okropnym. Przedsiębiorca miał dwoje dzieci: syna wyrostka i szesnastoletnią córkę Lusię. Pewnego ranka znaleziono Lusię z głową „rozwaloną dżaganem" (pic a glace) w jej własnym łóżku. Nie szukano winnych, podejrzenia padły od razu na Gorgonową, jako na „kochanicę", „macochę", „przybłędę". Sąd we Lwowie, niewiele myśląc, skazał ją na śmierć. Rozhisteryzowane, żądne krwi kumochy oblegały sąd. Wyrok był przesądzony już, zanim zaczęła się rozprawa. Kiedy jednak początkowe podniecenie opadło, władze sądowe zaczęły mieć wątpliwości. Brak było dowodów winy. Pomysł mordowania Lusi w nocy, kiedy tuż obok spał ojciec, mógł się wylec tylko w obłąkanym umyśle. Jasne było, że mord musiał być dziełem zboczeńca-sadysty, który zamordował dla przyjemności i uciekł (okno w pokoju Lusi było otwarte). Jeżeli nawet Gorgonowa nie lubiła się z Lusią, jeżeli nawet założymy, że chciała ją „sprzątnąć", to chyba nie zrobiłaby tego w tak bezmyślny, brutalny i niekobiecy sposób. Maleńka niezręczność, drżenie ręki, krzyk Lusi i już całe przedsięwzięcie na nic. A Gorgonowa była w dodatku brzemienna i szczęśliwa, że życie zaczęło się jej jakoś spokojnie układać. [...] Wszystkie te względy, a zwłaszcza zatruta przez kołtuństwo atmosfera Lwowa, sprawiły, że postanowiono rozpatrzyć ponownie sprawę. Przeniesiono ją do Krakowa i tu przekonałam się sama, czym może być stronniczość i zła wola sędziego. [...] W sprawie Gorgonowej odegrała rolę presja obyczajowa, nie polityczna, nacisk rozszalałej kołtunerii. Przewodniczący sądu prowadził sprawę tak, by skazać domniemaną morderczynię. Działy się przy tym rzeczy tak dziwne, jak to, że przy badaniu brata Lusi, który bąkał coś niezrozumiale i sprawiał wrażenie, że wie więcej, niż mówi, ojciec z sali głośno podpowiadał odpowiedź, którą on bezwolnie powtarzał. Sala nie reagowała. I inne zdarzenie: przy pierwszym pytaniu sędziego ogrodnik Zaremby zemdlał. Wyniesiono go z sali i nie pytano więcej. Wiele później gazety pisały, że właśnie ten ogrodnik był winien. Miał to podobno wyznać na łożu

[10] Por.: D. Jarecka, *Koszmar. Katarzyna Kozyra*, „Wysokie Obcasy" (dodatek „Gazeta Wyborcza") nr 11, 19.03.2005.

[11] I. Krzywicka, *Sąd idzie*, Warszawa 1998.

śmierci. [...] *Muszę tu zaznaczyć, że w owych przedwojennych czasach bronienie Gorgonowej tak dla adwokata, jak dla eksperta sądowego czy dziennikarza było rzeczą ryzykowną.* [...] *W owym czasie cała niemal opinia była zmobilizowana przeciwko Gorgonowej, a ja należałam do bardzo nielicznych, którzy ją wzięli w obronę.* [...] *Niebywała zbiorowa histeria, podtrzymywana przez część prasy, ciągnącej z tego zyski, i przez całą opinię prawicową, mogła być groźna.* [...] *Szkoda, że nie zachowały się listy z pogróżkami z owego czasu, listy, które wiernie odbijały klimat tego okresu i atmosferę towarzyszącą sprawie*[12].

Zacytowałam ten długi opis, by przypomnieć współczesnemu czytelnikowi i czytelniczce tamten odległy przypadek, a także dlatego, że streszczenie samej Krzywickiej zawiera samo w sobie dobre rozmieszczenie akcentów prawdopodobieństw i niejasności całej sytuacji oraz dziwną niewspółmierność winy i kary. Wydobywa także elementy, które budują paralelę z atmosferą procesu Nieznalskiej. Gdyby zmienić parę szczegółów, schemat tej rozprawy pasowałby do oskarżenia współczesnej artystki.

Trzeba pamiętać, że Irena Krzywicka jako ówczesna autorka reportaży sądowych z „Wiadomości Literackich" (następnie opublikowanych w książce) jest już nie tylko znaną i docenianą pisarką, ale też ma za sobą doświadczenie społecznej aktywistki. W 1933 roku wraz z Boyem-Żeleńskim (tym samym, którego opisuje Janion w tekście o wojnie świąt po stronie tradycji lewicowej i tym samym, którego imienia Liga Polskich Rodzin nie chce dziś nadać ulicy w Krakowie) i paroma innymi intelektualistami założyła Ligę Reformy Obyczajów oraz pierwszą polską poradnię świadomego macierzyństwa. Ten społeczny eksperyment (prowadzony także na łamach „Wiadomości" jako dodatek o prawach reprodukcyjnych) nie powiódł się w pełni. *Zajadłe napaści prasy, kazania księży, niemożność z naszej strony prowadzenia jakiejś szerszej propagandy* – wyznaje pisarka w swych wspomnieniach (które powinny się chyba nazywać „Wyznaniami zbawicielki"[13]) *– wreszcie brak niezbędnych funduszy, wszystko to sprawiło, że frekwencja w poradni była nadzwyczaj mała. Z czasem zgasła cicho, ale nieodwołalnie. Tyle że poruszyliśmy trochę umysły i uświadomili lekarzy dobrej woli. Ale Kasa Chorych nie chciała o nas słyszeć, więc doraźnie przysłużyliśmy się raczej kobietom zamożnym, które mogły sobie pozwolić na wizytę u prywatnego ginekologa*[14]. Te właśnie uwagi poprzedzają bezpośrednio wspomnienia o Gorgonowej, można się stąd domyślać, że reporterstwo było przedłużeniem żyłki społecznego aktywizmu i Krzywicka oddała mu cały swój temperament w walce o poprawę obyczajów.

Bieda jest zawsze wrogiem kobiet, choć jest nim również konserwatywny klimat nagonki obyczajowej. Pisarka widzi w procesie domniemanej morderczyni, będącej z podwójną siłą obcą kobietą (cudzoziemką i zdradzoną, wypadającą niejako poza społeczny nawias ówczesnego porządku kochanką), mechanizm społecznego ksenofobicznego i mizoginicznego zamknięcia polskiego mieszczaństwa. Grupka fachowców – prawników i biegłych sądowych (Krzywicka poświęca odrębne słowa uznania dla kompetencji obrońców oskarżonej) – nie jest w stanie narzucić swego zdania sędziemu, prasie i opinii publicznej. Właśnie ten czynnik obyczajowy, a nie kryminalny czy polityczny, jest według Krzywickiej najważniejszym elementem skazania Gorgonowej. Podobnie w przypadku Nieznalskiej pogrzebano aspekt artystyczny (w skupianiu się na analizie dobra–zła artystka), jak też aspekt polityczny – wolności wypowiedzi – i skandal obyczajowy zdominował czy wręcz sterroryzował atmosferę procesu. Żaden autorytet intelektualny, zwłaszcza spośród profesorów i krytyków sztuki, nie zdobył się na to, by na forum publicznym samodzielnie, konsekwentnie i skutecznie bronić artystycznego eksperymentu Nieznalskiej, który w rezultacie ściągnął na nią wyrok. Wskazuje to także na fakt, jak płytkie jest zakorzenienie procesów demokratycznych w funkcjonowaniu naszego społeczeństwa, oraz, paradoksalnie, jak bardzo potrzeba nam prawdziwych artystycznych transgresji. Z mojego punktu widzenia wszystko działa na korzyść artystki – zarówno nieskuteczna obrona środowiska, jak i brutalny proces. Dlaczego jednak elity dały się zastraszyć terrorowi ultraprawicowego kołtuństwa *à la* Radio Maryja?

W czasach Krzywickiej powaga sądu była na tyle duża, że reporterka nie mogła napisać wprost, że sąd się myli. Choć mogła prowadzić swoją kampanię w przekonaniu, że tak właśnie jest. *„Omyłka sądowa" jest największą zbrodnią* – pisała – *jest legalnym morderstwem, chronionym przez prestiż władzy*[15]. I jako pisarka-prywatny detektyw w swym arcydziele polskiej sztuki reportażu wykazała się imponującą inwencją, gromadząc niczym biegły sądowy rozliczne dowody i przypadki w sądownictwie europejskim,

[12] I. Krzywicka, *Wyznania gorszycielki*, spisane przez A. Tuszyńską, Warszawa 1996, s. 289–291.

[13] Etykietkę „gorszycielki" z niejasnych dla mnie powodów (być może marketingowych?) spopularyzowała Agata Tuszyńska, wybierając dla spisanych przez siebie wspomnień Krzywickiej, tytuł, który zawierał określenie dla pisarki zupełnie nieznane i niestosowane w dwudziestoleciu. Jego rodowód przypisać można chyba tylko ultraprawicowej „Myśli Narodowej", gdzie pojawia się ono w felietonie jednego z publicystów (jeszcze do tego powrócę). Patrz także: Agata Araszkiewicz, *Splątane losy gorszycielki* [rec. A. Tuszyńska, *Długie życie gorszycielki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, ISKRY, Warszawa 1999], „Kurier Czytelniczy" nr 59, listopad 1999.

[14] Ibidem, s. 288.

[15] Ibidem, s. 80.

w którym, mimo nawet większych poszlak, wyrok nie zapadł. Te wyważone, a zarazem bardzo przenikliwe reportaże nie pozwalają i dziś pozostać obojętnym przy osobistej lekturze. Chociaż Gorgonowej nie pomogły i pomimo ciąży musiała pójść do więzienia, ale całej kary nie odbyła ze względu na wybuch wojny (wyrok śmierci ostatecznie zamieniono na 8 lat więzienia). Krzywicka pozostawia w swoim pisarstwie ślad kwestionowania państwowej instytucji, która w miejsce uczciwego śledztwa prowadzi podejrzaną krucjatę obyczajową, a przede wszystkim ideologiczną.

Oczywiście nie występuje tu żadne podobieństwo obu „przestępstw". Tam przestępstwo jest dosłowne, tu dokonało się rzekomo w „pogwałceniu symbolu". Choć w obu przypadkach symboliczny „gwałt" odbył się na oskarżanych kobietach. W sensie symbolicznym za podobny można uznać fakt, że w obu przypadkach brak jest winy, mimo że wydano wyrok. Również we współczesnej polskiej kryminalistyce sprawa Gorgonowej to negatywny precedens, na przykładzie którego uznano za niemożliwe wydanie jednoznacznego wyroku w śledztwie poszlakowym. Jednak w obu przypadkach tak naprawdę to nie sąd czy oskarżyciel decydują o procesie, lecz nacisk, jak można by powiedzieć, „rozszalałej kołtunerii". W opinii publicznej wina za podobny mechanizm poszlakowego i arbitralnego skazania niewinnej (dla mnie osobiście Nieznalska nigdy nie była i nie będzie winna) nie utrwaliła się w zbiorowej pamięci. Tak jakby istniała potrzeba takich wyroków i takich procesów, które przynoszą swoiste oczyszczenie jak przysłowiowe kryzysy ofiarnicze opisane przez Girarda.

W obu przypadkach jest to *więcej niż sprawa sądowa* – jak zauważa Krzywicka – obie mają zabarwienie obyczajowo-ideologiczne, oczywiście w głębokim wymiarze obie są polityczne. Można powiedzieć, że to, co kiedyś było obyczajem, po rewolucji seksualnej jest polityką płci i seksualności. W sensie tak zwanych wartości postmaterialnych obyczaje i styl życia są najściślej domeną podlegającą zarządzaniu przez ideologię i politykę. Po dekonstrukcji i feminizmie, a także ruchach o równouprawnienie mniejszości seksualnych wiadomo, że nic, co dotyczy płci, seksualności i ciała nie jest niewinne oraz pozbawione ciężaru i znaczenia politycznego. Krzywicka, wielokrotnie pisząc ze swego umiejscowienia ideowego (i lewicowego), politycznie identyfikuje swych antagonistów jako prawicowych. W sprawach poradni świadomego macierzyństwa pomoc państwa nie nadeszła. W przypadku Gorgonowej państwowa instytucja, jaką jest sąd, wykracza poza swoje kompetencje, popierając pod pretekstem ochrony obyczajów nastroje ksenofobiczne. To jest polityka. Tamte napięcia kształtują naszą współczesność i dziś (Młodzież Wszechpolska ma swój rodowód w dwudziestoleciu), gdy demony Boya-Żeleńskiego i Krzywickiej wciąż

żyją, coś ważnego w polskiej nowoczesności nie może się dokonać. Ta walka ideologiczna trwa i każdy z nas zajmuje w niej jakieś miejsce.

W obu sprawach podobne jest też nakładanie się konfliktu na różnicę poziomu intelektualnego i umiejętności przeprowadzenia analizy, różnicę między ludźmi wykształconymi i niewykształconymi (a także młodszymi i starszymi). Pełni klasy, wiedzy i wrażliwości prawnicy Gorgonowej napotykają na sali sądowej rozhisteryzowany, żądający schematów, jak z mydlanej opery, tłum. Gdyby elity artystyczne i intelektualne naprawdę stanęły w obronie Nieznalskiej, mogłyby napotkać słuchaczy Radia Maryja bąkających coś o *męskich narzędziach*. Podobna jest atmosfera terroru, nienawiści i przemocy (internetowe listy, w których określano Nieznalską jako „bydlątko", umieszczano zapowiedzi kolejnych szykan i ataków na jej wystawy). No i wreszcie podobny jest aspekt polityki płci – owego napięcia „męsko-damskiego", o którym sporo pisała Krzywicka, a które jest rytuałem społecznej władzy. Obie oskarżone to młode kobiety, zamieszane w jakieś ciemne sprawki seksualności, nagości i ciała, tak obce polskiemu modelowi czystości. A także obcość: etniczna obcość Gorgonowej, z pochodzenia Dalmatynki, o wyzywającej orientalnej urodzie, prawie cygańskiej lub semickiej. I obcość wykształconej (i pięknej!), radykalnej artystki (która także doczekała się antysemickich, „etnicznych" okrzyków i bluźnierstw[16]) w kraju mizoginii, konformizmu i ciągle małego procentu ludzi z wykształceniem wyższym, nie wspominając o wrażliwości i wykształceniu artystycznym (tu reprezentanci sądu, jak i fani Radia Maryja dali największy popis).

Dla autorki reportaży „Sąd idzie" sala rozprawy to przede wszystkim wielkie *theatrum*, w którym odbija się panorama życia społecznego, rodzaj *comedii del arte*, w której realność trudno uwierzyć i toczącej się, pomimo wszechobecnej grozy[17]. *W zestawieniu z klęskami społecznymi, jakie z przerażeniem i smutkiem oglądamy, sprawa Gorgonowej była małą ranką, małą, ale dokuczliwą.* [...] *Zazębiła się o wiele trybów machiny społecznej, rozległ się piekielny zgrzyt, że coś jest nie w porządku*[18]. Sensacja w roz-

[16] *Ty szmato, ty kurwo!, Wycieruch! Do Tel Awiwu!, Nieznalska na pewno jest Żydówką* – to fragmenty krzyków i komentarzy wobec Nieznalskiej rzucanych przed sądem przez Młodzież Wszechpolską (cytowanych w artykule *Atak moherowych beretów*, op. cit.). Pojawia się też groźba „golenia głowy" czy „powieszenia za jaja" (patrz: I. Kowalczyk, *Nam strzelać nie kazano*, „artmix"), a więc symboliczne kary stosowane wobec kobiet podczas wojny lub mężczyzn w krajach muzułmańskich za tak zwane przestępstwa seksualne – „sypianie z wrogiem" lub „pogwałcenie czystości".

[17] I. Krzywicka, *Sąd idzie*, op. cit., s. 9.

