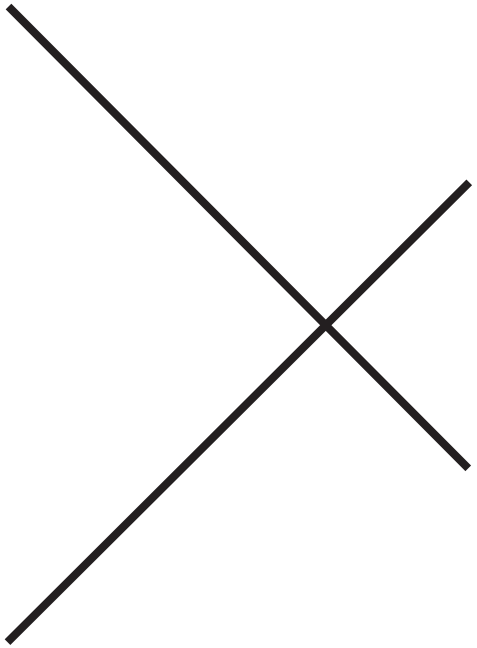
punkt × 01



Punkt jest magazynem o młodej sztuce i zaangażowaniu w otaczającą rzeczywistość. Jest pismem o rozkoszach obrazu i przestrzeni. Kwartalnik, mimo że jest całkiem nowym tytułem, jest wcieleniem „Gazety Malarzy i Poetów", wydawanej przez Galerię Miejską Arsenał z Poznania. Stał się niebywałym zjawiskiem wśród dostępnych wydawnictw. Opiera się na myśleniu oswobodzonemu z akademickiego ciężaru i profesjonalnych konwencji. Obraz i tekst występują tu niezależnie, jedno nie ilustruje drugiego, a drugie nie opisuje pierwszego. Prace młodych artystów i badaczy są autonomiczne wobec siebie, ale wszystkie razem funkcjonują na podobnych zasadach. Wyrastają wprost z otaczającego je świata, pokazują mocne osadzenie twórców w bezpośrednim otoczeniu. Same reguły zaangażowania są tu wielokrotnie kwestionowane: naciągane, wypaczane i przestawiane; utarte sądy i nawyki odczytywania brane w nawias, a wnioski oddalane, te łatwe i te trudne.
Czasopismo stara się wytwarzać pewien system świadomości otoczenia, mam nadzieje, że bez szkody dla przyjemności lektury i oglądania. ×

Jakub Bąk

Punkt #1 (Gazeta Malarzy i Poetów)

Wydawca
Galeria Miejska „Arsenał” w Poznaniu

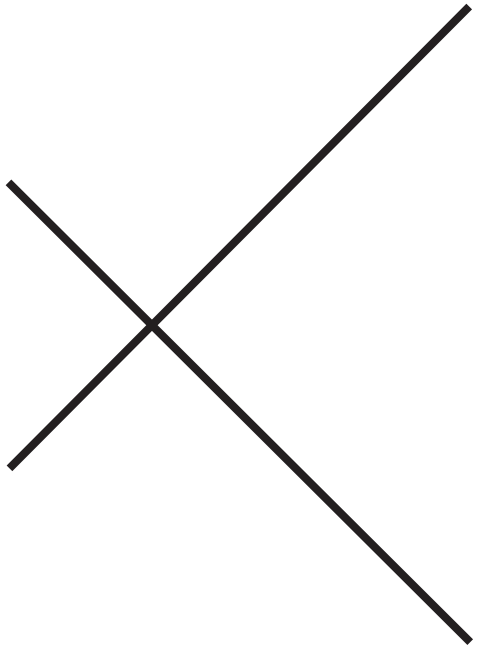
Zespół redakcyjny
Kuba Bąk (sekretarz redakcji), Anna Czaban, Mariana Michałowska

Grafika/Logo:
Marcin Matuszak

Adres redakcji:
61-772 Poznań, Stary Rynek 6
tel./ fax. (0-61) 852 95 01/ 02,
e-mail: punkt@arsenal.art.pl,
www.arsenal.art.pl

Redakcja zastrzega sobie prawo skracania artykułów i korespondencji oraz opatrywania ich własnymi tytułami. Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.

ISSN 1231-7020



spis treści

8 Okrągła głowa pozwala twoim myślom płynnie zmieniać kierunki
Aleksandra Jach

14 Paweł Dziemian

28 Jakub Czyszczoń

48 Potwory i nowe budynki
Marcin Czerkasow

58 Emma Knaflewska

64 Jakub Rożej

72 Zakorzenienie
Zuzanna Hadryś

82 Bez spazmów i histerii – Michał Korchowiec
Anna Czaban

92 Michał Zawada

108 Hegemonia pomnika
Aneta Rostkowska

120 Piotr Łakomy

124 Przestrzeń na marginesie
Anna Hoffman

130 O Musée de la danse
Maria Zimpel

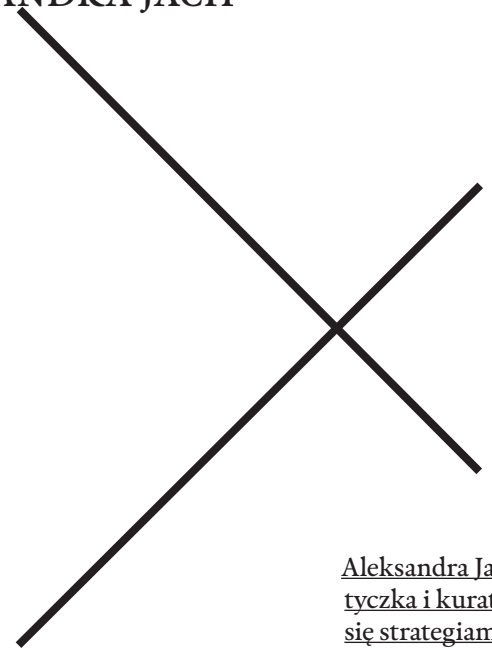
140 Ciągnąc sznurek, z zapisków wytwórcy sztuki
Jakub Bąk

148 Dawid Misiorny

158 Gdzie czas nie gra roli i nic nie łączy się z niczym
Jakub Bąk

Okrągła głowa pozwala twoim myślom płynnie zmieniać kierunki

Aleksandra Jach



Aleksandra Jach (1983): historyczka sztuki, krytyczka i kuratorka. Doktorantka w IHS UJ. Zajmuje się strategiami partycypacyjnymi i etosem wspólnoty w polskiej sztuce, formami dokumentacji, architekturą, architekturą krajobrazu, designem. Była kuratorką wystaw: „Nie ma sorry" (MSN, Warszawa, 2008), „Controlled image" (RCA, Londyn, 2009; Mamuta, Jerozolima, 2010). Pisała dla „Architektury i Biznesu", „Obiegu", „Ha!artu", „Czasu Kultury", „Res Publiki", „Dwutygodnika". Mieszka i pracuje w Krakowie.

Tę historię pamiętam, bo mnie zaskoczyła. Zaczęła też łączyć mi się w niekończącą się historię o tym, co było, dlaczego chcemy do tego wracać, rekonstruować i przeżywać jeszcze raz. Dlaczego, gdy patrzymy na fragment, nazywamy go całością? Konstrukcje naszych pamięci – ich bazy, półki, ciągi i katalogi – mają lustrzane odbicie w tym, jak wyglądają archiwa. Nasze bycie w nich i poszukiwania, które prowadzimy, są dalszym ciągiem iluzji budowania na zewnątrz ciała tej jedynej prawdy.

Na skutek wylewu traci władzę w połowie ciała. Paraliż kończyn górnych i dolnych, a także brak poczucia prawej strony ciała. Przechodzi przez drzwi tylko lewą nogą, podczas gdy prawą zostawia z tyłu. Zostaje zablokowany przez framugę, więc próbuje jeszcze raz. Kiedy podnosi filiżankę z herbatą, myśli intensywnie: „Mocno, trzymaj, teraz do góry, do siebie i przechylam, mocniej, czuję mokro na brodzie, z powrotem". Wykonując każdą czynność, musiał kontrolować kolejne etapy jej wykonywania – gdy tego nie robił, filiżanka wypadała, a herbata wylewała się na stół. Widział ją rozlaną przed sobą – na stole, na spodniach. Wtedy przypominał sobie, że przecież przed chwilą była w jego dłoniach. Brakowało momentu pomiędzy, zanim leżała wywrócona.

Był artystą – malował, rysował, rzeźbił. Po wylewie zalecono mu szereg manualnych ćwiczeń. Rysowanie było jednym z nich. Narysował swój autoportret i pokazał żonie. „Jesteś w połowie" – powiedziała. „Jak to? Przecież jest skończony" – był zdziwiony. „Nie ma prawej strony" – dodała. Jak to możliwe, że był jednocześnie częścią i całością? Wzrok mówił, że fizycznie – tak, jest sobą – lewym i prawym, ale nic z tego nie wynikało. Prawa strona fizycznie istniała, ale nie było jej w głowie – nie mieściła się w drzwiach, ale nie została oddana na rysunku.

Prywatna literatura (pamięć)

Idziemy dalej. Fragment, który tamten ktoś do góry uznaje za całość, jest w końcu całością czy nią nie jest? Może być synekdochą (*archiwum* pamięci) – symbolem części, która jednocześnie jest całością. Zastępuje coś, lecz jednocześnie się z nim łączy. Po co nam ona właściwie? Na przykład gdyby przyszło nam do głowy, że chcemy cały swój świat zbudować od nowa (co zdarza się całkiem często).

Akumulacja i powtarzanie. Tak odzyskam przeszłość. Nie pamiętam tego zdarzenia. Jest puste – biała tabliczka i czarna dziura. Niewyraźne obrazy, impresje – próba stawania się. Coś spadło mi na głowę. Dalej nie pamiętam. Nie pamiętam siebie, swojej historii. Kim jestem? Muszę znowu nauczyć się chodzić. Ci, którzy są za to odpowiedzialni, zaoferowali duże pieniądze za milczenie i kazali przestrzegać terapii. Najpierw trzeba wyobrazić sobie marchewkę. Bierzesz ją do ręki, wkładasz do buzi, chrupiesz. Wizualizujesz każdy element tego działania. Bardzo dokładnie. Kiedy więc włożą mi w rękę tę brudną i nieregularną (nigdy taka nie była w mojej wyobraźni), będę wiedzieć, co robić.

Przypominanie. Sześciopiętrowy budynek, lodówka, koty na dachu. Ktoś gra na pianinie – to łatwe. Trudniejszy jest gest. Wszyscy wokół są tacy nieautentyczni. Wszystko jest takie puste. Jedynie kiedy oglądam film z Robertem de Niro i widzę jak on otwiera lodówkę. To jest takie naturalne! Ale ja nie potrafię w ten sposób. Potrafię tylko systematyzować, zapętlać, tworzyć serie. Ogromną przyjemność daje mi zbieranie pieczątek w „coffee coś tam". 10 kaw i kolejna gratis. Zaczynamy od początku.

Próbuję sobie przypomnieć, kim jestem. Widzę pęknięcie w ścianie, na które jest przyklejony plaster. To pęknięcie przypomina mi inne. W moim domu, w sześciopiętrowym budynku, gdzie ludzie robią różne rzeczy – naprawiają rowery i gotują wątrobę. Przypominanie jest uzależniające, ale nie kontroluję go. Kolejne obrazy układają się w zaskakującym kierunku. Na chodniku leży postrzelony czarny mężczyzna. Dlaczego wydaje mi się, że to ja? To ja muszę grać tę rolę – mojej odwrotności.

Zapominanie jest jeszcze trudniejsze i czasem jest nawet bardziej intensywnym pamiętaniem. *Kant uwielbiał swojego służącego. Pracował u niego wiele lat i był bardzo sumienny. Pewnego pechowego dnia Lampe nie potrafił oprzeć się pokusie i ukradł coś z gospodarstwa swojego pana. Natychmiast został zwolniony przez Kanta, dla którego własność była uświęcona mocą samego imperatywu kategorycznego. Jednak Kant nie czuł się dobrze, wykazując się taką surowością i zamartwiał się z powodu biednego Lampego. Aby pozbyć się najbardziej niepożądanej manifestacji Neigung, przypiął nad swoim biurkiem małą notatkę z tekstem: „Lampe vegessen". Jest coś roztkliwiającego w naiwności jednego z największych filozofów, który nakazuje sobie „nie zapomnieć zapomnieć" o Lampem. Nakazuje sobie zapomnienie, które z całą pewnością będzie pamiętać. „Zapomnij" wymaga wysiłku, który może jedynie głębiej zapisać w pamięci to, co ma być zapomniane. To, co zrobił Kant, jest czymś więcej niż psychologiczną naiwnością. Stosunek do zbiorowej przeszłości może wymagać od nas czasem wyparcia się jej, przynajmniej w części. Oddzielenia naszej historycznej przeszłości od naszej zbiorowej tożsamości.*

W takich sytuacjach musimy pamiętać o tym, co zapomniane.

„Zgubiłaś swój nowy sweter?" – pyta Humbert Charlotte-Lolitę. „Znaleziono kobiecy, kaszmirowy sweter…" – słychać w intercomie
(„Odyseja 2001")

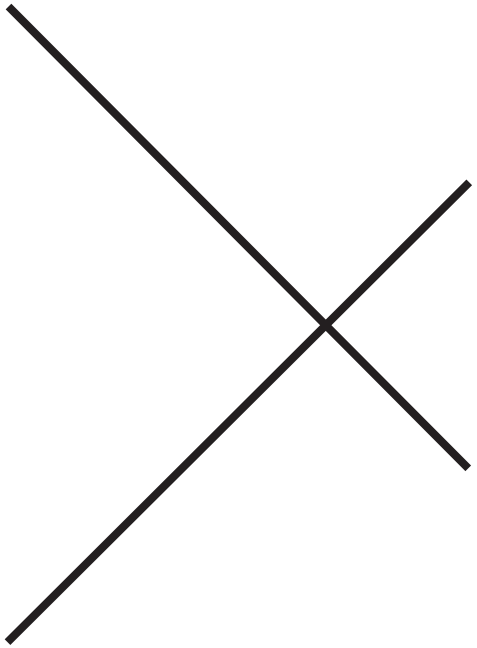
Dokładnie tego oczekuje badacz po wejściu do *archiwum*. Chce znaleźć zgubiony przez Lolitę sweter. Znaleźć go w innej rzeczywistości, w innym

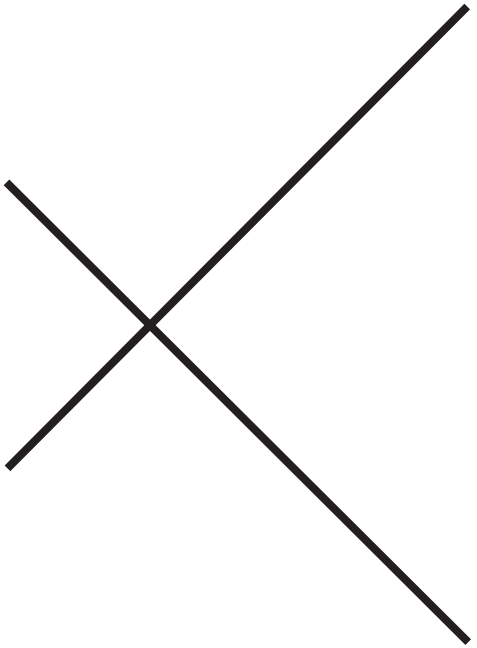
czasie. Wie, że to może być początek i koniec przygody, który nie doprowadzi nigdzie, bo na nim ślady się zakończą.
Jednak już ogarnia go gorączka archiwalna. Jest poszukiwaczem złota, podnieconym faktem, że to właśnie on i właśnie teraz odkryje coś, co zmieni postrzeganie przeszłości i pokaże nowy obraz przyszłości. Żeby nic nie umknęło, zbiera się nie tylko swetry wszystkich Lolit świata, ale także innego rodzaju archiwalia: akt znania, czyli poświadczenia tożsamości (z 1824r.) Jana Hitlera, urodzonego w Nayburgu w Austrii, z zawodu malarza pokojowego; dowody rzeczowe w sprawie sądowej o morderstwo z lat 1924 – 1931, a są nimi łuska i sznur, itd., itd.
Bibliotekę pamięci zbudował Aby Warburg, tworząc swój projekt życia. Chciał przekroczyć tradycyjny sposób pisania i myślenia o sztuce, przełamać sposoby pamiętania. W swojej bibliotece, świątyni, komnacie misteryjnej, odprawia mnemozyńskie misteria. Wszystko jest tam w ruchu. Cały czas zmienia się układ książek, tworzone są tajemnicze konstrukcje. Wiedza, która była tam zgromadzona, wymagała specjalnego sposobu poznania. Warburg musiał tam być fizycznie i swoją obecnością uruchamiać machinę. Wysysanie wiedzy stało się rodzajem performansu. Warburg był magiem, który trzymał się na uboczu, lecz działał na mocy jakiegoś nadprzyrodzonego prawa.
Im bardziej zagłębiałem się w Bibliotekę, tym bardziej pierwsze wrażenie umacniało się we mnie i utwierdzało. Z układu książek wyłaniała się w sposób coraz klarowniejszy seria obrazów, określonych motywów oraz oryginalnych idei i spoza tej złożoności wyłaniała się w końcu wyraziście postać człowieka, który zbudował tę Bibliotekę. Osobowość badacza, którego wpływ okaże się przemożny.
Warbug był szaleńcem, który w szwajcarskiej klinice gadał z motylami. Chodził też po