[18] Ibidem, s. 79.

prawie Gorgonowej, dotyczącej rany, choć niewielkiej, gdyż jest sprawą kryminalną, systemu społecznego – nadała jej wielki i wrogi dla oskarżonej rozgłos. O sprawie Nieznalskiej, będącej kapitalnym (w sensie obcięcia głowy) zamachem na zasadę społecznej wolności, mówiło się pokątnie, nie wzbudzała podzielonych emocji, a raczej cichą zgodność (poświęcenia?). Obie sprawy są jak ziarnko piasku w wielkim mechanizmie, powodujące jego zacinanie się – to także porównanie Krzywickiej. *Zagadka Gorgonowej nie jest bezpieczna dla każdego z nas*[19] – stwierdza. Przede wszystkim dlatego, że pokazała ona Polskę dwudziestolecia jako kraj podzielony ideologicznie, w którym mechanizmy demokratyczne nie działają oczyszczająco, a sprzyjają obyczajowemu zakłamaniu i zacofaniu, wyrażającym się w prawicowych nagonkach.

Zbrodnia brzuchowicka [gdyż całe wydarzenie odbyło się w miejscowości o nazwie Brzuchowice – przyp. A.A.], *jej bolączki, cierpienia, fałsze i okrucieństwa, to dzieje grzechu pięknej dziewczyny, to owe rozżarzone megiery, kamienujące oskarżoną kobietę, to „idealny ojciec" Zaremba i ohydna atmosfera kołtunerii lwowskiej*[20]. Ale to także „zbrodnia na kobiecym brzuchu" – przekleństwo bycia kobietą w systemie ufundowanym na poświęcaniu kobiet. Urąga temu fakt, że symbolem cnoty sprawiedliwości dla tej wspólnoty jest bogini z zawiązanymi na dowód bezstronności oczami. Temida jest niewidoma, a przynajmniej jako stronniczą i kapryśną widzi ją pisarka w pasji obrony Gorgonowej, którą cała ta sytuacja umniejsza jako człowieka. *Wśród tych wielkich manewrów sądownictwa zapomniano o oskarżonej*[21] – pisze w podrozdziale „Zmowa mężczyzn". *Szerokiem półkręgiem siedzi wysoki trybunał. Składa się ze znacznej liczby panów dorosłych, powiedzmy nawet – dojrzałych. Dwunastu przysięgłych, trzech sędziów, dwóch prokuratorów, trzech obrońców, biegli, protokolanci, stenografowie. Pośród nich kobieta zmartwiała i nieruchoma, bez krwi w twarzy, pocierająca czasem nerwowo dwa palce u dłoni.* [...] *Ta gromada triumfujących mężczyzn, otaczających koliskiem złamaną kobietę, jest widokiem niezmiernie przykrym, jest optycznie prawie nie do wytrzymania*[22]. I Krzywicka, jako naturalne, stawia pytanie Amsellema, zadane przez niego w kontekście procesu Nieznalskiej: dlaczego we władzach sądu nie ma kobiety? *Przywykliśmy widzieć kobiety wszędzie. Ich nieobecność tutaj, gdzie chodzi o los kobiety, jest niewłaściwa, jest niemal obrażająca. Tak, są za to kobiety na galerii. Rozczochrane, siwowłose megiery, słodkawe megierki, zaondulowane, wybrylantowane, chciwe ludzkiego mięsa – megierzyska* [czyżby salonowa wersja dewocyjnych Moherowych Beretów? – przyp. A.A.]. *Większość z nich omdlewa z żalu, że nie pokażą tutaj, jak się łamie kołem albo wbija na pal. Tak, lecz pomimo to, a może właśnie dla-*

tego, powinna by się była znaleźć w tym kolisku wyobrażającym sprawiedliwość, a zwłaszcza na ławie przysięgłych, prawdziwa kobieta. Już przez samą kurtuazję dla tej szerokobiodrnej i obfitopiersnej bogini na suficie[23]. Krzywicka podaje w wątpliwość „graniczącą z cudem" jednomyślność wyroku szeregu dziwnie „nadgorliwych" mężczyzn, mających naprzeciwko siebie *zaszczutą, gasnącą powoli kobietę*[24]. Gorgonowa zachowała wzniosłą godność, która jeszcze bardziej ją pogrążyła: *Ponura, kamienna, otulona pod brodę futrem, często skulona. Ani uśmiechów, ani kokieterii, ani prezentowania dekoltu*[25], wyrażających staranie o kompromis ze zmaskulinizowaną i nastawioną zawsze protoseksualnie wobec kobiet, gromady. „Wyzywające" i czasami wyzwalające poczucie wyższości skazuje Gorgonową. *Brak kapelusza albo wrodzone poczucie estetyczne uchroniło ją od banalności. Wyglądała jak heroina romantycznej tragedii, jak demon zbrodni dla jednych, jak symbol umęczenia dla innych. Jej twarz i postać na miarę tragedii raziła tu jak każde piękno na tle tandety*[26]. Krzywicka podkreśla, że gdyby Gorgonowa zdecydowała się na desperację, bardzo by jej to pomogło, duma zaś sprowadziła jeszcze większe zagrożenie. Atmosfera małostkowości zawsze żąda ofiar. Swoją analizę atmosfery w sądzie pisarka zamyka w wiekopomnym zdaniu: *Bo przecież nie tyle argumenty, ile nastrój decyduje o wyroku*[27].

Skazanej na jego mocy, który objawił się już na wstępie, nic nie może uratować, trudno z takimi argumentami walczyć. Albo inaczej, to twarz Gorgonowej okazała się zbyt trudna. *Zapewne nie jest to twarz bezpieczna.* [...] *Taka twarz jak Gorgonowej, zwłaszcza w środowisku kołtuńskim, musi ściągnąć na siebie wszystkie gromy jak piorunochron.* [...] *I co najdziwniejsze, ta kobieta jest podobna do „prawdziwej" Gorgony, do tej maski greckiej, niebrzydkiej zresztą wcale, przeciwnie, pięknej, ale rozwartymi ustami krzyczącej tragedię, krzyczącej nie cudzą zgrozę, lecz własną*[28]. Nie własną zgrozę, lecz cudzą?

„Uśmiech Gorgony" – taki tytuł zupełnie nieświadomie i bez żadnego odniesienia do Gorgonowej, jak sądzę, nadała Dorota Jarecka jednemu ze

[19] I. Krzywicka, *Sąd idzie*, op. cit., s. 81.
[20] Ibidem, s. 81.
[21] Ibidem, s. 82.
[22] Ibidem, s. 83.
[23] Ibidem, s. 83–84.
[24] Ibidem, s. 92.
[25] Ibidem, s. 107.
[26] Ibidem, s. 119.
[27] Ibidem, s. 123.
[28] Ibidem, s. 132.

swoich artykułów, mającemu bronić Nieznalskiej, a traktującemu o sensacji w sztuce. Gorgona, czyli jedna z Meduz, była odbiciem zła i jej spojrzenie niosło śmierć. Perseusz pokonał ją, używając fortelu – zasłaniał się tarczą. *Odbicie Gorgony nie zabijało. Było obrazem zła, ale nie było złem* – pisze Jarecka[29]. Gorgona kumuluje w sobie to, czego wspólnota nie jest w stanie znieść w wiedzy o sobie samej. Jest symbolem kryzysu. W innym zaś ujęciu (feministycznym) Gorgona, podobnie jak wszystkie Erynie, bogini sprawiedliwości i mściwości, może być widziana jako obrończyni starszego (kobiecego) porządku, który został wyparty przez nowy (androcentryczny[30]) i rezyduje jedynie w okrutnych aktach swych reprezentantek. Gorgona może być więc symbolem czegoś nowego i ożywczego, co alternuje ustalony ład. Każdy porządek doskonali się jedynie wtedy, gdy można go podważać.

Jednak ofiara Nieznalskiej ciągle okazuje się pusta, to znaczy nie jest w stanie przynieść artystce nowego utożsamienia. Zamiast Ligi Reformy Obyczajów naprawdę mamy Ligę Polskich Rodzin i wszelkie związane z tym konsekwencje. Jej politykom udało się przekonać polskich wyborców i media, że należą do współczesnego spektrum demokratycznego. **A Nieznalska nie.** Rozbite wewnętrznie głosy pseudopoparcia Frasyniuka czy Borowskiego zdominowała zdecydowanie negatywna wypowiedź Jana Tomasza Lipskiego: *Nie widzę powodu, by nie dotyczyły artysty prawa chroniące uczucia religijne.* [...] *W Polsce krzyż kojarzy się przede wszystkim z ukrzyżowanym Jezusem, a jeżeli ktoś nadaje mu inne znaczenie, powinien ten inny kontekst ukazać*[31]. W imię takiej samej świętości polskiego krzyża (*to jest prześladowanie nas katolików we własnym kraju*[32]) występują fanatycy z Ligi Polskich Rodzin, ale to sąsiedztwo jakoś publicystom myślącym tak jak Lipski nie przeszkadza. Wraca tu z mocą polski fantazmat martyrologiczny („Polska Chrystusem narodów") i żadne odosobnione opinie Zbigniewa Hołdysa, Wandy Nowickiej, Ludwika Stommy, Tomasza Piątka drukowane wcześniej i w późniejszym okresie w prasie („Gazeta Wyborcza" i „Przegląd Tygodniowy"), wstawiające się jednoznacznie za artystką, nie są w stanie na niego wpłynąć.

Samo środowisko artystyczne także wydało Nieznalską. Znakomita jego część pod pozorami nieskutecznego poparcia organizuje sobie przestrzeń ucieczki w sferę wyparcia. Począwszy od Jerzego Krechowicza, rektora gdańskiego ASP, na negatywną opinię którego powoływało się w swym akcie oskarżenia LPR, trwa proces tuszowania doniosłości tego aktu zamachu na wolność, który godzi szczególnie w twórców. *Performerzy nie chcą umierać za Nieznalską* – to zdanie z listu Przemysława Kwieka umieszczonego przez Raster na swym sicie wyznacza po dziś dzień pozycję wielu ga-

lerników, krytyków i artystów wobec oskarżonej. Raster poświęcił jej zresztą sporo miejsca w swych internetowych wydaniach – na forum galerii padł nawet swoisty rekord w liczbie internautów, którzy zabrali głos w sprawie, o czym informują nas nie bez dumy webmasterzy – ale ani ta galeria, ani żadna inna nie wykorzystała takiego masowego poruszenia dla zrobienia masowej akcji popierającej artystkę. Czyżby konflikt interesów? Raster swe gorzkie i radykalne analizy oraz żale na demokrację kończy wszak przytoczeniem „dosadnej, ale nie bez racji" opinii Tadeusza Komendanta: *Zaraz się pewnie zaczną protesty i Dorota Nieznalska będzie chodzić w glorii kobiety ukrzyżowanej za jaja. Niesłusznie i słusznie. Żaden kodeks karny na świecie nie karze za głupotę, a ją za nią – bezprawnie – ukarano.* [...] *Na szczęście w życiu jest tak, że z dwóch sprzymierzonych głupot powstaje następne życie. Dzięki temu* [...] *jesteśmy choćby po to, by podpisywać protesty w obronie Doroty Nieznalskiej. (Co nowego można jeszcze powiedzieć w tej sprawie? // jeśli wiesz, powiedz, zabierz głos na forum dyskusyjnym Rastra.)* No i wreszcie dzięki temu mamy podział sił ustalony: dwie głupoty naprzeciwko siebie, dwie „polityczne skrajności" – LPR, ultrakatolickie faszyzujące bojówki i Nieznalska, *kobieta, feministka, artystka nowoczesna* (jak opisuje ją Piątek) – oraz rozsądnych, zrównoważonych obywateli i intelektualistów z boku, podpisujących listy, lecz bez nadmiernego wikłania się w żadne skomplikowane racje. To chyba tłumaczy, dlaczego obrona artystki nie mogła być ani „solidarna", ani skuteczna.

Jak na ironię, to ciche przyzwolenie na odmowę utrwaliło się jako *modus operandi* w sprawie Nieznalskiej (jedna z jej poprzednich prac dotycząca gwałtu i relacji władzy między płciami nosiła właśnie taki tytuł). W lokalnym dodatku „Gazety Wyborczej" z marca tego roku nowo mianowany dyrektor BWA w Lublinie Andrzej Mrozek wyraźnie deklaruje, że nie będzie promował „mody" w swej galerii, czyli sztuki Kozyry czy Nieznalskiej, ale *stary dobry performance* – Beresia i Warpechowskiego. (*Nota bene* okazało się, że Mrozek znalazł także swych obrońców na poznańskim sympozjum, gdy zacytowałam jego wypowiedź wśród obecnych krytyków i historyków sztuki jego pokolenia). To pokazuje, jak środowisko myśli klanowo o rewolucjach artystycznych, a mapą polskiej sztuki rządzą „mafie" lansujące określony jej gatunek. Nieznalska znalazła się pomiędzy nimi i jak się okazało, w przypadku samodzielnego rozbitka żaden alterna-

[29] D. Jarecka, *Uśmiech Gorgony*, „Gazeta Wyborcza" nr 279, 31.11.–1.12.2002.

[30] Mitologię grecką w ogóle można odczytać jako symboliczną rewolucję przejścia od matriarchatu do patriarchatu.

[31] J.T. Lipski, *Ograniczony immunitet*, „Gazeta Wyborcza" nr 169, 22.07.2003, s. 11.

[32] *Atak moherowych beretów*, op. cit.

tywny wobec „mafii" mechanizm obrony się nie włącza. A gdybyśmy podejrzewali istnienie „mafii kobiecej" (protokół oskarżenia spisano wszak 8 marca!), to na przykładzie skazanej artystki widać, jak bardzo jest ona nieskuteczna i kompletnie się nie liczy, a poszczególne kuratorki pracują tylko na własne nazwisko. A może jest w tym wina bezpośrednich patronów artystki Szyłak i Klamana, którzy nie potrafili szukać sojuszników?
Nie mam nic wspólnego z Dorotą Nieznalską – deklaruje w 2004 roku młody reżyser teatralny Jan Klata[33]. W niespełna rok później Agata Bogacka w wywiadzie ze Stachem Szabłowskim w „Zwierciadle", w ramach obrony mężczyzn oskarżanych o pornografię w sztuce, przypuszcza nieoczekiwany atak na *kobietę wieszającą męskie genitalia na krzyżu, którą wszyscy tłumaczą*. Poczucie winy, w jakie wszyscy starają się wepchnąć Nieznalską, jest niewspółmierne do poczucia winy, jakie powinniśmy mieć wszyscy wobec nie stanięcia w jej obronie. Według wszelkich statystyk polskie społeczeństwo oddolnie się liberalizuje, mimo odgórnej ultraprawicowej nagonki, która napotyka mały opór wśród warstw oświeconych[34], i w tym tempie za 10 lat mentalnie dorównamy społeczeństwom Zachodu. Wtedy instalacja Nieznalskiej powinna wydać się nam tak naturalna, jak jej intelektualna wymowa wydaje się dziś oczywista Francuzom. Można by więc uznać jej autorkę za artystkę, mentalnie wyprzedzającą swoje społeczeństwo o całą dekadę. Jednak do głębinowego uznania tego faktu potrzebny jest intelektualny wysiłek. Legenda Krzywickiej, pisarki szanowanej i docenianej w dwudziestoleciu, której dzieło dociera do nas dziś pod hasłem „gorszycielstwa" – gdyż takie właśnie słowo wybrała dzisiaj Agata Tuszyńska, by patronowało powrotowi Krzywickiej, podczas gdy jest to etykietka nadana jednorazowo i bez większego echa przez jednego z felietonistów ultraprawicowej „Myśli Narodowej"[35] – uczy, że pamięć zbiorowa jest bardzo krótka i trzeba o nią walczyć. Czy naprawdę chcielibyśmy, by „Wolne Miasto Gdańsk", kolebka „Solidarności" i demokratycznych przemian w tej części Europy, z kolejnej dekady początku XXI wieku pozostawiło po sobie pamięć „izby tortur" dla wolności, inicjując procesy pisarzy i artystów w postaci nagonki na Pawła Huelle i Dorotę Nieznalską, szerząc hasła ksenofobii, nowoczesnej kołtunerii i antysemityzmu w tej „polsko-polskiej wojnie" pod sztandarami LPR i Radia Maryja? Ten paradoks nie daje mi spokoju.