ogrodzie, przystawał, przykucał, obserwował i szukał tropów. Człowiek, mag, uczony, syn bankiera, erudyta w swojej bibliotece, która jest światem. Wiedział, że musi widzieć wiedzę, którą zgromadził. Pisał do swojego brata: *potrzebuję mieć wszystkie książki, obrazy i dokumenty porozkładane po wszystkich stołach tak, żeby można je było porównywać. Potrzebuję prawdziwej areny ze stołów, żeby mieć pod ręką potrzebne książki i materiał ikonograficzny. Zbudujemy owalny mur z książek i wtedy powstanie arena, która pozwoli na łatwiejszy i bliższy dostęp do nich, a nad eliptycznym murem zainstaluje się krzesła dla publiczności, z których mogłaby ona wszystko widzieć i wszystko słyszeć.*
Warburg, uspokojony, w swojej bibliotece, wie, że teraz będzie nareszcie prawdziwym uczonym, czyli czarodziejem, magiem, kapłanem (przepełnionym cierpieniem, niepewnym, kiedy nadciągnie świt). Będzie badał i tańczył – przekładał książki, porównywał fotografie, pisał i segregował. Sposób ułożenia będzie dla niego ważny. Jeżeli któryś z przedmiotów zostanie przesunięty, Warburg wpada w gniew (ktoś gwałci zbudowany przez niego Kosmos, więc wszystkie konstelacje pogrążają się w chaosie). Poszukuje mądrości, ale także cierpienia, tańca i krzyku, płaczu, duszenia i kopulowania, mądrości i szaleństwa. Wiedzy, która przemienia się w mądrość, przenika ciało – dzięki rytuałom obejmuje ciało całego człowieka. Zmierzały do tajemnicy, ale jej nie wyjaśniały (nie da się jej wyjaśnić). Trzeba nadać sens temu, co jest sensu pozbawione i nie próbować rozumieć, ale odtwarzać fragmenty światów i budować nowe. ×

Paweł Dziemian

Paweł Dziemian – biogram, dossier i artist statement na:
http://www.mediafire.com/?mgqfntugyoi



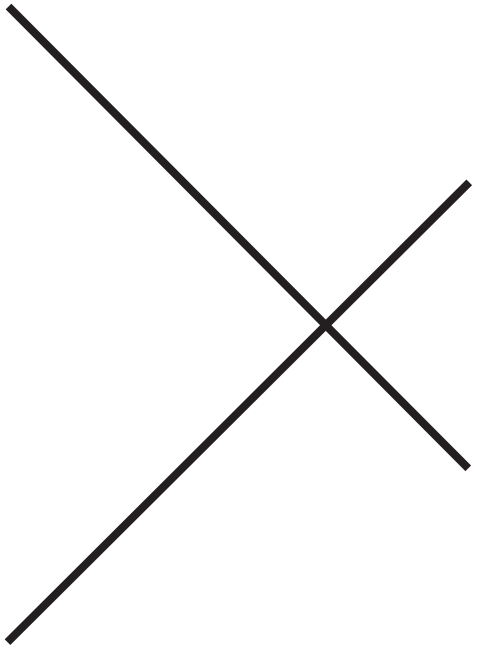


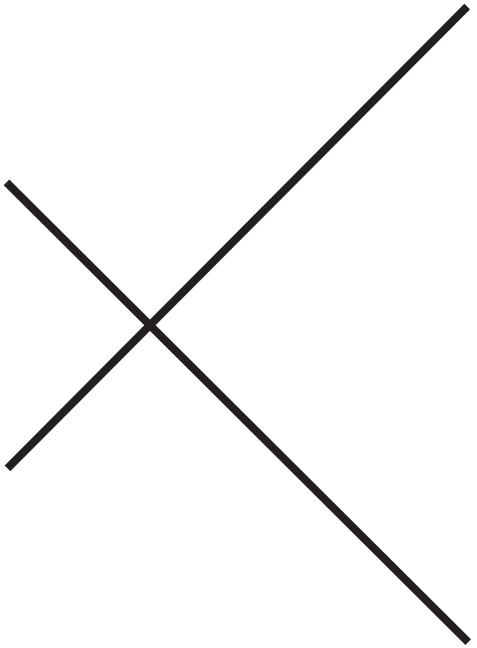
CONTACT ME
£100
Claire, Brighton
KEANE MOVES ON AGAIN
TO CELTIC
FROM FOOTBALL