Fragment tekstu ukazał się w „Obiegu" 2(72)/2005.

[33] *Między Radiem Maryją a Radiostacją*, rozmowa z Janem Klatą, „Gazeta Wyborcza" Wrocław nr 7, 09.01.2004, s. 9.

[34] Patrz: omówienie sondażu w artykule E. Olczyk, „Rzeczpospolita" 08.04.2005.

[35] A. Nowaczyński, *Donna Krzywicka, de devilis discipIae*, „Myśl Narodowa" nr 31, 1932.

Kadry z filmu *Sprawa Gorgonowej*, reżyseria **Janusz Majewski**, scenariusz Bolesław Michałek i Janusz Majewski, zdjęcia Zygmunt Samosiuk, muzyka Stanisław Radwan, 1977

2 Nasz Dziennik Wtorek, 18 stycznia 2005

Wzywamy wszystkich wiernych Kościołowi i Ojczyźnie Polaków do wzięcia udziału w rozprawie sądowej w obronie Krzyża
znieważonego przez Dorotę Nieznalską.
Rozprawa odbędzie się w Sądzie Rejonowym w Gdańsku, ul. Nowe Ogrody 30/34, 19 stycznia 2005 r. o godz. 12.00
(o numer sali, w której odbędzie się rozprawa, należy pytać na miejscu w informacji).

— Protest w czasie rozprawy Doroty Nieznalskiej, Gdańsk 2005. **Fot. B. Maciejewska**
— notka z „Naszego Dziennika"

Beata Maciejewska
Sztuka na afiszu politycznym

Liga Polskich Rodzin, niosąc na swych sztandarach hasło „podniesienia poziomu moralności publicznej", wkroczyła do galerii i muzeów celem ich oczyszczenia ze zgnilizny moralnej. Widowiskowa krucjata LPR, której najbardziej spektakularnym wydarzeniem było postawienie przed sądem i skazanie artystki Doroty Nieznalskiej, zakończyła się wielkim sukcesem. Dziś cenzura sztuki wpisuje się już nie w poszczególne dzieła, ale w całościowy program większości galerii w Polsce.
Środowiska artystyczne pozostały bezradne wobec ograniczania ich przestrzeni. Pierwszą zauważalną siłą, która opowiedziała się przeciw cenzurowaniu artystów, była partia polityczna – Zieloni 2004, którzy zorganizowali ogólnopolskie Zielone Dni Wolności Wypowiedzi. 9 lutego i 16 marca 2005 roku – w dniach kolejnych rozpraw Doroty Nieznalskiej – stanęli przed sądami w całej Polsce z zaklejonymi ustami z napisem „Ocenzurowano" i hasłami popierającymi wolność sztuki, wypowiedzi i poglądów.
Czy akcja zainicjowana przez polityków ma szansę zyskania poparcia środowisk twórczych? W jakich warunkach? Dlaczego?

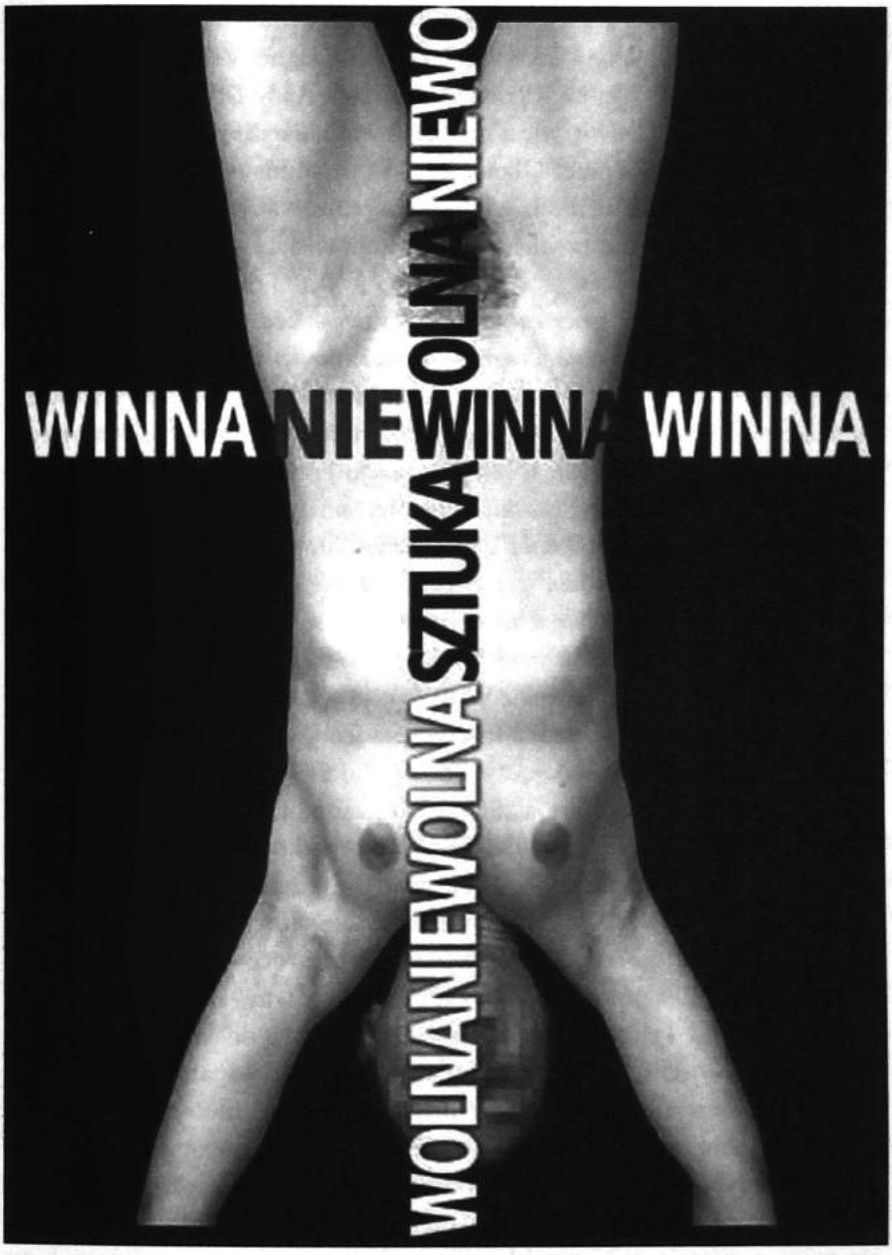
Proces Doroty Nieznalskiej był od początku i pozostaje nadal sprawą stricte polityczną. Zainspirowany i wytoczony przez polityków LPR stał się dla współczesnych inkwizytorów sztandarowym orężem przeciw zgniliźnie moralnej. Każda rozprawa była tubą do głoszenia wyborczych haseł LPR, swoistym „punktem wypadowym" do coraz bardziej otwartych i ostentacyjnych ataków cenzorskich w całym kraju – już co prawda nie tak spektakularnych jak Nieznalska, lecz o wiele bardziej niebezpiecznych. Po tym, jak sąd pierwszej instancji uznał Nieznalską winną, wystarcza, by w jakimkolwiek mieście jakikolwiek członek LPR czy na przykład zakonnica zaprotestowali przeciw danej pracy lub wystawie, a zostaje ona usunięta, przeniesiona, zamknięta. Zresztą w wielu galeriach przeciwnicy wolności sztuki nawet już nie muszą protestować – dyrektorzy galerii „nauczyli się" już, co im wolno, a czego nie wolno wystawiać.
Sam sąd w Gdańsku, gdzie toczy się rozprawa artystki, stał się scenerią niezwykłą, przedziwnym, egzotycznym wynaturzeniem niezawisłej instytucji. Obrońcy Boga i Ojczyzny, wzywani w ogłoszeniach prasowych przez polityków prawicy, pojawiali się w sądzie, tworząc tam estradę dla grupowych „performanców" i oddawania czci Bogu. Starsze osoby, wyposażone w krzyże i różańce, święte obrazy i kwiaty, oraz młodzież, głównie Mło-

dzież Wszechpolska, oczekiwali w korytarzach sądowych na „grzesznicę", naprzemiennie udzielając mediom wywiadów, przekonując o swojej wierze i rzucając pod adresem artystki obraźliwe epitety. Oskarżoną – otoczoną ciasnym policyjnym kordonem – witali głośnym buczeniem, wymachując przy tym w jej stronę krzyżami i pięściami. Wchodząc na salę rozpraw, co niektórzy podchodzili do sędziego, by sobie z nim porozmawiać – tak jakby byli w sklepie, albo na ulicy. Ci, których sędzia nie chciał wysłuchać, wyciągali w jego stronę krzyże. Na jednej z pierwszych rozpraw odwoławczych – w styczniu tego roku – kilkudziesięcioosobowa grupa, której nie udało się wejść na salę, pozostała pod nią, by na klęczkach odprawiać zbiorowe modły. Strofy różańca przeplatane pieśnią „Boże coś Polskę" niosły się szerokim echem po wszystkich piętrach i korytarzach. „Cyrk w sądzie" – tak jedno z mediów nazwało ten dzień, i było to trafne określenie.

Właśnie na styczniowej rozprawie zrodził się pomysł zorganizowania protestu Zielonych przeciw cenzurze, który później przeistoczył się w ogólnopolską akcję pod nazwą Zielony Dzień Wolności Wypowiedzi. Wtedy, w styczniu w sądzie było kilkanaście osób, które przyszły wyrazić swoje poparcie dla Doroty, w tym protestujący od dawna przedstawiciele Antyklerykalnej Partii Postępu „Racja". Jednak, mimo że na rozprawach zjawiali się od dawna, w tłumie przeciwników Nieznalskiej pozostawali niemal niezauważeni. O wiele większe zainteresowanie niż kilkanaście osób wzbudziły 4 niewielkie, wydrukowane przeze mnie naprędce plakaty z napisami „Tak dla wolności wypowiedzi" i „Nie dla happeningów LPR w galeriach". Dwa z plakatów zostały podarte przez tłum, dwa inne udało się zachować. Stojąc z dala od grupy obrońców moralności, ochraniani przez kilku policjantów, zwróciliśmy na siebie uwagę mediów. Zdjęcia ludzi z plakatami i informacja o tym, że do sądu przybyli także obrońcy Doroty, pojawiły się w prasie. To zainspirowało mnie do zorganizowania większej akcji.

Pomysł ogólnopolskiego protestu wysłałam na listę mailingową Zielonych. Odzew był szybki. Iza Kowalczyk, również członkini Rady Krajowej Zielonych, zaproponowała, byśmy oprócz plakatów mieli też zaklejone usta z napisem „Ocenzurowano". Była to świetna idea, szczególnie dla ludzi, którzy mieli protestować w Gdańsku. Zaklejone usta były nie tylko „mocne" i symboliczne, ale także praktycznym narzędziem „chroniącym" nas przed ciągłymi zaczepkami – z zaklejonymi ustami nie mogliśmy wdawać się w utarczki z Wszechpolakami.

W akcję – oprócz Gdańska i Poznania – szybko włączyli się również Zieloni z Warszawy, Białegostoku i Katowic. Przygotowania przebiegały niezwykle sprawnie. Postanowiliśmy, że 9 lutego punktualnie o 12.00 – w momencie rozpoczęcia się rozprawy Doroty Nieznalskiej, staniemy



Dorota Nieznalska, *bez tytułu*, projekt plakatu na Manifę 2004

przed sądami w całej Polsce. Gdański zielony – Michał Poćwiardowski – wykonał jednolite plakaty, które można było ściągnąć ze strony internetowej i wydrukować. Wojtek Kłosowski, członek Rady Krajowej Zielonych, stworzył specjalną podwitrynę z naszym komunikatem prasowym i banerami, zamieszczonymi przez kilkanaście witryn, m.in. „spamart", „artmix", „Magazyn Sztuki". W przeddzień akcji zorganizowaliśmy konferencje prasowe, na których przedstawiliśmy nasze stanowisko, wyrażone między innymi w ten sposób:

My, Zieloni 2004, jesteśmy zaniepokojeni ograniczaniem wolności wypowiedzi w Polsce i narastającą agresją prawicowych środowisk. Uważamy, iż sytuacja, w której politycy chcą decydować o kierunku prac artystów, jest zaprzeczeniem demokracji i swobody ekspresji, gwarantowanej twórcom w ustroju demokratycznym. Obecna sytuacja przywodzi nam na myśl bolesne doświadczenia faszystowskich Niemiec, kiedy sztukę podzielono na tę dobrą oraz na tę „zwyrodniałą". Niektórym artystom zakazywano wówczas wykonywania zawodu, „zachęcano" do emigracji, a „chore" dzieła sztuki konfiskowano. Wiele z nich zaprezentowano na wystawie „Sztuka zwyrodniała", której inicjatorem był Joseph Goebbels.

Pierwszy ZDWW był niezwykle udaną akcją – szerokim echem odbiła się w mediach i została zauważona także przez środowiska artystyczne. W Poznaniu do protestujących dołączył artysta Rafał Jakubowicz, w Warszawie krytycy z galerii Raster, pisma „Sekcja", Zuzanna JaninA, Anka Baumgart, Joanna Turowicz. W samym Gdańsku środowisko artystyczne, o dziwo, nie przyłączyło się do akcji. Owszem, słyszeliśmy „głosy poparcia", ale były to głosy niesłyszalne. *Nie chcemy mieć nic wspólnego z polityką* – takie słowa usłyszałam od osób, zaangażowanych w proces Doroty. Brak zainteresowania dla wspólnej akcji był też o tyle dziwny, że wcześniej Aneta Szyłak, szefowa Instytutu Sztuki Wyspa, rozsyłała do wielu osób maile z prośbą o przyjście do sądu – o solidarne, grupowe wsparcie Doroty Nieznalskiej. Gdy ta siła się pojawiła – artyści stali obok, albo ich nie było.

Mimo to udało się jednak stworzyć „obraz" silnego poparcia dla Doroty. Po raz pierwszy dwa równie liczne obozy stanęły przed sądem, przedzielone mocnym kordonem policji. Po raz pierwszy prasa donosiła o pojawieniu się grupy popierającej Nieznalską. Ważne było też to, że protestujących nie wpuszczono do Sądu (co zawdzięcza się skardze Pawła Huelle, również sądzonemu tu o obrazę, tyle że księdza Jankowskiego). To był sukces.

Kolejna akcja – drugi ZDWW odbył się miesiąc później – 16 marca – w dniu następnej rozprawy Doroty. Przyłączyli się do niej Zieloni z kolejnych miast: oprócz Gdańska, Warszawy, Poznania, Katowic i Białegostoku,

także Olsztyn, Kraków i Wrocław – razem 8 miast. W niemal każdym z nich do Zielonych dołączali ich sympatycy oraz artyści i krytycy, jak choćby krytyk sztuki Łukasz Guzek będący jednym z inspiratorów akcji w Krakowie. Tym razem zapowiedź o ZDWW ukazała się już w ogólnopolskim wydaniu Gazety Wyborczej, a sama akcja była relacjonowana w głównym wydaniu Panoramy i TVN. Przed akcją zebraliśmy kilkadziesiąt popierających ją podpisów.