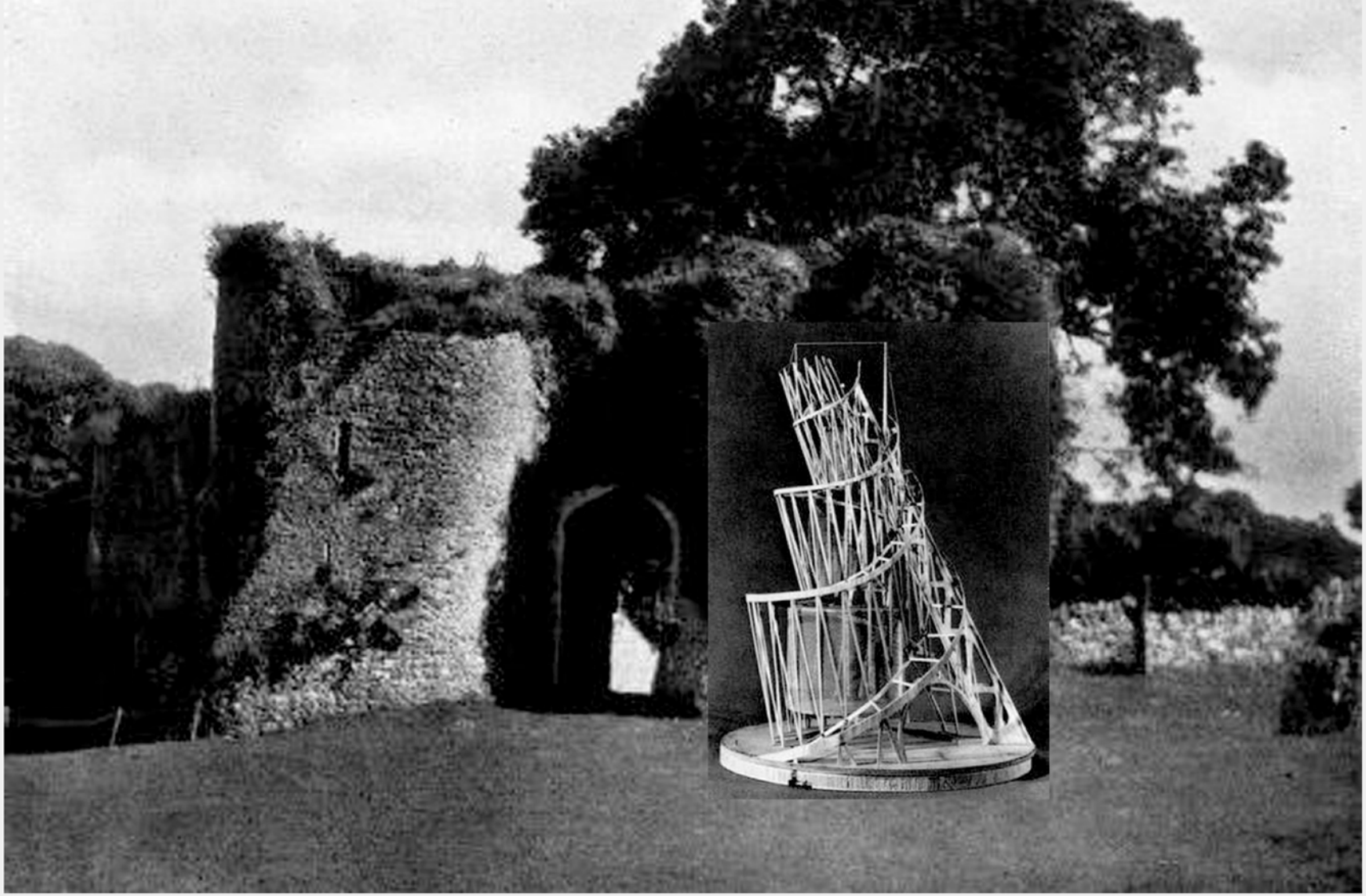
Jakub Czyszczoń

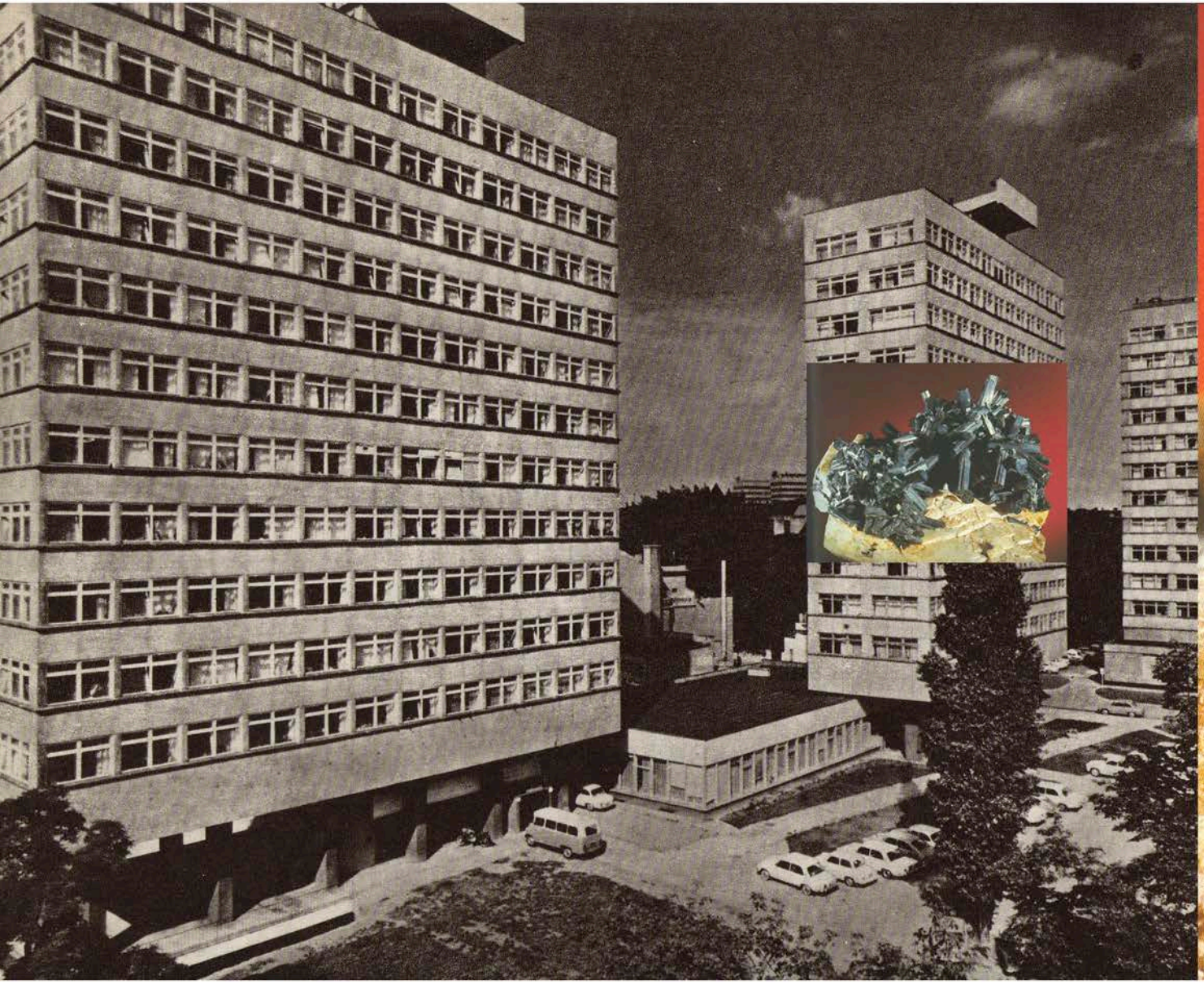
Jeszcze będzie bardzo dobrze

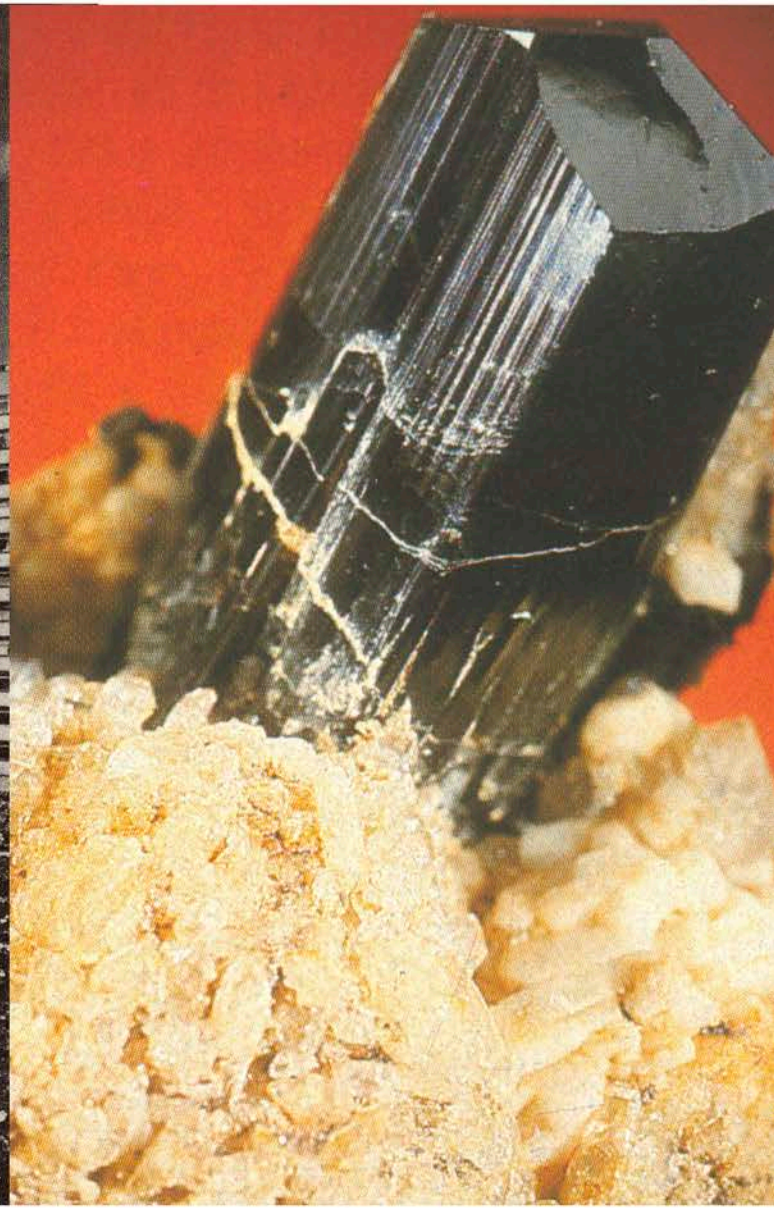
Jakub Czyszczoń (ur. 1983): absolwent Liceum Plastycznego w Jeleniej Górze, studiował na wydziale Komunikacji Wizualnej/Grafiki ASP w Poznaniu (dyplom w 2008 roku – specjalizacja Grafika projektowa i Malarstwo sztalugowe), w roku 2005 odbył stypendium w Oslo. W 2010 brał udział w 9. Edycji Konkursu Malarskiego im. Eugeniusza Gepperta. Mieszka i pracuje w Poznaniu.