Okazało się, że to wystarcza – wystarczy dobry pomysł, sieć ludzi, i chęci, by bez pieniędzy zrobić ogólnopolską akcję i przepędzić sprzed sądu dziki tłum. Podczas marcowej rozprawy Doroty Nieznalskiej przed sądem stała duża grupa Zielonych i zwolenników wolności wypowiedzi – około 30 osób, w tym dwie kuratorki z Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia w Gdańsku: Agnieszka Wołodźko i Małgosia Zwolicka. Natomiast po drugiej stronie stała zaledwie kilkuosobowa, niezorganizowana grupa Wszechpolaków i garstka starszych osób. Próbowali wznosić jakieś hasła, ale nie za bardzo im to wychodziło. W sumie zrobiło się wręcz zabawnie. Oni krzyczeli: *Zielone barany do szkoły*, a my: *Wszechpolska Młodzież ma niemodną odzież*. Oni: *Zaśpiewajcie coś po polsku*, my: *Szła dzieweczka do laseczka do Zielonego*. Po godzinie protestu pokiwaliśmy im i poszliśmy. W krótkiej relacji wysłanej na strony Zielonych tak podsumowałam całą akcję:
W styczniu w sądzie kłębiły się tłumy agresywnych moherowych beretów. Tylko ich było widać. W lutym (pierwszy ZDWW): staliśmy przed sądem w dwóch grupach – każda równie silna i widoczna. W marcu (drugi ZDWW): pod sąd przyszli zwolennicy Doroty Nieznalskiej i garstka przeciwników. Widziałam Dorotę, jak spokojnie, bez obstawy weszła sobie do sądu:))) Rzeczywistość da się przesunąć!

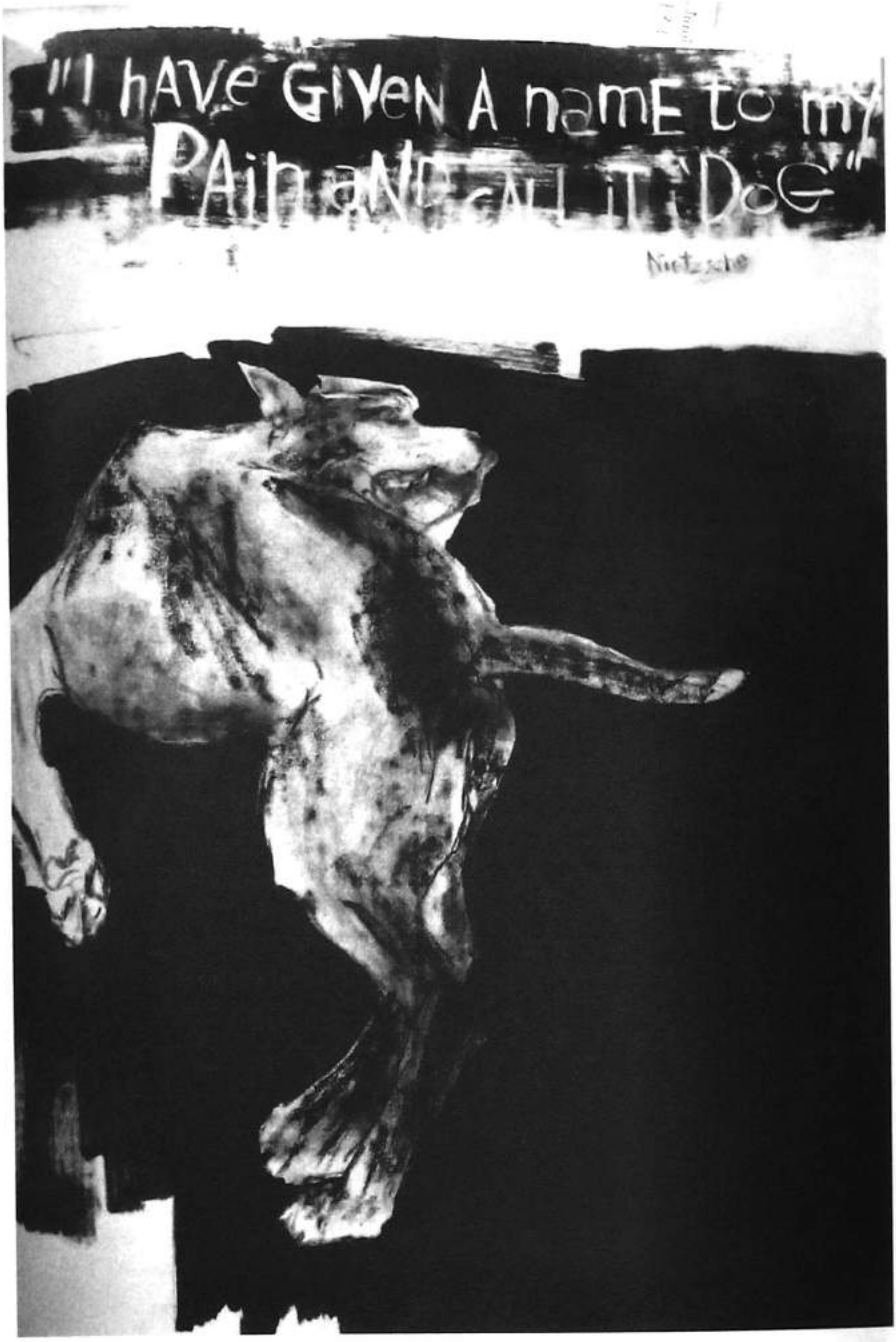
Oczywiście, owo przesunięcie rzeczywistości w stronę wolności było zarówno wielkie, jak i nikłe. Ten krok nie należał jeszcze do widocznych w sferze społecznej, ale przed gdańskim sądem całkowicie zmieniła się rzeczywistość. Przy kolejnej rozprawie już nie było protestów. Ani naszych, ani innych.
13 kwietnia 2005, w dniu kolejnej rozprawy przed gdańskim sądem artystki Doroty Nieznalskiej, oskarżonej o obrazę uczuć religijnych, gdańscy Zieloni 2004 zrezygnowali z pikiety przed sądem – pisaliśmy w naszym oświadczeniu. – *Uznaliśmy, że cele dotychczasowych pikiet – zapewnienie warunków do bezstronnych obrad sądu i pokazanie naszego silnego poparcia dla Doroty Nieznalskiej i wolności wypowiedzi, zostały osiągnięte. Nie*

jesteśmy zainteresowani potyczkami słownymi ze stojącą przed sądem kilkuosobową grupą Młodzieży Wszechpolskiej i garstką starszych osób. [...] *Dlatego w dniu kolejnej rozprawy Doroty Nieznalskiej Zieloni wysłali na salę sądową swoich obserwatorów. Natomiast akcję informacyjną przeprowadzono na Uniwersytecie Gdańskim, gdzie zostały rozdane nasze ulotki.*

Mam wrażenie, że jako partia zrobiliśmy dużo. Wyraziliśmy polityczne poparcie dla artysty sądzonego za swoje dzieło. Wciągnęliśmy do współdziałania wielu młodych ludzi, „zwykłych" zwolenników wolności, a także środowiska artystyczne – głównie młode, spoza państwowych instytucji, i z Warszawy. Nie udało się zachęcić artystów „masowo". Łukasz Guzek zaangażował się w akcję ZDWW w Krakowie, mocno osamotniony przez własne środowisko.

Tę niechęć do przyłączenia się do protestu można tłumaczyć ogólną niechęcią do polityki, czy wręcz niemożnością oficjalnego opowiedzenia się ludzi sztuki za jakąś partią czy ruchem. Ale samo środowisko artystyczne nie tylko nie wypracowało metody skutecznego sprzeciwu wobec cenzury (bo przecież gdyby tak uczyniło, to akcje polityczne byłyby niepotrzebne), a wręcz odwrotnie – zaczęło cenzurę i własną bierność przerabiać na racjonalne argumenty, na przykład takie, że lepiej zrezygnować z kontrowersji, niż stracić instytucję, ponieważ na moje/jego/jej miejsce czeka już prawicowy dyrektor/ka). Nie słyszałam o inicjatywie dyrektorów galerii, którzy publicznie omówiliby kwestie cenzury w swoich instytucjach. Poddają się oni jednostkowo, w zaciszu swoich gabinetów, a jako wentyl bezpieczeństwa co niektórzy kuratorzy organizują wystawy „sztuki ocenzurowanej" poza swoimi instytucjami.
W takiej rzeczywistości akcja zainicjowana przez polityków ma szanse na poparcie tylko wtedy, gdy siła polityczna popierająca wolność wypowiedzi ma realny wpływ na rządzenie. A niestety taka sytuacja nie zaistniała i w najbliższym czasie nie zaistnieje. A to skazuje na samotność zarówno zielone akcje, jak i artystyczne środowiska. Tyle że politycy – Zieloni – zyskują na tym, pokazując się w publicznej przestrzeni, odwołując do swojego elektoratu, osiągając poparcie. Natomiast środowisko artystyczne wyłącznie na tym traci.
Ewa Mikina w swoim „Felietonie o niszczonych", publikowanym w „Magazynie Sztuki" (numer 1(29)/2004) pisała: *Jedno mnie niepokoi (to jedno jest wiele): bezradność niszczonych, nasze święte oburzenie, stawianie się w sytuacji ofiary, ciągle składanie podpisów, łzy w oczach Nieznalskiej. Do jasnej cholery!*

Zielone Dni Wolności Wypowiedzi w Gdańsku i w Poznaniu, 2005



Leon Golub, *Nietzsche's Dog*, akryl i tusz, 1995

Marek Wasilewski
Czy sztuka jest wściekłym psem?

W sobotę 6 marca 2005 roku „Gazeta Wyborcza" podała następującą wiadomość: *Mężczyzna zagryziony przez własnego psa czy ofiara zabójstwa? Tajemnicza śmierć na poznańskim Dębcu. Ciało 54-letniego mężczyzny znalazł w jego mieszkaniu sąsiad. Zwłoki były pogryzione przez psa, stafforda, który mieszkał razem ze zmarłym. Świadkowie twierdzą, że pies był bity. Ale policja nie wyklucza, że mężczyzna najpierw został zamordowany. Od jego mieszkania na ulicę ciągnął się bowiem krwawy szlak. Policja zatrzymała trzech mężczyzn, którzy w nocy pili z 54-latkiem alkohol* (GW 5–6.03.2005). Kolejne wydania gazety donosiły o postępach w śledztwie, a na łamach zastanawiano się, jaki los powinien spotkać domniemanego mordercę stafforda o imieniu Nero. Kara śmierci bez sądu przez uśpienie była opcją poważnie rozważaną, oczywiste wydawało się bowiem, że pies zagryzł swojego pana. Zwrócenie się psa przeciw swojemu właścicielowi traktujemy przecież jako poważne zakłócenie porządku społecznego i jednego z fundamentów naszej cywilizacji. Pies jest wszak od zarania najlepszym przyjacielem człowieka i nie może gryźć ręki, która go karmi. Jeżeli to robi, czyn ten najczęściej kojarzymy z groźną chorobą, jaką jest wścieklizna, chorobą straszną przenoszącą się bowiem także na ludzi i powodującą u nich zanik cech człowieczeństwa. By zapobiec katastrofie, jaką byłoby niekontrolowane rozprzestrzenienie się zarazy, by zapobiec apokaliptycznej wizji dzikich tłumów toczących na ulicach pianę z ust, zakażone jednostki ludzkie izolujemy, zwierzęta zaś zabijamy. Ale pozory mylą, Nero uznany został za niewinnego i otrzymał mieszkanie w poznańskim schronisku dla zwierząt. Taki jest los psa, uznany za niewinnego żyje za kratami. Okazało się, że usiłował bronić swego pana, a ślady zębów na ciele są wynikiem bezskutecznych prób ocucenia ofiary przez wiernego psa.
Dlaczego o tym wspominam? Otóż tak się dziwnie składa, że pies stał się najlepszym przyjacielem człowieka mniej więcej w tym samym czasie, kiedy odkrył on sztukę. Oczywiście człowiek nie pies. *Canis Familiaris* – pies domowy, wywodzący się od wilka, jest najstarszym zwierzęciem udomowionym przez człowieka. Pies jest najlepszym przyjacielem człowieka, to bezsporny i wzruszający fakt. Czy sztuka też jest najlepszym przyjacielem człowieka? Wydawałoby się, że tak, że powinna być jego przyjaciółką i nauczycielką. Człowiek traktuje jednak sztukę jak psa; gdy podniesie głowę, gdy nie służy i wymyka się spod kontroli, sięga po kij i wyrzuca ją z domu. Dlaczego człowiek bije psa? By zmusić go do robienia czegoś, czego pies

nie chce zrobić. Ze strachu, by stłumić w sobie rozpacz i zagubienie. Kiedy człowiek prześladuje sztukę? Także wtedy kiedy w jego życie wkrada się strach. Obawa, że ktoś inny może okazać się bardziej czujny i bezkompromisowy i doniesie pierwszy. Strach przed tym, co by się mogło stać, gdyby ludzie bez obawy mogli mówić, pisać, pokazywać to, co naprawdę myślą. Strach przed pojmowaniem społeczeństwa jako dojrzałej wspólnoty a nie cichego i bezpiecznego więzienia. Dlatego właśnie najwięcej kart w grubej księdze prześladowania sztuki w walce o jej ideową czystość i narodową formę zapisały ugrupowania faszystowskie, komunistyczne i nacjonalistyczne oraz religijni fundamentaliści wszelkich barw, poczynając od Stanów Zjednoczonych aż po Afganistan. W totalitarnej rzeczywistości pies ceniony jest nie jako wierny przyjaciel, lecz jako bezwzględny stróż podobnie jak rola owczarka u boku strażnika, zadaniem sztuki jest pilnowanie symbolicznej wyobraźni wspólnoty. Pies oszalały, pies, który zerwał się ze smyczy i goni ulicami miasta może jednak służyć jako metafora, do której odwołuje się artysta. „Wściekły pies" to nazwa pierwszego performance Olega Kulika, w którym nagi artysta z obrożą na szyi przemierza ulice Moskwy. *Tuż pod murami Kremla, symbolu totalitarnej opresji, pod okiem mundurowych i tajniaków, na ulicy miota się nagi człowiek – zwierzę, sieje przerażenie i popłoch, burzy ustalony porządek.– Najbardziej bałem się nie tego, że jestem nagi, ale tego, że nie uwierzą, że jestem psem* – wspomina Kulik. Obraz psa jest dla niego pretekstem, z jednej strony, do refleksji nad wyczerpywaniem się kultury antropocentrycznej, a z drugiej, do włączenia się w dyskursy mniejszości. Słynny amerykański malarz Leon Golub, autor książki poświęconej psom, na pytanie: *Czy jego obrazy gryzą?* odpowiada: *Czy obraz gryzie? Pytanie, czy ten pies gryzie? zamienia się w: Czy ten artysta gryzie?*

Kiedy w 2002 roku zorganizowałem głośną już dzisiaj wystawę „Pies w sztuce polskiej", nie zdawałem sobie sprawy z tego, jak bardzo wizerunek psa w sztuce może poruszyć wyobraźnią moich rodaków. W swojej naiwności myślałem, że ekspozycja ta daleka jest od dzisiejszych sporów i podjazdów politycznych. Mój błąd uświadomiła mi wkrótce pewna korpulentna radna Ligi Polskich Rodzin, która nie mogła także wtedy przypuszczać, że czyni tym samym odważny krok w historii współczesnej sztuki polskiej i że sama znajdzie się na obrazie Marcina Maciejowskiego. Ten z pewnością nie najbardziej ulubiony przez LPR twórca prawdopodobnie sprzedał już jej wizerunek jakiemuś teutońskiemu kolekcjonerowi sztuki, który zaciera z cynizmem swoje dłonie, ziejąc nienawiścią do wszystkiego, co polskie i jak się wkrótce okaże wszechpolskie, bo termin ten za chwilę wejdzie na scenę mojej opowieści, ale nie uprzedzajmy wypadków. Kiedy

po interwencji prezydenta Białegostoku usunięto z wystawy pracę Piotra Kurki, która rzekomo urażała uczucia religijne jednej osoby, zasiadającej w radzie miejskiej, kilka dni później cała wystawa została na znak protestu zamknięta. Rozwścieczyło to katolicko-narodowy „Nasz Dziennik", gdzie w felietonie działanie to określono *niby solidarnością niby artystów*. Psy zaczęły jednak prześladować białostockich polityków. Pojawiły się razem ze studentami pod lokalną siedzibą LPR-u, a prezydent miasta otrzymał od radnych symboliczny kaganiec w dowód uznania jego walki z wolnością wypowiedzi artystycznej. Sprawa przetoczyła się przez prasę ogólnopolską i po pewnym czasie odeszła w zapomnienie. A jednak pies powrócił. We wrześniu 2004 roku młody artysta z Poznania Radosław Szlaga przedstawił w białostockim arsenale pracę dedykowaną tamtym wydarzeniom. Na skleconej z desek i kawałków płotu budzie napisał: *Owczarek Dozor (łac. cenzorus wszechpolus), bestia, nie głaskać*. Na ścianach galerii umieścił obrazy, których znaczne fragmenty ocenzurowane zostały wizerunkami psa. Praca ta rozwścieczyła posła wymienionej już formacji do tego stopnia, że dokonał dewastacji dzieła swoim długopisem, twierdząc, że godzi ona w wartości wszechpolskie. Prokuratura Rejonowa w Białymstoku przeprowadziła śledztwo, w wyniku którego, jak oznajmiła prasa, wysoce uprawdopodobniono popełnienie przez posła przestępstwa z art. 285 par. 1 kodeksu karnego: *zniszczenie lub uszkodzenie cudzej rzeczy, zagrożone karą pozbawienia wolności do lat 5*. Prokuratura wystąpiła do ministra sprawiedliwości z wnioskiem o uchylenie immunitetu posła, ten jednak odmówił wszelkich działań, uzasadniając swoją decyzję niską szkodliwością społeczną czynu. Oto w majestacie prawa szef wszystkich polskich prokuratorów stwierdza, że uszkodzenie prywatnego mienia wycenionego przez rzeczoznawców na 6 do 8 tysięcy złotych jest czynem niewartym ścigania. *Ciekawe, czy podobnie stałoby się, gdyby ktoś porysował posłowi Andrzejowi F. karoserię jego Renault Saphrane?* – pyta przytomnie jeden z uczestników internetowego forum Gazety w Białymstoku.

W tym miejscu wypadałoby przejść do meritum sprawy, która zawiera się w tytule naszego spotkania: „sztuka na cenzurowanym". Otóż, gdyby zapytać osoby poświęcające tak wiele trudu na przetrząsanie galerii w poszukiwaniu obrażających ich uczucia dzieł: czy cenzurują sztukę?, odpowiedziałyby, że to w ogóle nie jest sztuka. Bo cytując jednego z intelektualnych guru narodowej prawicy senatora Szafrańca: *dzieło w rozumieniu zwykłych przeciętnych ludzi zawsze kojarzyło się i kojarzy z rzeczą, która potrafi zachwycić i wzruszyć, która tchnie pięknem, głębią, ideą, mądrością i wzniosłością. Współczesna twórczość, przede wszystkim prowokacyjna, zatraciła zdolność rozumienia tych wartości.*

Senatorowi wtóruje na łamach czasopisma „Wprost" nieznany w środowisku osób piszących o sztuce Łukasz Radwan: *Wolność twórcza to prawo do robienia dzieł sztuki z plam, zacieków, pleśni czy śmieci. Zamiast sztuki mamy więc performance, happeningi i instalacje. Takiej sztuki nikt nie chce mieć w swoim domu czy firmie.* Zamiast sztuki mamy więc coś odrażającego, bezmyślne wydzieliny, pleśń, krew, brudne plamy. Jeżeli, zgodnie z intencją innego publicysty „Naszego Dziennika", wszystko to zionie nienawiścią do tego, co polskie, katolickie i oparte na podstawach kultury śródziemnomorskiej, to mamy już obraz wściekłego psa, toczącego z pyska obrzydliwą pianę. Nie sposób jednak w tym wściekłym i żałosnym skowycie nie doszukać się poważnej intuicji. Bo faktem wszak jest, że zewnętrzna powłoka sztuki nie jest taka jak kiedyś, prawdą jest, że sztuka za nic ma wartości religijne i narodowe, że język, którym mówi, nie posiada w swoim słowniku pojęć z tego obszaru. Piękno, głębia i wzniosłość sztuki wypływać dzisiaj może z zupełnie innych konwencji estetycznych niż te, które przyswoili sobie przywoływani powyżej tak zwani przeciętni ludzie. Niezrozumiałość współczesnej sztuki pięknie tłumaczył Hans-Georg Gadamer: *Niezwykłość aż po granice niezrozumiałości stała się jedynym prawem, zgodnie z którym twórcza moc sztuki może się wypełnić w epoce takiej jak nasza. W takiej epoce, w czasach nie związanych przez tradycję nie można oczekiwać idealnej spójności między treścią sztuki i formą jej ukształtowania. Każdy współczesny artysta musi epatować niezwykłością, aby siła przekonywania jego twórczości rzeczywiście zatriumfowała... Gdy formy życia zmieniają się w takim tempie, jak to się dzieje w naszej teraźniejszości, to również odpowiedź artystów na tę teraźniejszość będzie musiała odróżniać się ze szczególną siłą.* Takiej sztuki faktycznie nie da się mieć w domu czy w firmie, ponieważ parzy i wymyka się wszelkim pojęciom.

Mamy więc do czynienia z nierozwiązywalnym konfliktem pojęć i trudno przypuszczać, że rycerze nacjonalistycznej prawicy podniosą swoje zardzewiałe przyłbice i udadzą się do nowej Canossy na rekolekcje z podstawowych pojęć współczesnej kultury. Problem jest prosty i beznadziejny zarazem, sam się zastanawiam, czy nie szkoda mi czasu na jego roztrząsanie. Ale jedno niepokoi mnie naprawdę, nie tylko bowiem ciemny ksenofob i fanatyk narodowy nienawidzi sztuki. Okazuje się, że sztuka jest wściekłym psem dla znacznej i przeważającej liczby odbiorców kultury w naszym kraju. Wściekłym psem, którego trzeba się obawiać, do którego nie należy podchodzić, o którym ciekawie się czyta w gazetach. Poważna, opiniotwórcza i wpływowa część naszego społeczeństwa nie akceptuje i nigdy nie zaakceptuje ewolucji sztuki, jaka nastąpiła w XX wieku. Stulecie,

w którym historia sztuki nabrała tak niesamowitego rozpędu, zaznaczyło się w naszym kraju jako czas wymordowania elit intelektualnych podczas II wojny światowej i zniszczenia przez komunistyczne eksperymenty kształtującego się dopiero zalążku klasy średniej. Przełom roku 1989 wyzwolił kulturę z objęć władzy, która aż za dobrze wiedziała, do czego sztuka jest potrzebna, i wypchnął ją w przestrzeń, w której przez 15 lat nikt nie wiedział, co z nią zrobić. Na początek wpisano ją do rubryki: działalność gospodarcza, teraz natomiast znaleźć ją można pod hasłem: obraza uczuć religijnych. Dlatego w Polsce ciągle cynicznie można odwoływać się do poglądów prostego człowieka, tak jak czyni to w swoim artykule senator Szafraniec i wielu innych. Można tak jak Łukasz Radwan we „Wprost" bezkarnie budować swoje wywody na kłamstwach i przeinaczeniach, bo wiadomo, że czytelnik chętnie przyklaśnie takiej linii wywodu.

W tym miejscu chciałbym zaproponować zasadniczy zwrot prowadzonego toku rozumowania. Gdybyśmy tak na chwilę odeszli od tej jakże krzepiącej w swoim heroicznym wymiarze, niemal gnostyckiej dychotomii, w której, z jednej strony, czają się siły zła i umysłowej ciemnoty, a z drugiej strony, odważnie mówiąca o świecie sztuka. Wydaje mi się, że obydwie strony sporu toczą wojnę, która już dawno została rozegrana przez kogoś innego. Co oczywiście nie oznacza, że wojna ta staje się przez to mniej realna. Bo może jest tak, że sztuka sama stawia się na cenzurowanym albo wystawia poza nawias akceptowanego w naszym kraju dyskursu. I nie dzieje się tak, zgodnie ze świadomym życzeniem artystów, lecz jest wynikiem pewnych procesów o ogólniejszej naturze. Jeden z najbardziej wyczulonych badaczy współczesności, filozof Jean Baudrillard powiada nam, że przygoda sztuki nowoczesnej już się skończyła. *Sztuka współczesna jest współczesna jedynie sobie samej... Nic nie odróżnia jej od działań o charakterze technicznym, reklamowym, medialnym czy cyfrowym. Koniec z transcendencją, koniec z dywergencją, nic już nie pozostało z innej sceny: lustrzana gra ze współczesnym światem, takim jakim on jest. W tym właśnie sensie sztuka jest niczym, pomiędzy nią a światem zachodzi równanie o sumie zerowej. Poza wstydliwym wspólnictwem, w którym twórcy i konsumenci łączą się w niemej wspólnocie, kontemplując niesamowite, niewytłumaczalne obiekty, odsyłające jedynie do samych siebie i do idei sztuki... Sztuka jest już tylko ideą sprostytuowaną przez swoje urzeczywistnienie.* Czemu ostatecznie służy to bezużyteczne działanie? – pyta francuski filozof. Bo jak trafnie zauważa, *sztuka na podobieństwo polityki trwa uparcie, choć pozbawiona jest już jakiejkolwiek reprezentatywności i wiarygodności, sztuka i rynek sztuki rozwijają się paradoksalnie tym bardziej, im głębszy jest ich upadek i rozkład, tworzą nowoczesne cmentarzysko kultury i symulakrów. Cmen-*

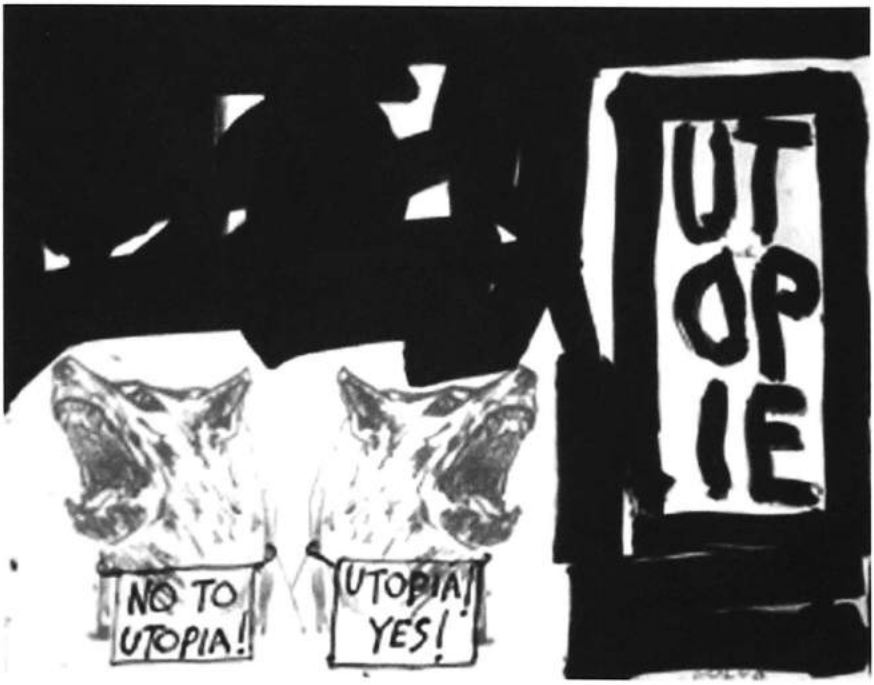
tarzysko, a niekiedy tanią dekorację. Chodząc po ogromnych wystawach sztuki, mnożących się biennale, coraz częściej mam wrażenie, że obcuję nie ze sztuką, lecz jej symulacją, obrazem czegoś na podobieństwo sztuki, co nie wyraża już nic poza tęsknotą za swoim utraconym niegdyś sensem. Jaki jest zatem sens sztuki? Życiowa funkcja sztuki polega dziś na nadawaniu kształtu naszej bezużyteczności i absurdalności, na przekształcaniu upadku i rozkładu w świetnie funkcjonujące przedsiębiorstwo, dzięki formie spektaklu znajdujące się poza wszelkim podejrzeniem. Tych, którzy nie mogą zgodzić się z radykalnymi i pesymistycznymi tezami Baudrillarda, pozostawię z bardziej krzepiącą refleksją Gadamera: *Końca sztuki, końca nigdy nie ustającej woli tworzenia ludzkich marzeń i tęsknot nie będzie dopóty, dopóki ludzie będą w ogóle kształtować swoje życie. Każdy rzekomy koniec sztuki będzie początkiem sztuki nowej.*

Na zakończenie chciałbym jeszcze raz powrócić do zadanego na początku prowokacyjnie pytania: *Czy sztuka jest wściekłym psem?* Moja odpowiedź jest taka: *Chciałbym, żeby nim była, sztuka bowiem, która nie jest niebezpieczna, nie powinna nas w ogóle interesować.*

Leon Golub:

s. 176 – *House of the Barking Dogs*, akryl i tusz, 2003;

s. 177 – *A Nightmare Peace*, akryl i tusz, 1994; *Infvitabile fatum*, akryl i tusz, 1994



INFVITABILE FATVM

Magdalena Abakanowicz,
z cyklu *Hurma*, 1990–2000,
wysokość 109 cm,
płótno workowe, żywica
syntetyczna.
Fot. Jarosław Klupś
Kolekcja II

Justyna Ryczek
Kolekcja – splendor i obowiązki

Kolekcję mogą tworzyć wszelkie przedmioty, zatrzymane z bardzo różnych powodów. Susan Sontag w „Miłośniku wulkanów" pisała, że kolekcja to przedmioty czy ich spis, które są warte, by o nich pamiętać albo ich pożądać. Jednym z rodzajów kolekcji są Kolekcje Sztuki. Brzmi dostojnie, lecz – po co gromadzi się dzieła sztuki? Podstawowym pytaniem w tworzeniu kolekcji jest pytanie: dlaczego? Zaraz po nim pojawia się problem właściciela: kto jest kolekcjonerem – osoba prywatna, instytucja? Te dwa zagadnienia warunkują obraz powstającej kolekcji.
Kolekcja Sztuki Akademii Sztuk Pięknych ma długą historię i własną specyfikę. Tworzenie jej jest bardzo trudne, należy bowiem odzwierciedlić właściwy obraz danej Szkoły, a jednocześnie zaproponować ciekawy zbiór dla szerokiej, aczkolwiek „odpowiednio przygotowanej" publiczności. Kolekcja ta balansuje na ostrzu lokalności i zatracenia swej wyjątkowej tożsamości. Jej twórcy muszą zjednoczyć widzenie odśrodkowe z zewnętrznym, pogodzić wierność historyczno-pedagogiczną z wartością artystyczną. Taka Kolekcja pełni z pewnością funkcję edukacyjną, lecz nie powinno to być jej jedyną, czy nawet najistotniejszą cechą. Kuratorzy muszą dokonywać wyboru, by Kolekcja Akademii nie stała się kolejnym nudnym zbiorem przestarzałych „dokumentów".
A to jedynie początek problemów.