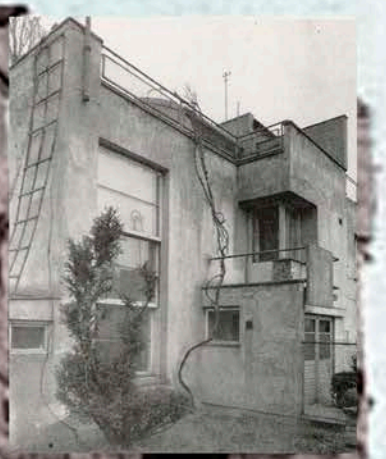


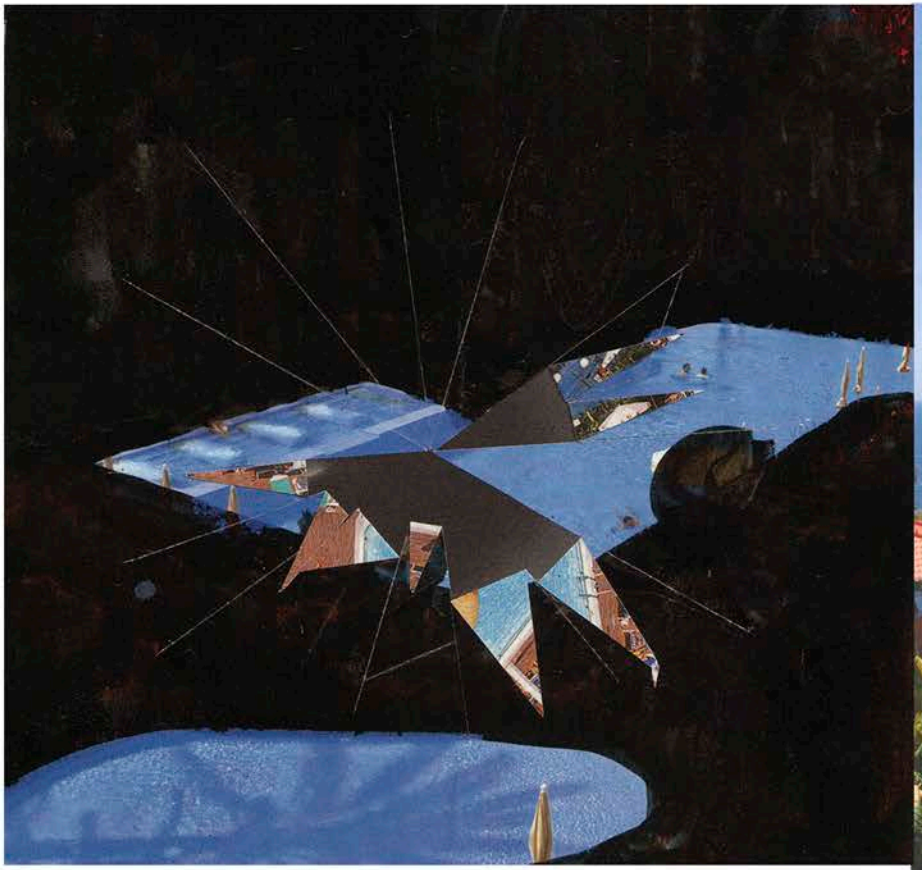


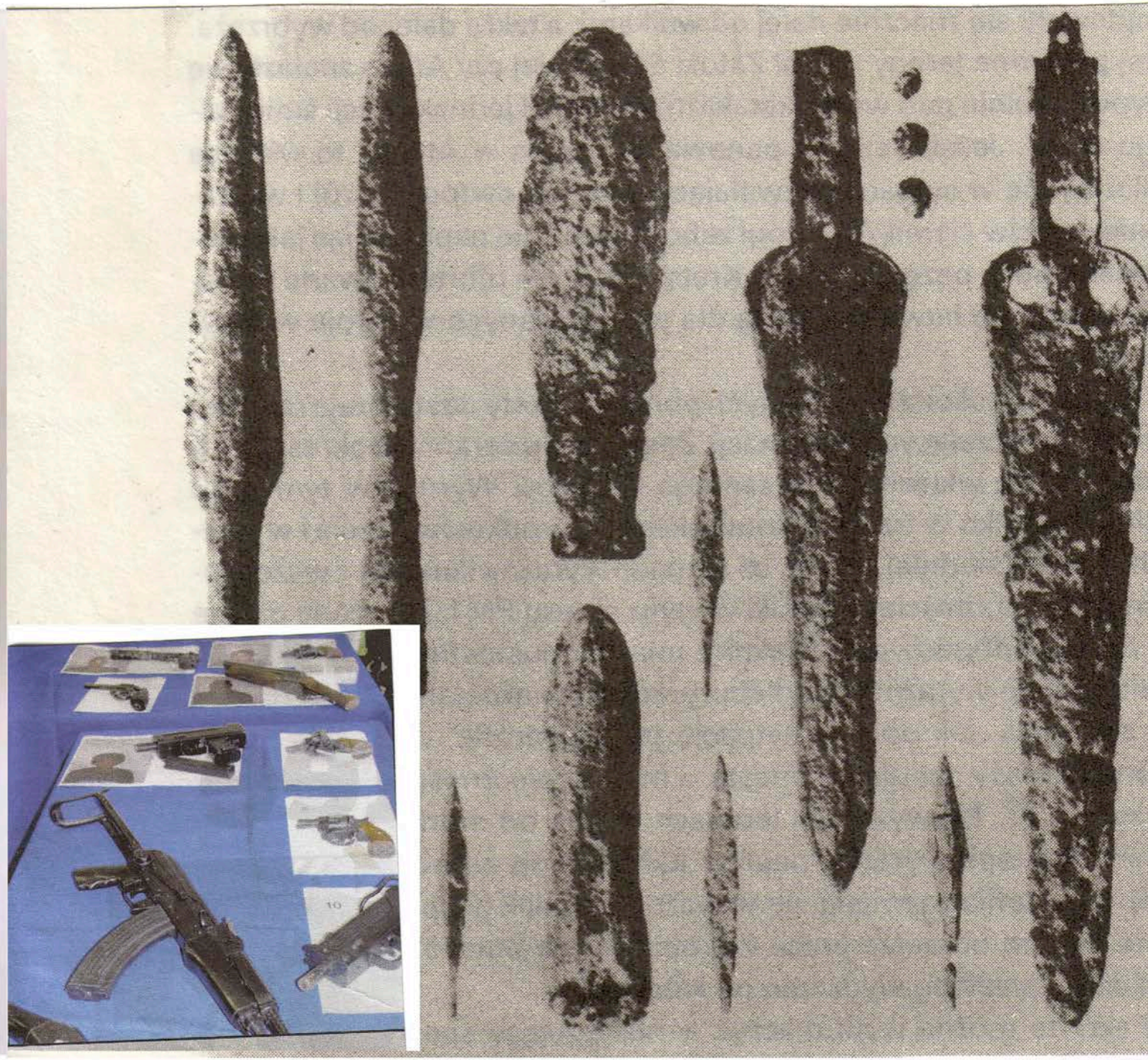




Copyright by
Underwood &
Underwood, N. Y.