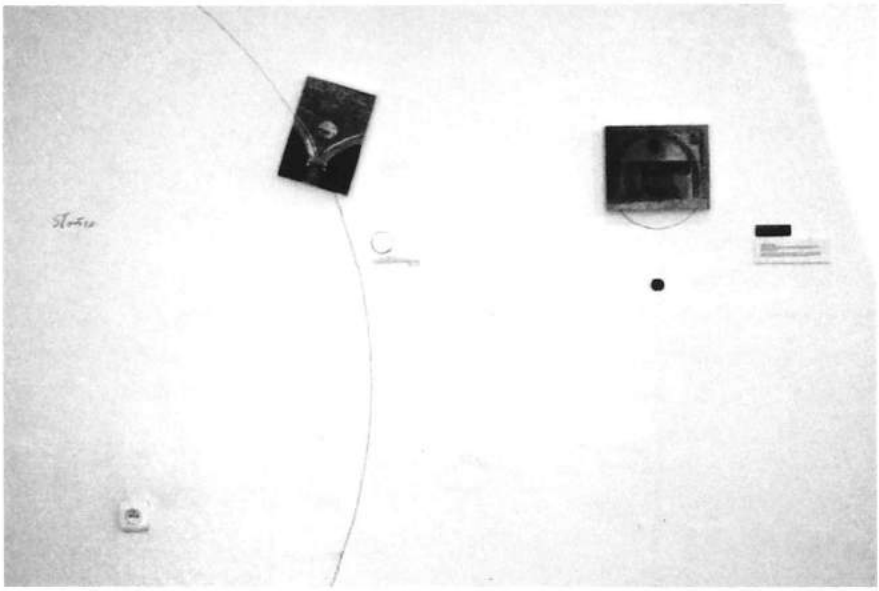
Lato 2004 – Kolekcja II
Otwarcie II Kolekcji odbyło się na początku lipca; druga edycja zdecydowanie wyeliminowała niedociągnięcia pierwszej i była przede wszystkim dużo większa. Zaprezentowano aż 81 artystów, obok obecnych pedagogów pojawiły się osoby, które już nie uczą w szkole, ale kiedyś były z nią związane, jak również nieżyjący profesorowie. Takie poszerzenie kreowało bardzo ciekawy kontekst dla dzisiejszych realizacji, a także często było doskonałą okazją do przypomnienia lekko zapomnianych artystów. Naturalnie w tym zbiorze znalazło się sporo nazwisk doskonale znanych, jak chociażby Magdalena Abakanowicz, Teresa Pągowska, Tadeusz Brzozowski czy Eugeniusz Markowski, jednak z pewnego zapomnienia wydobyto obrazy Stanisława Teisseyre, Józefa Fliegera, Eustachego Wasilkowskiego, czy rzeźby Bazylego Wojtowicza. Prawdopodobnie ten historyczny aspekt jeszcze wzmocnił ważność Kolekcji dla rodowitych poznaniaków, którzy z wielkim zainteresowaniem oglądali wystawę, stanowiącą okazję do

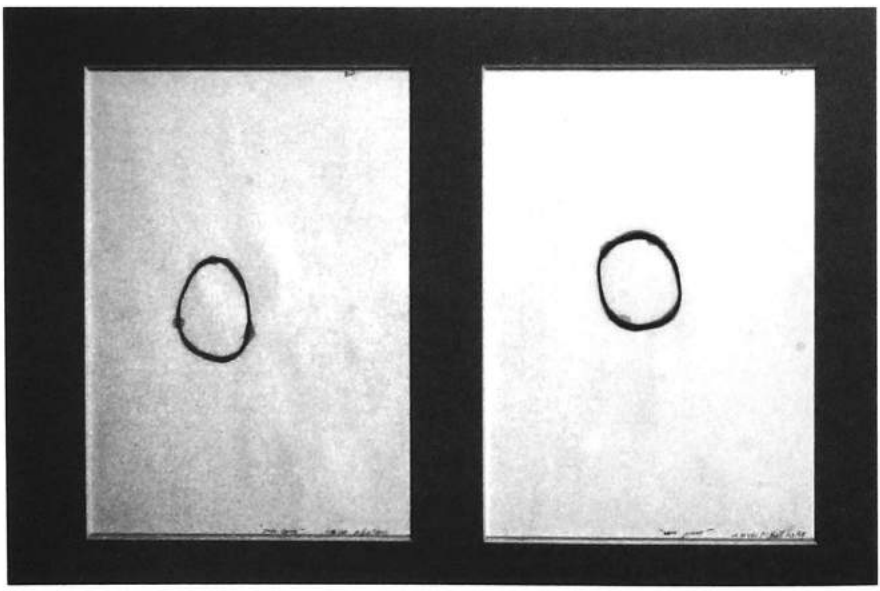
wspomnień, a dla wszystkich dobrą sposobnością do obejrzenia rzadko prezentowanych prac.
Ten historyczny rys wpływał również na przygotowywanie ekspozycji; kuratorzy musieli pozyskiwać prace od rozsianych po świecie artystów czy potomków nieżyjących już twórców, a współpracownicy zagłębiali się w biografie poszczególnych osób, poszukując powiązań z poznańską Uczelnią. Czasami było to bardzo proste, należało jedynie dokładnie zapoznać się z życiem poszczególnego artysty, lecz często zadanie bywało utrudnione, męczące i ekscytujące zarazem, w niektórych przypadkach należało sięgać po dokumenty szkolne i odnajdywać ślady w archiwum, co sprawiło, że artyści i prace, które miały byt jedynie muzealny, stały się cząstką naszej teraźniejszości.
Historyczne rozwinięcie Kolekcji jest dobrą ideą, jednak trzon prezentacji stanowiły prace obecnych poznańskich artystów-pedagogów, tworzących w wielu mediach, dzięki czemu prezentacja była bardzo różnorodna i zawładnęła całym głównym budynkiem przy Alejach Marcinkowskiego, od pierwszej medialnej instalacji Izabelli Gustowskiej w Rotundzie, po ostatnią wielką niebieską tkaninę Pawła Kiełpińskiego rozpostartą na najwyższym korytarzu. Pomiędzy nimi znalazła się cała rzesza interesujących realizacji.
W II Kolekcji, w przeciwieństwie do I, zadbano o aranżację całej ekspozycji. Prezentowane prace zyskały potrzebną im przestrzeń, dobór prac w poszczególnych salach był przemyślany i celowy, prace budowały wzajemnie kontekst, jednocześnie mając własne odrębne miejsce.
Ta zmiana była wyraźnym i ważnym aspektem wystawy. Doceniło ją wielu odwiedzających, umieszczając właściwe wpisy w Księdze pamiątkowej. Wakacyjna ekspozycja cieszyła się też większym zainteresowaniem niż przed rokiem.

Maj 2005 – Kolekcja III

Tegoroczna odsłona kolekcji różniła się znacznie od poprzednich. Nie odbywała się w czasie wakacji, a przy okazji Art Poznań 2005 Targi Sztuki na początku maja; również nie w szkole, lecz w targowych przestrzeniach Starej Rzeźni; nie prezentowano także nowych twórców, jedynie wykorzystano doświadczenie dwóch pierwszych edycji i zaproszono wybranych artystów głównie nadal związanych ze szkołą, którzy byli przedstawiani rok albo dwa lata wcześniej, tym razem jednak bardzo często już poprzez inne prace. Liczba uczestników ograniczała się do 30 artystów.
Zmiana miejsca i czasu wystawy była dobrym posunięciem, zwiększyła dostępność prac, chociaż z drugiej strony czas prezentacji został skrócony.

Marcin Berdyszak, *Last Aid Kit*, 2002. **Fot. Jarosław Klupś** / Kolekcja II





— **Andrzej Pepłoński**, *Tygrys zjada ptaka*, 2004, instalacja rysunkowo-malarska na ścianie.
Fot. Jarosław Klupś / Kolekcja II

— **Mirosław Bałka**, *Zero lewo – zero prawo*, 2000, papier, gumka recepturka, klej, 2 x 29x20,5 cm.
Fot. Piotr C. Kowalski / Kolekcja II

Ta innowacja stanowiła równocześnie ważne artystyczne wyzwanie zarówno dla twórców, jak i kuratora – podobnie jak przy poprzednich edycjach był nim Piotr C. Kowalski. Industrialna, naznaczona przestrzeń budziła spore problemy aranżacyjne, które w większości rozwiązano pozytywnie, nawet tradycyjne malarstwo, grafika i plakat zostały dobrze wyeksponowane. W kilku przypadkach przestrzeń zagrała wręcz rewelacyjnie, wzmacniając sens pracy, wcześniej jedynie delikatnie zaznaczony, czy wzbogacając je o dodatkowe znaczenia, jak chociażby w „Transformacji" Marcina Berdyszaka, doskonale wpisanej w sterylnie białą kafelkową salę, czy dawno nie pokazywanych w Poznaniu „zwierzęcych" prac Antoniego Zydronia. Intrygująco prezentował się również cykl zdjęć Andrzeja Florkowskiego, umieszczony w oddzielnej sali, gdzie nieustannie zbierała się woda. Ze względu na bezpieczeństwo prac nie było to zapewne korzystne, ale wyraźnie podkreślało ich delikatną wymowę. Podobnie ascetyczne, silnie intelektualne prace Jacka Jagielskiego, każda rozgrywana w swoim osobnym, małym pokoju, budowały własny świat, w którym sama realizacja była jednym z elementów, obok okalających ścian, na których rysował się tak ważny cień, jak i nie rozjaśnionej dodatkowo światłem przestrzeni. Całość ekspozycji zaznaczały dwie prace. Atrakcyjna wizualnie instalacja Mirosława Filonika w naturalny sposób odgradzała Kolekcję od prezentacji galerii non-profit. Przebiegła gra Macieja Kuraka zamykała całość przestrzeni. Tradycyjna fasada współczesnego bloku kryła po drugiej stronie nieoczekiwane rozwiązanie. Wejście do bloku przenosiło nas na podwórko małego, zadbanego domku z firankami w oknie i pelargoniami oraz praniem powiewającym na wietrze. Ironiczne odwrócenie tradycyjnych funkcji, przesunięcia przestrzenne to znak rozpoznawczy młodego twórcy.
Kolekcja wyprowadzona z nobliwego budynku Akademii nie korzystała z żadnych przywilejów, stała się „normalną" wystawą artystów, nie uprzywilejowanym pokazem pedagogów i jako taka była interesującą propozycją w ramach Art Poznań 2005 – tym ciekawszą w kontekście targów ze względu właśnie na swój kolekcyjny charakter, a jak wiadomo, kolekcje są ściśle związane z rynkiem sztuki.

Lecz kolekcja przechowywana w miejscu nie całkiem bezpiecznym to stałe źródło niepokoju. Przyjemność zmącona jest widmem utraty[1].
Zmiana miejsca wywołuje pytanie o przyszłość samej Kolekcji, zabezpieczenie niewielkich zbiorów i możliwość ich ciągłego powiększania. Krzysztof Pomian, pisząc o kolekcji, zwraca uwagę na: *zespół przedmiotów mają-*

[1] S. Sontag, *Miłośnik wulkanów*, przel. J. Anders, PIW, Warszawa 1997, s. 186.

cych tworzyć kolekcję powinien być poddany specjalnej ochronie. Wymóg ten łatwo zrozumieć: przedmioty, których nie chroni się przed fizycznym niszczeniem i przed kradzieżą, traktowane są jakby były pozbawione jakiejkolwiek wartości, jakby były odpadami. [...] *Tworzenie kolekcji bezwzględnie wymaga rozwiązywania problemów konserwacji i ewentualnie restauracji składających się na nią przedmiotów*[2]. Prawdopodobnie świadomość tej sytuacji nie jest obca twórcom poznańskiej Kolekcji i dlatego w tegorocznej edycji zaprezentowano Intermedialną Pracownię Konserwacji i Restauracji Sztuki Nowoczesnej, by zaakcentować jej ważną rolę.

Jednak miejsce kolekcji to nie tylko wymogi bezpieczeństwa, lecz przede wszystkim możliwość prezentacji, ponieważ *podstawowa różnica między innymi skarbami i kolekcją polega na tym, iż kolekcja jest wystawiona do oglądania w zamkniętym miejscu do tego celu przeznaczonym. Wystawiona do oglądania – to znaczy wprowadzona do obiegu nieużytkowego, w którym przypisywana jej przez właściciela wartość jest potwierdzana bądź unieważniana przez innych*[3].

Powyższe problemy są bardzo ważne wobec Kolekcji Akademii Sztuk Pięknych; przecież pozyskiwanie prac zależy od życzliwości artystów lub ich rodzin, którzy chcą, by prace znalazły godne siebie miejsce i były dostępne zainteresowanej publiczności. To kolejne istotne zadania Kuratorów Kolekcji.

Lista pozostaje otwarta.

[2] K. Pomian, *Zbieracze i osobliwości*, przeł. A. Pieńkos, PIW, Warszawa 1996, s. 318.

[3] Tamże, s. 318.

—

I KOLEKCJA ASP W POZNANIU

Sławomira Chorążyczewska, Sławomir Decyk, Ireneusz Domagała, Józef Drążkiewicz, Katarzyna Dreszer, Wojciech Duda, Maciej Głuszek, Józef Jurek, Witold Gyurkovich, Rajmund Hałas, Joanna Hoffmann, Tadeusz Jackowski, Rafał Jakubowicz, Marek Jakuszewski, Paweł Kaszczyński, Grzegorz Keczmerski, Karolina Komasa, Józef Kopczyński, Wojciech Kujawski, Mariusz Kuraszkiewicz, Piotr Kurka, Katarzyna Laskowska, Zbigniew Lutomski, Rafał Boettner-Łubowski, Hanna Łuczak, Krzysztof Markowski, Jarosław Maszewski, Waldemar Masztalerz, Eugeniusz Matejko, Lucjan Mianowski, Piotr Muszalski, Hieronim Neumann, Jerzy Olek, Mirosław Pawłowski, Józef Petruk, Konstancja Pleskaczyńska, Mikołaj Poliński, Grzegorz Przyborek, Maciej Przybylski, Marek Przybył, Tomasz Psuja, Kazimierz Raba, Władysław Radziwiłłowicz, Grzegorz

Piotr Kurka, *Kołyska*, 1993, drewno, brąz, lina, fotografia. **Fot. Jarosław Klupś** / Kolekcja I

— **Stefan Ficner**, *Droga*, w trakcie realizacji, 2005, rysunek, przedmioty gotowe, 10 x 15 x 5 m. **Fot. Piotr C. Kowalski** / Kolekcja III

— **Marek Glinkowski**, *Polska I połowy XXI wieku*, fragment, 2003–2005, digital print na płótnie i papierze. **Fot. Jarosław Klupś** / Kolekcja III

Ratajczyk, Eugeniusz Skorwider, Jerzy Stiller, Jan Świtka, Lucyna Talejko-Kwiatkowska, Piotr Tetlak, Anna Tyczyńska, Jolanta Usarewicz-Owsian, Andrzej Wielgosz, Stefan Wojnecki, Marzena Wolińska, Władysław Wróblewski, Andrzej Załecki

—

II KOLEKCJA ASP W POZNANIU

Magdalena Abakanowicz, Mirosław Adamczyk, Krzysztof Balcerowiak, Mirosław Bałka, Zbigniew Bednarowicz, Jan Berdyszak, Marcin Berdyszak, Andrzej Bobrowski, Julian Boss-Gosławski, Sławomir Brzoska, Tadeusz Brzozowski, Tomasz Bukowski, Piotr Chojnacki, Włodzimierz Dudkowiak, Stefan Ficner, Diana Fiedler, Mirosław Filonik, Józef Flieger, Andrzej Florkowski, Jan Gawron, Alfons Gielniak, Marek Glinkowski, Izabella Gustowska, Jerzy Hejnowicz, Izabela Idzikowska, Joanna Imielska, Jacek Jagielski, Joanna Janiak, Andrzej Jeziorkowski, Jerzy Kałucki, Zdzisław Kępiński, Paweł Kiełpiński, Katarzyna Klich, Jarosław Klupś, Leszek Knaflewski, Krzysztof Kochnowicz, Wiesław Koronowski, Krzysztof Kozakiewicz, Paweł Kromholz, Katarzyna Kujawska-Murphy, Maciej Kurak, Andrzej Kurzawski, Zbigniew Makowski, Janusz Marciniak, Eugeniusz Markowski, Grzegorz Marszałek, Danuta Mączak, Krzysztof Molenda, Wojciech Müller, Wiesław Napierała, Adam Nowaczyk, Grzegorz Nowicki, Teresa Pągowska, Andrzej Pepłoński, Tadeusz Piskorski, Hipolit Polański, Piotr Postaremczak, Piotr Potworowski, Andrzej Pukacki, Witold Przymuszała, Anna Rodzińska, Lech Ratajczyk, Norbert Sarbnecki, Marcin Stosik, Zbigniew Szot, Piotr Szurek, Waldemar Świerzy, Wacław Taranczewski, Stanisław Teisseyre, Olgierd Truszyński, Ewa Twarowska-Sioda, Wacław Twarowski, Jacek Waltoś, Marek Wasilewski, Eustachy Wasilkowski, Bogdan Wegner, Tomasz Wilmański, Bogdan Wojtasiak, Piotr Wołyński, Bazyli Wojtowicz, Antoni Zydroń

—

III KOLEKCJA

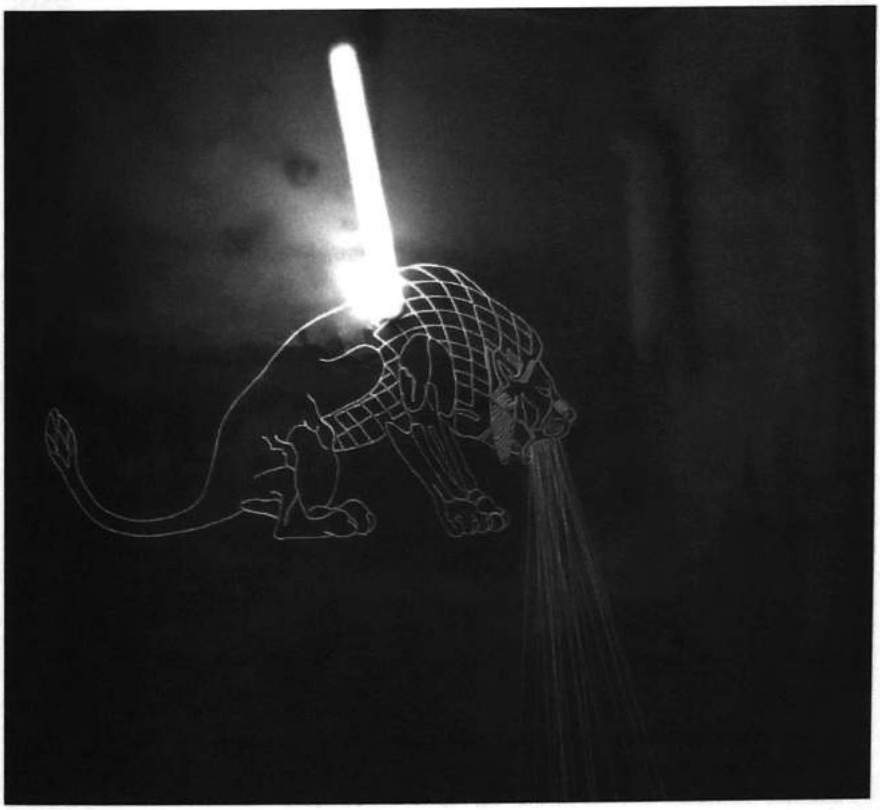
Marcin Berdyszak, Jan Berdyszak, Sławomir Brzoska, Stefan Ficner, Andrzej Florkowski, Marek Glinkowski, Joanna Imielska, Jacek Jagielski, Joanna Janiak, Paweł Kaszczyński, Leszek Knaflewski, Wojciech Kujawski, Maciej Kurak, Piotr Kurka, Krzysztof Markowski, Grzegorz Marszałek, Waldemar Masztalerz, Krzysztof Molenda, Hieronim Neumann, Mirosław Pawłowski, Andrzej Pepłoński, Tomasz Psuja, Marcin Stosik, Jan Świtka, Piotr Szurek, Lucyna Talejko-Kwiatkowska, Wunderteam, Antoni Zydroń

—

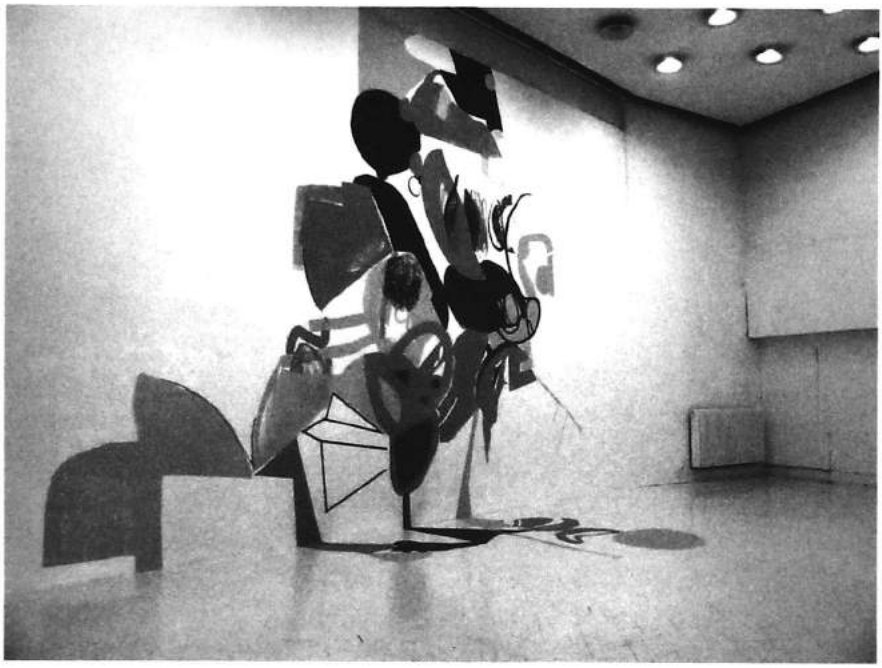
Maciej Kurak,
Bez tytułu, 2005,
instalacja,
ok. 8 x 10 m,
strona A (w trakcie
montażu) i B.
Fot. kolejno
Piotr C. Kowalski
i **Jarosław Klupś**
Kolekcja III

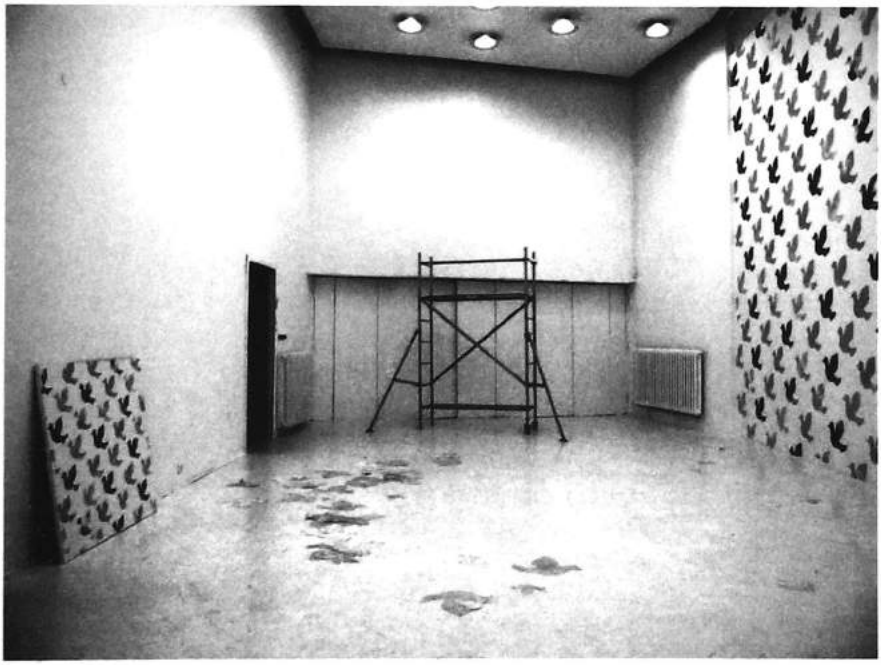
Mirosław Filonik,
Daylight System, 2005,
instalacja elektryczna,
4,5 x 40 m.
Fot. Piotr C. Kowalski
Kolekcja III

Antoni Zydroń, *Assamblage* (montaż prac), 1996–2000, technika mieszana, skóry zwierząt, liny, dzwonki, akryl, tempera. **Fot. Piotr C. Kowalski** Kolekcja III



Sławomir Brzoska, *bez tytułu*, 2005, wełna, lampa UV, 250 x 350 cm. **Fot. Jarosław Klupś** Kolekcja III





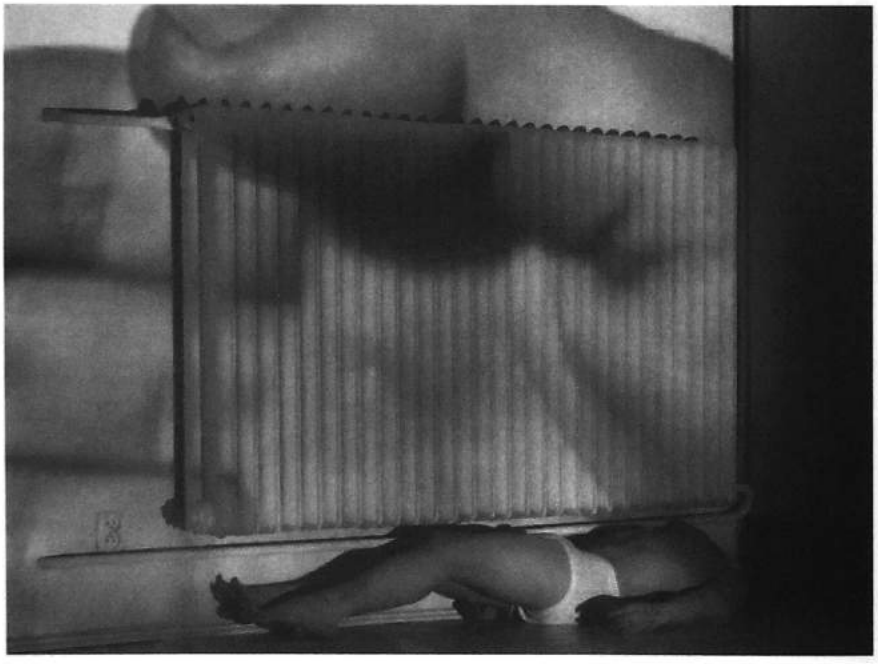
—

— **Jasmina Metwaly**, **Izabela Ołdak**, **Joanna Ścisłowicz**, *Codavre Exquis*, działanie-malarstwo, Galeria Aula, Poznań 06–16.04.2005

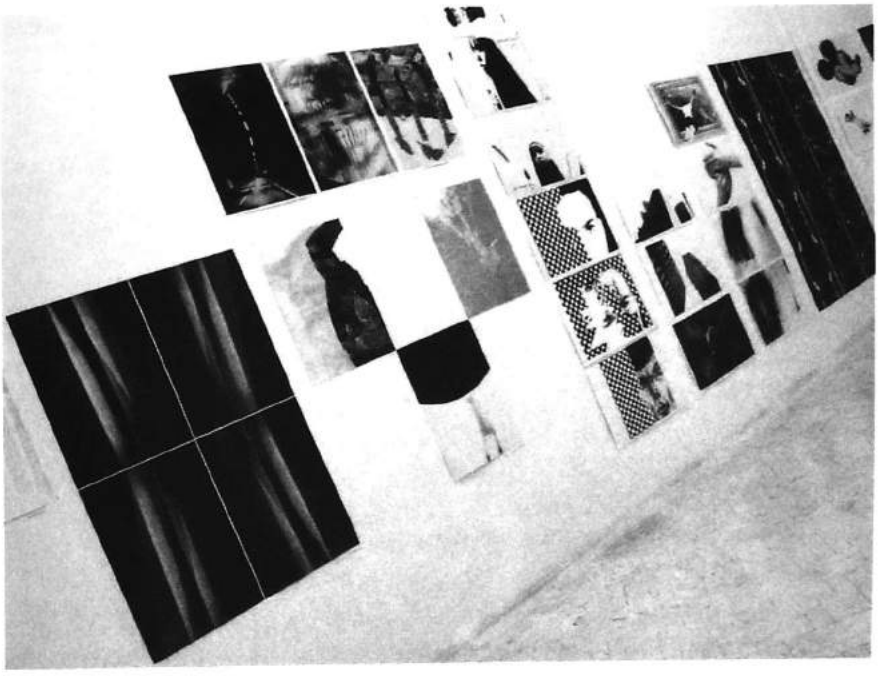
— **Paulina Płachecka**, malarstwo, Galeria Aula, Poznań 11–18.01.2005

Kalendarium wydarzeń w studenckiej galerii Aula
ASP Poznań / rok akademicki 2004/2005
kurator: **Marek Glinkowski**

27–28.10.2004
Extra Short Films Festival ESF'04 z Novosybirska / replika festiwalu
16–26.11.2004
Honza Zamojski „Patrz... jakie ładne..." / instalacja
01.12.2004
„teraz wkraczam Ja" / powtórka przeglądu filmów studenckich
21.12.2004
Anna Kalwajtys / performance multimedialny
11–18.01.2005
Paulina Płachecka / malarstwo
25–27.01.2005
Agnieszka Rzepka / malarstwo amerykańskie „horror vacui"
08–09.02.2005
retransmisja vol.1 / festiwal polskiej sztuki wideo
15–25.02.2005
http://free.art.pl/12rzezba / studenci IV pracowni rzeźby Sławomira Brzoski: Karolina Brzuzan, Aleksandra Gerlach, Lidia Kot, Bianka Rolando, Michał Bałdyga, Rafał Górczyński
08–11.03.2005
Justyna Ptak „(...) pobaw się mną" / instalacja wideo
15–22.03.2005
nasz on offset / wystawa grafiki z pracowni offsetu
23.03.2005
Mateusz Felsmann / performance
06–16.04.2005
Cadavre Exquis / działanie-malarstwo / Jasmina Metwaly, Izabela Ołdak, Joanna Ścisłowicz
19–22.04.2005
Stone of Grees / pokaz wspólnej realizacji:
Lidia Kot, Jagoda Zwiernik, Wim Van Sijl, Henk Wijnen
04–13.05.2005
Akademia. Poprawne wizje Świata / malarstwo:
Basia Bańda, Pascale Héliot, Anna Sobkowiak, Alicja Wesołowska, Tomasz Kalitko, Jakub Łączny, Bartłomiej Tyrcha, Wojtek Wroński
17–20.05.2005
Poznam Toruń – Toruń Poznam / wystawa gościnna młodych artystów z Torunia: Ola Sojak-Borodo, Pułkownik Karuters, Joanna Górska, Piotr Grygoriewicz, Dziewczęta Przeszanowne (Karolina Stępniowska, Marcelina Gunia, Natalia Turczyńska), Andrzej Wasilewski, Dorota Chilińska, Wojtek Jaruszewski, Krystian Kowalski, Dominik Popławski
31.05–03.06.2005
Paweł Dziemian „forever jang" / malarstwo



— **Justyna Ptak**, *(...) pobaw się mną* / instalacja wideo, Galeria Aula, Poznań 08–11.03.2005
— **Mateusz Felsmann**, *performance*, Galeria Aula, Poznań 23.03.2005



—

— *nasz on offset*, wystawa grafiki z pracowni offsetu, Galeria Aula, Poznań 15–22.03.2005

— **Rafał Górczyński**, wystawa *http://free.art.pl/12rzezba*, studenci IV pracowni rzeźby Sławomira Brzoski, Galeria Aula, Poznań 15–25.02.2005

Poznam Toruń – Toruń Poznam / wystawa gościnna młodych artystów z Torunia: Ola Sojak-Borodo, Pułkownik Karuters, Joanna Górska, Piotr Grygoriewicz, Dziewczęta Przeszanowne (Karolina Stępniowska, Marcelina Gunia, Natalia Turczyńska), Andrzej Wasilewski, Dorota Chilińska, Wojtek Jaruszewski, Krystian Kowalski, Dominik Popławski, Galeria Aula, Poznań 17–20.05.2005

Agata Araszkiewicz
— pisarka, zajmuje się krytyką literacką i artystyczną, nauczycielka akademicka, feministka. Studiowała polonistkę na Uniwersytecie Warszawskim, a także wiedzę o kulturze na paryskiej Sorbonne Nouvelle. Publikowała recenzje i artykuły w „Res Publice Nowej", „Gazecie Wyborczej", „Pełnym głosem", „Ośce", „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim", „Fototapecie", „Krytyce Politycznej", a także książkach zbiorowych (m.in.: *Czarny ląd czarnego kontynentu. Relacja matka-córka w ujęciu Luce Irigaray* [w:] *Ciało, płeć, literatura* pod red. T. Korasaka, Warszawa 2001; *Anna Baumgart i matkobójstwo* w tomie *W poszukiwaniu małej dziewczynki*, pod red. I. Kowalczyk, Poznań 2003). Przetłumaczyła m.in.: rozprawę Luce Irigaray *Ciało w ciało z matką* (EFKA, Kraków 2000). W 2001 roku wydała książką *Wypowiadam wam moje życie. Melancholia Zuzany Ginczanki* (ze wstępem Marii Janion). Prowadziła zajęcia na warszawskim wydziale Gender Studies. Obecnie pisze rozprawę doktorską pod kierunkiem prof. M.J anion i H. Cixous oraz A. Berger poświęconą kobiecej prozie okresu międzywojennego w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie oraz w Centre d'Etudes Féminines na uniwersytecie Paris 8-Saint Denis. Felietonistka „Czasu Kultury", współpracuje z pismem o sztuce „Obieg". W listopadzie ubiegłego roku współorganizowała w Paryżu polsko-francuską konferencję naukową *Kartografia/e mniejszości literackich i innych*. Mieszka w Paryżu i Brukseli.