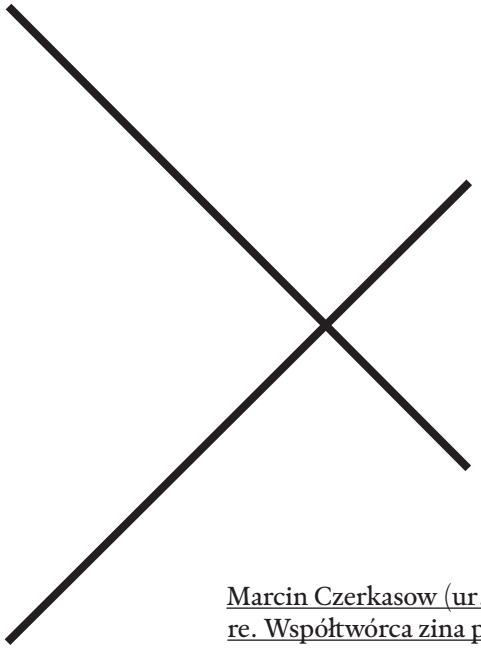






Potwory i nowe budynki

Marcin Czerkasow



Marcin Czerkasow (ur. 1981): artysta ludowy z nurtu hardcore. Współtwórca zina poświęconego zjawiskom amoralnym „Blitz". Autor arkusza „Płonące ciasteczko" wydanego w 2006 roku oraz książki „Fałszywe zaproszenia" (WBPiCAK 2008). Teksty drukował m.in. w: „FA-arcie", „Pro Arte", „Portrecie", „Nowym Wieku", „Toposie", „Studium". Razem z Rafałem Piekoszewskim, gitarzystą noiserockowego zespołu Plum, współtworzył projekt Małpoczaszka (obecnie w zawieszeniu). „Dorywczo opracowuje kolejną książkę" i regularnie ogłusza się gitarami.

„Przemoc śni. Ty drzemiesz nad swoją tablicą rozdzielczą". [John Ashbery, *Łańcuch cienia*]

Przemoc istnieje, choć przyznajmy, że to niewygodny temat. Zniszczenia i terror mogą wyglądać całkiem nieźle w telewizji, jednak poza nawiasem kadru to wciąż to samo dramatyczne ubóstwo wyobraźni, które rozwija odwiecznie czarne scenariusze cierpienia, w oparciu o materialne warunki egzystencji wydanej na pastwę złej woli lub niesprzyjających okoliczności (co w wielu przypadkach oznacza to samo). A jednak bohaterowie masowej wyobraźni powielający odwieczne schematy zniszczenia i przetrwania na stronach komiksów, powieści szemranej kategorii, czy na ekranie, w dużej mierze uczestniczą zaledwie w oswojonych wersjach tych bezlitosnych aktów. Choć jeśli jeszcze w epoce Thomasa de Quinceya morderstwo zostało jedynie żartobliwie podniesione do rangi estetycznej ekstrawagancji, skrycie podziwianej przez członków rozmaitych Towarzystw Wielbicieli Morderstwa, to przez kolejne dwa stulecia awansowało ono do spektaklu zgoła nieczytelnego w swoim zasadniczym przekazie: kolejne media, stawiając rozmaite przykre fakty w transparentnym – choć nieco skorumpowanym – świetle pozornie bezstronnych świadectw, uczyniły z niego całkiem dochodowy interes, w którym oburzenie krzyżuje się z niezręcznie zakamuflowaną rozrywką, znaną już za czasów Laktancjusza:

Otóż, jeśli sama obecność przy morderstwie nadaje człowiekowi charakter współwinnego, jeśli bycie wyłącznie widzem wplątuje nas we wspólną winę ze sprawcą, to oczywiście w owych morderstwach w amfiteatrach ręka zadająca śmiertelny cios jest równie zbroczona krwią jak ręka tego, który biernie się przygląda.
[za: Thomas de Quincey, *O morderstwie jako jednej ze sztuk pięknych*]

Tym bardziej dochodowy jest zatem ten interes, że krytyczny potencjał tematu wydaje się być niewyczerpywalny: kolejne inscenizacje aktów przemocy pozostawiają uchyloną furtkę przed następnymi pokoleniami żądnych wrażeń amatorów samego życia.

Jednak czym jest przemoc i czym jest owo osławione „samo życie"? Nie możemy mówić o naszych potworach, nie czyniąc z nich jednocześnie maskotek – zauważył w swoim czasie rezolutnie Derrida, ale czy gdybyśmy odwrócili tę błyskotliwą uwagę i zapytali o sens oraz status owych maskotek, to czy w ten sposób moglibyśmy pojąć również znaczenie naszych ulubionych potworów? Czy w ogóle jesteśmy w stanie zrozumieć cokolwiek z tych samorzutnie narzucających się nam zewsząd enuncjacji „życia" i jego reprezentacji? Spróbujmy wybrać się na te pociągające manowce nieco okrężną drogą pospiesznie zarysowanych aluzji.

1. „Widziany z zewnątrz, budynek ten przypominał niemiecki konsulat w Melbourne". [GIORGIO DE CHIRICO, *HEBDOMEROS*]

Widzieli Państwo kiedykolwiek niemiecki konsulat w Melbourne? Ale czy to w ogóle ma jakieś znaczenie? Dla zagadkowej siły porównania zawartego w powyższym epigramie wiedza ta nie ma absolutnie najmniejszego znaczenia.
I tak samo, jak w retorycznych strukturach takich niepozornych fragmentów odnajdujemy zalążki pewnej przemocy wobec wyobraźni, możnaby zauważyć, że cała społeczna architektura przeszłości, teraźniejszości i przyszłości oparta jest na sile – przemocy struktury wobec elementów jej podporządkowanych,
a także przemocy wobec samej struktury, która zyskuje swoje znaczenie właśnie dzięki umyślnemu uporządkowaniu.
Można tutaj mieć na uwadze następujące obszary: język, prawo, sztukę, pracę, edukację, a także takie instytucje jak rodzina, państwo czy literatura. A zatem: instytucje.
Oto źródło oporu każdego ortodoksyjnie szanującego się anarchisty: struktura tradycji lub też tradycja struktury jako takiej, wedle której porządek społeczny oraz porządek rozumienia ustanowiony zostaje i obowiązuje *per se* w ramach doktrynalnie zhierarchizowanych dziedzin wiedzy. Biorąc pod uwagę niewątpliwe uroki estetyki samej w sobie, której władza również opiera się na użyciu pewnego rodzaju przymusu, można dostrzec także inne obszary zarządzane z tą samą bezdyskusyjną estymą, choć oddane już grze z pewną celowością.

Dziedzinę, której materialne przedłużenie znajduje praktyczne zastosowanie na poziomie społecznej interakcji, stanowi architektura: porządek narzucony przestrzeni,
a zarazem jednostkom, które tę przestrzeń zamieszkują. Architektura pojęta jako otwarta, a zarazem zwarta w sobie metafora organizacji, stanowi przy tym zasadniczą część dyskursu poświęconego idei ładu, a w interesującym nas tutaj aspekcie łączy się ona przede wszystkim z naszymi całkiem przyziemnymi planami wobec rzeczywistości. Ten strukturalny klimat doskonale oddają retoryczne pasaże, które znajdujemy u klasyków. Znana jest nam obsesyjnie architektoniczna potrzeba ładu w obrębie transcendentalnego systemu Kanta, a również i Kartezjusz odnalazł w tym specyficznym języku pewien owocny dla swoich idei potencjał:

Tak więc widzimy, że gmachy, które ten sam architekt rozpoczął i wykonał, są zazwyczaj piękniejsze i lepiej rozplanowane aniżeli przebudowywane przez wielu, którzy posługiwali się starymi murami wzniesionymi dla innych celów. [DESCARTES, *ROZPRAWA O METODZIE*]

Powyższy fragment w dość niewinny sposób odsyła nas do wyidealizowanego początku każdego pragnienia o czystym przedpolu dla nowego rodzaju wiedzy, a tym samym władzy nad rzeczywistością. Jak wiemy skądinąd (czyli głównie z dalszych części kartezjańskiego wywodu, których z uwagi na ekonomię niniejszego tekstu nie przytaczam), to otwarcie stanowi wprowadzenie do dzieła, którego głównym celem jest eliminacja starego oraz budowa nowego porządku poznania. Jednak te dwie przeciwstawne siły zostają spięte dyskretną klamrą czegoś znacznie gwałtowniejszego, niż byśmy mogli przypuszczać na pierwszy rzut oka. Retoryczna siła tej wizji zawiera zalążek idei świeżego startu, która już tutaj podszyta jest pragnieniem zdecydowanego zniesienia poprzedniego obrazu rzeczywistości na rzecz nowego ładu. Destrukcja nieuchronnie towarzyszy tutaj konstrukcji. Jednak z czego wynika ta siła?