David Crowley
— absolwent Royal College of Art i Uniwersytetu Brighton. Wykłada w Royal College of Art w Londynie. Autor wielu publikacji o historii architektury i projektowania w Polsce i Europie Wschodniej. Ostatnio wydał studium architektury stolicy Polski od 1944 roku *Warsaw* (Reakation Books, 2003).

Agnieszka Górka
— architekt, w 2002 roku ukończyła studia na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej. Studiowała też japonistykę na UAM w Poznaniu. Doktorantka w Zakładzie Historii Architektury i Urbanistyki WAPP.

Łukasz Guzek
— doktorant w Instytucie Historii Sztuki UJ. Tytuł dysertacji doktorskiej *Sztuka instalacji. Zagadnienie związku przestrzeni i obecności w sztuce współczesnej*. Zajmuje się krytyką sztuki. W latach 1988–1999 prowadził prywatną, niekomercyjną galerię QQ. Jest członkiem założycielem Stowarzyszenia Fort Sztuki. Prowadzi witrynę internetową spam.art.pl poświęconą sztuce współczesnej, zajmującą się realizacją projektów internetowych związanych ze sztuką współczesną oraz będącą wydawcą pisma internetowego „ArtInfo". Mieszka i pracuje w Krakowie.

Krzysztof Kalitko
— ukończył historię sztuki na UAM. Pracuje w Instytucie Kulturoznawstwa UAM. Zajmuje się problematyką współczesnej architektury w kontekście nowych, cyfrowych mediów, rzeczywistości wirtualnej jako przestrzeni kształtowanej przez architekturę.

Izabela Kowalczyk
— zajmuje się historią sztuki, krytyką feministyczną oraz publicystyką. W 2000 roku obroniła doktorat na temat sztuki krytycznej na UAM w Poznaniu. Pracuje jako adiunkt na Historii Sztuki i Kultury UMK w Toruniu. Prowadziła również zajęcia na Gender Studies na UW, w Poznaniu współprowadzi „Wprowadzenie do Gender Studies". W latach 1993–1995 prowadziła Galerię „Czasu Kultury" Fractale, a w 2002 roku organizowała wystawę *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* w Galerii Arsenał w Poznaniu. Współorganizowała konferencje: *Kultura artystyczna w perspektywie feministycznej* (1995), *Kobiety w kulturze popularnej* (2001), *W poszukiwaniu małej dziewczynki* (2002). Autorka książek: *Niebezpieczne związki sztuki z ciałem* (Arsenał, Poznań 2002) oraz *Ciało i władza. Sztuka krytyczna w Polsce w latach 90.* (Sic! Warszawa 2002), współredaktorka książek *Kobiety w kulturze popularnej* (z E. Zierkiewicz, Konsola, Wrocław-Poznań 2002) oraz *W poszukiwaniu małej dziewczynki* (z E. Zierkiewicz, Konsola, Wrocław-Poznań 2003). Redaguje pismo internetowe „artmix" (http://free.art.pl/artmix).
Pisze m.in. do „Czasu Kultury", „Zadry", „Kultury popularnej", „Magazynu Sztuki", autorka wielu tekstów w zbiorach i monografiach. Za działalność krytyczną, naukową oraz stworzenie „artmixa" otrzymała w 2003 roku Nagrodę Krytyki Artystycznej im. Jerzego Stajudy. Działa w Stowarzyszeniu Kobiet Konsola oraz w Zielonych 2004. Autorka pierwszego listu otwartego w obronie Doroty Nieznalskiej, współtwórczyni Dni Równości i Tolerancji w Poznaniu (11.2004) oraz ogólnopolskich Dni Wolności Wypowiedzi (9.02., 16.03.2005).

Piotr Kowalik
— doktorant w Instytucie Sztuki PAN, student Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Warszawskiego, redaktor naczelny „Sekcji" (www.sekcja.org), w trakcie studiów w Instytucie Historii Sztuki UW związany z Galerią Zakręt, publikował także w „Aspiracjach" i „Artmixie".

Piotr Kurka
— absolwent PWSSP w Poznaniu. Stypendysta m.in. Fundacji Kościuszkowskiej i Arts Link w Nowym Jorku. Wystawiał m.in. w poznańskich galeriach AT i ON, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Artist

Space w Nowym Jorku, Museum of Modern Art w Toyamie w Japonii. Prowadzi Pracownię Multimedialną w ASP w Poznaniu.

Jarosław Lubiak
— historyk i krytyk sztuki. Ukończył Instytut Historii Sztuki UAM w Poznaniu. Pracuje w Muzeum Sztuki w Łodzi. Publikował m.in. w „Czasie Kultury", „Kresach" i „Obiegu". Wśród wystaw jakie przygotował znajdują się: *Roman Opałka, OPALKA 1965/1 – ∞* (z Kamilem Kuskowskim, Atlas Sztuki, Łódź 2003), *Peter Downsbrough. Position* (wraz z Marie-Thérèse Champesme, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2004) oraz *Malarstwo jako zimne medium* (z Kamilem Kuskowskim, Galeria Piekary, Poznań, 2005).

Beata Maciejewska
— skandynawistka, dziennikarka, redaktorka, działaczka społeczna. Fundatorka i dyrektorka Fundacji Przestrzenie Dialogu działającej na rzecz tolerancji, demokracji, praw człowieka, rozwoju współczesnej kultury. Autorka kilkuset tekstów prasowych (m.in. „Gazeta Wyborcza", „Przekrój", „Newsweek"). Do 2004 roku na stałe związana z „Magazynem Sztuki", na łamach którego opublikowano jej raport o cenzurze sztuki współczesnej w Polsce. Działaczka Zielonych 2004. Inicjatorka i koordynatorka *Zielonych Dni Wolności Wypowiedzi* – ogólnopolskich protestów Zielonych przeciw cenzurowaniu sztuki, organizowanych w dniach rozpraw artystki Doroty Nieznalskiej.

Maciej Motak
— adiunkt na wydziale architektury Politechniki Krakowskiej. Zajmuje się projektowaniem, pisaniem (głównie w miesięczniku „Architektura & Biznes") oraz tłumaczeniem tekstów o architekturze. Jeździ na nartach.

Aleksandra Robakowska
— absolwentka historii sztuki UAM, stypendystka Uniwersytetu Burgundzkiego w Dijon. Współpracuje z „Fluidem", „Architekturą i Biznesem", „Gazetą Malarzy i Poetów".

Justyna Ryczek
— ukończyła filozofię na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, gdzie w 2003 roku obroniła pracę doktorską *Ponowoczesne losy piękna. Studium z filozofii kultury*. Od kilku lat wykłada w Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu. Była kuratorką wystaw w Galerii Letniej Arsenał w Poznaniu w 2003 roku. Zajmuje się krytyką artystyczną, publikuje w wielu czasopismach, stale współpracuje z „Arteonem".

Agnieszka Szeffel
— uczestniczka programu „architektura+dialog" na gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych, współpracuje z Galerią i Muzeum Fotografii Cyklop w Gdańsku, publikowała m.in. w „Tytule", „Ha!Arcie", „Panoptikum", „Frazie", „Op-cit.", „Autoportrecie", „Architekrurze", „diaade" (http://diaade.org).

Ewa Toniak
— historyczka i krytyczka sztuki, malarka. Interesuje się sztuką współczesną w perspektywie feministycznej, medialnymi wizerunkami artystek, a także „pustymi miejscami" w polskiej historii. W Instytucie Badań Literackich PAN, pod kierunkiem prof. Marii Janion kończy doktorat o polskiej śmierci romantycznej i szuka w niej miejsca dla Innego. Autorka tekstów krytycznych, filmu o instalacjach i jednego wiersza drukowanego w „Ośce". Prowadziła zajęcia na Gender Studies (przy Instytucie Stosowanych Nauk Społecznych) na Uniwersytecie Warszawskim. W zespole badawczym pod kierunkiem prof. Marii Janion w Instytucie Badań Naukowych PAN przygotowała wystawę *Polka. Medium, cień, wyobrażenie* (CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005), a także projekt dotyczący wyobrażeń kobiet w polskiej literaturze i sztuce XIX/XX wieku (2004/2005, grant KBN). Publikowała m.in. w „Res Publice Nowej", „Krytyce", „Exlibrisie", „Formacie", „Odrze", „Twórczości", „Gazecie Wyborczej", „Czasie Kultury", „Tekście i Tekstilu", a także w feministycznych: „Pełnym głosem", Biuletynie „Ośki" i „Zadrze". Mieszka pod Warszawą.

Jarosław Trybuś
— historyk sztuki, absolwent UAM. Publikuje w „Architekturze i Biznesie", „Autoportrecie. Piśmie o dobrej przestrzeni", „Grafii. Czasopiśmie o kulturze wizualnej", „Gazecie Malarzy i Poetów", „Czasie Kultury".

Marek Wasilewski
— absolwent PWSSP w Poznaniu i Central Saint Martins College of Art and Design w Londynie, autor tekstów o sztuce. W 2001 roku ukazała się jego książka *Sex, pieniądze i religia*. Pracuje w ASP w Poznaniu. Redaktor naczelny „Czasu Kultury".

Fundacja WRO Centrum Sztuki Mediów we Wrocławiu, ogłasza **międzynarodowy konkurs otwarty dla prac wykonanych w technikach mediów elektronicznych** eksplorujących nowatorskie formy komunikacji artystycznej.

W konkursie mogą wziąć udział twórcy projektów artystycznych o różnorodnej formie prezentacji, tak projekcji (wideo art, animacja komputerowa), jak instalacji, obiektów, performances, koncertów multimedialnych, projektów sieciowych, z całego świata.

Główna nagroda 5 tysięcy euro, łączna pula nagród 8 tysięcy euro.

Termin nadsyłania prac upływa 15.02.2007.

Prezentacja wyłonionych do ścisłego finału prac i rozstrzygnięcie konkursu dzieł ocenianych przez międzynarodowe jury będą miały miejsce podczas publicznych pokazów w trakcie Biennale WRO 07.

Kalendarium:
16–20 maja 2007 konkurs, wydarzenia specjalne, sympozjum
16 maja – 17 czerwca 2007 wystawa w Muzeum Narodowe we Wrocławiu Centrum Sztuki WRO

Regulamin i karta zgłoszenia dostępne do pobrania z **http://wro07.wrocenter.pl** od 30 września 2006, lub przesyłane pocztą po wysłaniu prośby na print@wrocenter.pl

ZASADY KONKURSU

1. Międzynarodowy Konkurs WRO 07 jest organizowany przez Centrum Sztuki WRO. Konkurs jest otwarty dla prac wykonanych w technikach mediów elektronicznych eksplorujących nowatorskie formy komunikacji artystycznej. **Główna nagroda 5 tysięcy euro, łączna pula nagród 8 tysięcy euro.**

2. Każdy uczestnik może zgłosić do konkursu **do trzech prac, ukończonych po 01.01.2005**. Prace mogą być zgłaszane przez artystów, producentów, dystrybutorów oraz inne osoby lub organizacje dysponujące prawami do zgłaszanego dzieła.

3. Każdej pracy powinna towarzyszyć czytelnie wypełniona karta zgłoszenia, synopsis, krótki biogram oraz zdjęcie kadru lub grafika w formatach TIFF lub JPEG. Jeśli specyfika prac tego wymaga zgłoszeniu powinien towarzyszyć dodatkowy opis lub odpowiednie informacje techniczne.

4. **Termin nadsyłania prac mija 15.02.2007.**

5. **Nie pobiera się opłat wpisowych.**

6. Organizatorzy dokonują selekcji nadesłanych prac. Autorzy prac zakwalifikowanych do konkursu zostaną powiadomieni o wynikach selekcji indywidualnie. Oprócz tego **lista zakwalifikowanych prac zostanie opublikowana na stronach internetowych http://wro07.wrocenter.pl.** Prace zakwalifikowane do konkursu będą oceniane przez międzynarodowe jury podczas publicznych pokazów w trakcie Biennale WRO 07.

WROCŁAW
www.wroclaw.pl

WRO 07
www.wrocenter.pl
XII Międzynarodowe Biennale Sztuki Mediów WRO 07
12th International Media Art Biennale WRO 07

WRO ART CENTER

30 lat galerii ON

ON GALERIA

2007

projekty indywidualne:

Hanna Nowicka
Sabina Ścisłowicz
Tomasz Mróz
Dominik Popławski
Hubert Czerepok
Malgorzata Jabłońska
Andeas Sachsenmaier
Izabella Gustowska
Tekla Woźniak
Toine Horvers
Maria Wasilewska
Robert Kuśmirowski
Bogna Burska
Kathrin Haapengier
Grzegorz Klaman
Anna Orlikowska

projekty zbiorowe:

Reprezentacja Rastra
Koronki, hafty, kwiatki...
More & more
Sztuka puka
Wideo-art z Meksyku
1882
Dialog
Współczesne strategie i postawy kuratorskie

Galeria ON (ASP) ul. Fredry 7 (wejście od ul. Kościuszki), Poznań, **www.on_gallery.free.art.pl**

GALERIA AT

ul. Solna 4, PL 61-735 Poznań
phone: +48 61 826 66 02, 853 11 81
e-mail: at@free.art.pl
website: http://free.art.pl/at
Akademia Sztuk Pięknych

2007

MICHAŁ BAŁDYGA
KOJI KAMOJI
AGATA MICHOWSKA
ROBERT SZCZERBOWSKI
MAŁGORZATA GRYGLICKA
TWOŻYWO

http://www.czaskultury.pl

redakcja@czaskultury.pl

zeszyty artystyczne nr 15 /

rada redakcyjna:
Jan Berdyszak
Grzegorz Dziamski
Alicja Kępińska
Ryszard W. Kluszczyński
Piotr Kurka
Paweł Polit

Numer wydano przy pomocy finansowej Fundacji Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu
i Biblioteki Narodowej

Promocja Czytelnictwa

issn 1232-6682
© copyright by Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2006

wydawca: **Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu**

Uniwersytet Artystyczny
w Poznaniu
Biblioteka Główna
Cz213/[z.]15
2006

Zeszyty Artystyczne 15 / issn 1232-6682

15
UNIWERSYTET ARTYSTYCZNY
w POZNANIU
BIBLIOTEKA GŁÓWNA
BGCZ007035

cena: 00 egz.