Rzuca się tutaj w oczy kwestia integralności, tożsamości, a zarazem pojedynczości, którą zawiera owa figura architekta, zarządzającego całym nowym planem. Ta koncentracja siły ma swoje przełożenie na organizację projektu, podporządkowanie go pojedynczej, konkretnej wizji obrazu świata, na ekonomię przedstawienia, jakim staje się na scenie świata nasza wiedza o nim i naszym w nim położeniu. Do tych właśnie pragnień odnosi się później w swoim „nieznośnie demaskatorskim" pisarstwie Heidegger, pisząc o uprzedmiotowieniu bytu dokonującym się w jego przed-stawianiu (*Vor-stellen*), „w którym zmierza się do tego, aby rachujący człowiek mógł mieć pewność bytu, to znaczy być pewnym". Wyrachowana pewność „rachującego człowieka" oraz pewna ręka architekta ogarniającego swoim projektem możliwość przedstawienia pewnego zrozumiałego porządku są tutaj tym samym. Jest to pewność

poznania opartego na panowaniu rozumu, który w nieunikniony sposób odciska swoje piętno na charakterze poznawanej rzeczywistości.

„Teoria zmienia opisywaną przez siebie rzeczywistość", jak zauważył teoretyk innego ładu, choć w tym przypadku sama teoria stanowi równie pojemną metaforę dla podporządkowywania sobie rzeczywistości, co wizja architekta tworzącego fundamenty dla gmachu jasnej i wyraźnej w swojej oczywistości wiedzy, po której spodziewamy się głównie pewności dla naszego poznania, czyli koniec końców – władzy. „A władza to przemoc", jak głoszą słowa pewnej piosenki – tutaj jako przemoc podmiotu wobec rzeczywistości rzeczy takich, jakimi one są – lub takich, jakimi chcielibyśmy, aby były.

2. „Beczka prochu unosząca się na rzece informuje nas o potencjalnej rozrywce". [Ruben Wichalski, *Zniszczyć przed przeczytaniem*]

Przemoc to przede wszystkim forma, czy też przykry rezultat naszego zobowiązania wobec natury, czyli naszego w niej udziału. Pociągająco nierozstrzygalna kwestia relacji między naturą a kulturą, a także nasze nie do końca jasne usytuowanie wobec tej relacji zostaje zwielokrotnione dzięki pojęciu, któremu nie jesteśmy w stanie nadać wystarczająco klarownych granic. Wyznaczanie granic (*limes*) i stwarzanie warunków (*ratio*) dla kontroli to sposoby na ujarzmienie tej fundamentalnej grozy życia u jego podstaw. Umowa społeczna jako logiczny początek kontroli, czyli społeczeństwa, sytuuje tę grozę w obrębie złożonej aparatury norm i reguł, które instalują ten przykry potencjał w cen-

trum rozległej praktyki kulturowej, którą dość powszechnie nazywamy po prostu „samym życiem".

Zasadniczą formą układania naszych stosunków z naturą, sposobem na określenie stosownych dla niej ram i wymiarów, które w naszym dyskursie stają się wartością par excellence, jest pojęcie pracy. W interesującej analizie ewolucji tego pojęcia Foucault, powołując się na przełomowy charakter myśli równie legendarnego, co i niezbyt powszechnie rozpoznanego od strony doktrynalnej Adama Smitha, pisze:

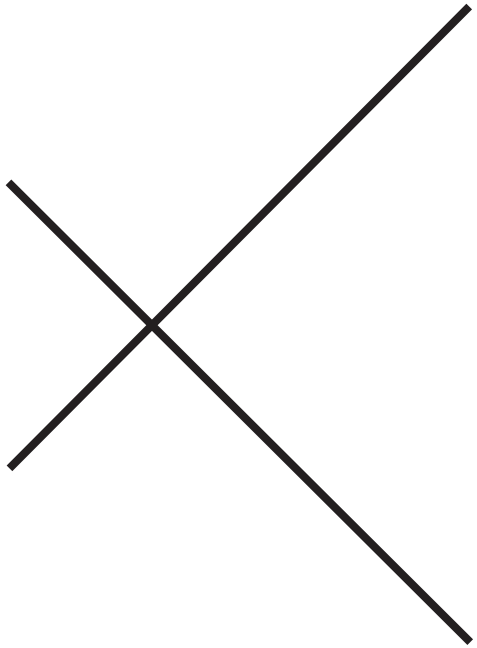
[...] Aby ustanowić prawo, jednostki i miary wymiany, [Smith] formułuje [...] zasadę ładu, której nie da się sprowadzić do analizy reprezentacji – wydobywa na jaw pracę, to znaczy wysiłek i czas, ową dniówkę, szatkującą i wykorzystującą ludzkie życie. [Michel Foucault, *Słowa i rzeczy*]

Być może właśnie w powyższym fragmencie jesteśmy najbliżej tego, co wielu z nas określiłoby mianem „samego życia". Historia podziału pracy, a także powstania wartości, jako pomostu między różnymi ekwiwalentami koniecznymi dla naszego przetrwania, obejmuje bowiem również całkiem fizyczny wymiar presji, jaka wywiera na nas nasze paradoksalne położenie istot zawieszonych między wolą panowania nad naturą, wobec której zaciągnęliśmy kredyt naszej skończonej egzystencji, a świadomością tej właśnie skończoności. Codzienna „orka", tyrania czasu wobec ciała zawieszonego w próżni swoich potrzeb, mniej lub bardziej zainspirowanych i ukierunkowanych przez źródła zewnętrzne sprawia, że życie staje się usprawiedliwionym przez okoliczności obozem przetrwania na warunkach ustalonych „w innym czasie i miejscu". W ten sposób wartość pracy ulega cnocie bezcelowości, wirtualizuje się na rzecz samego procesu przetwarzania zasobów (przede wszystkim ludzkich), których jedyny sens znajduje się w ich uprzedmiotowieniu na rzecz arbitralnych decyzji, nazywanych dość przyjemnie „zarządzaniem czasem". Współczesne narzędzia kontroli w sposób jawny demaskują zatem swoje przeznaczenie już na poziomie etymologicznego dochodzenia ich znaczenia, dowodząc tym samym spornej celowości pracy jako takiej.

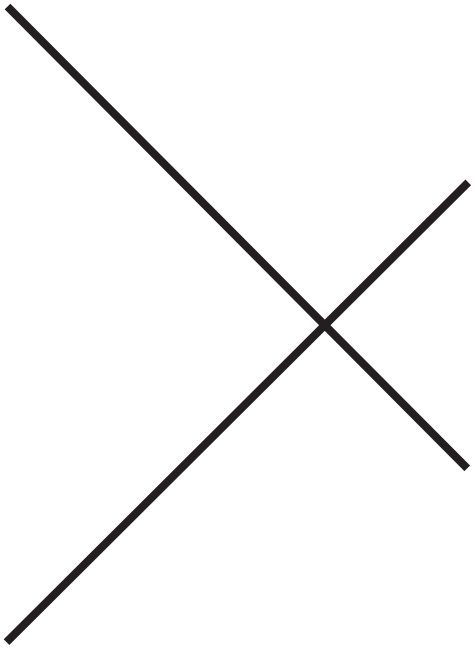
I w tym właśnie uciążliwym klimacie egzystencjalnej ekonomii nasuwa się dość trywialna konkluzja, wedle której c z a s t o p r z e m o c. Bezlitosny dyktat zobowiązań, jakie winniśmy spełniać gwoli zabezpieczenia materialnego przetrwania naszej jednostkowej egzystencji w codziennej praktyce przekłada się choćby na zniewalający urok rozmaitych korporacyjnych gier, których cienie i blaski w znaczący sposób odciskają się na sposobie postrzegania naszego prywatnego czasu jako nie do końca niezależnej i czystej sytuacji. Mowa tu oczywiście o przypadkach mniej lub bardziej pośrednich, bowiem za sprawą osławionej globalnej ekonomii w obecnych czasach nikt nie zdoła się do końca ustrzec przed choćby widmowym wpływem wdzięków tych, jak się zdaje, wszechmogących organizacji.

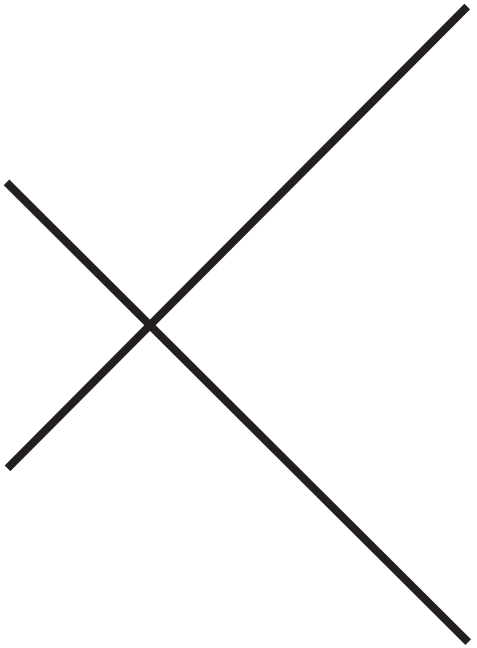
I właśnie w tej grze czytelnik być może dostrzeże już czające się sylwetki naszych maskotek, które niczym w platońskiej jaskini reprezentują zaledwie zarysy jakiejś krytycznej epistemologii, na kanwie której można zrekonstruować nasze odwieczne sny o porządku i pełni kontroli, o architekturze ładu ulokowanego w nieodległej, choć przecież wciąż przyjaźnie niejasnej przyszłości, w kontekście nieuchronnego kresu naszych prywatnych możliwości.

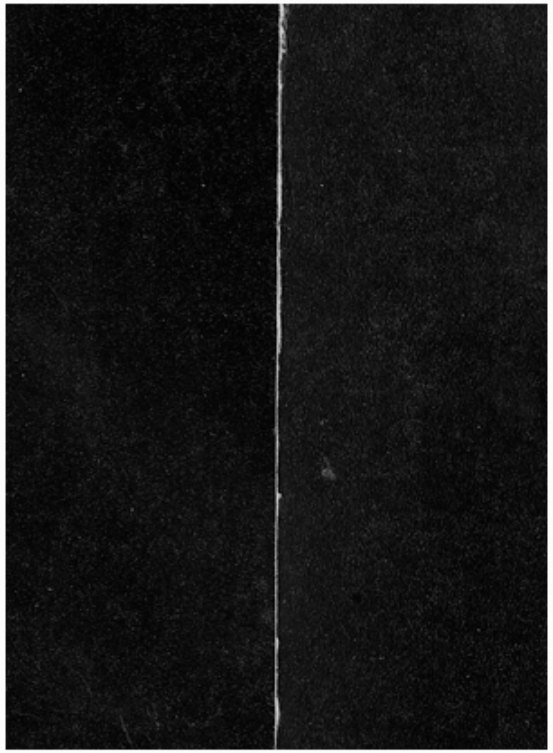
„To właśnie jest samo życie” – mógłby zawołać w tym miejscu niejeden, powołując się przy tym na tę mglistą, ogólnikową ideę życia samego w sobie, wobec której usprawiedliwienie znajdują często najbardziej zdumiewające fakty z dziedziny potocznego doświadczenia. Niestety, wobec beztroski tych słów jedyną obroną zdawać się mogą wyłącznie środki tak beznadziejnie upiorne na scenie naszej „popularnie skontekstualizowanej” egzystencji, jak ironia czy bezlitosna groteska. Czy jednak ci, którzy oddają się za ich pomocą swoim krytycznym potyczkom, rzeczywiście schodzą z tej sceny jako ostatni? Skądinąd wiadomo bowiem, że: „irony is a dead scene”.
Albo i nie. ×

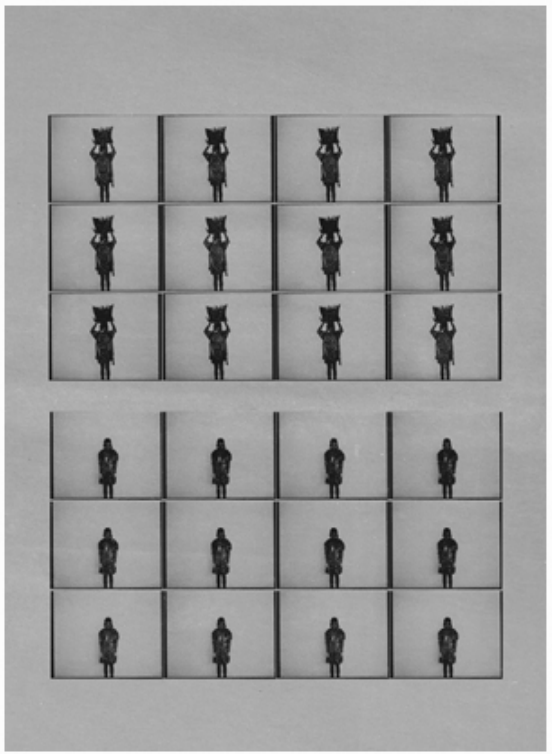


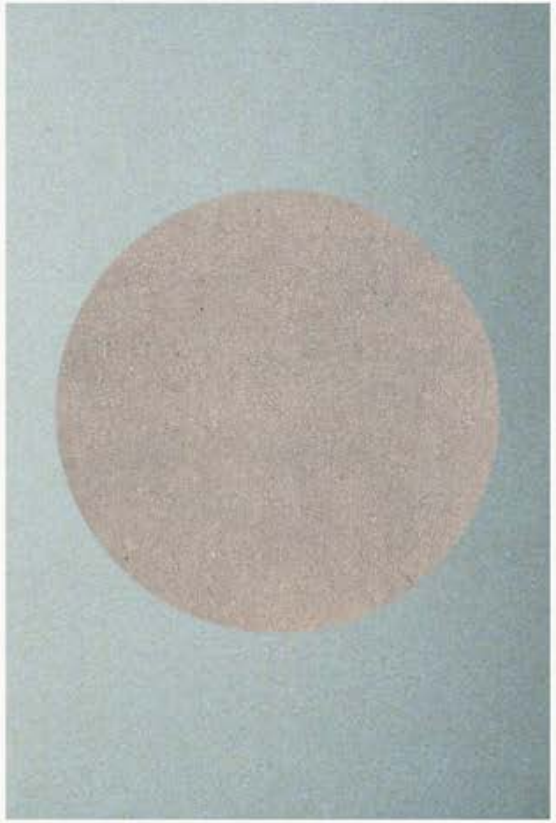
Emma Knaflewska



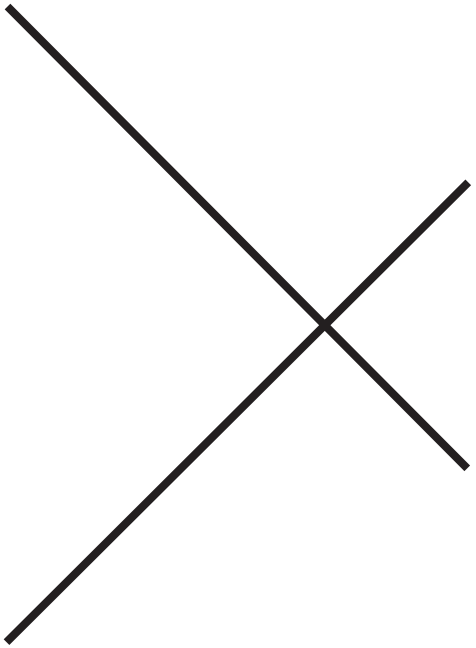


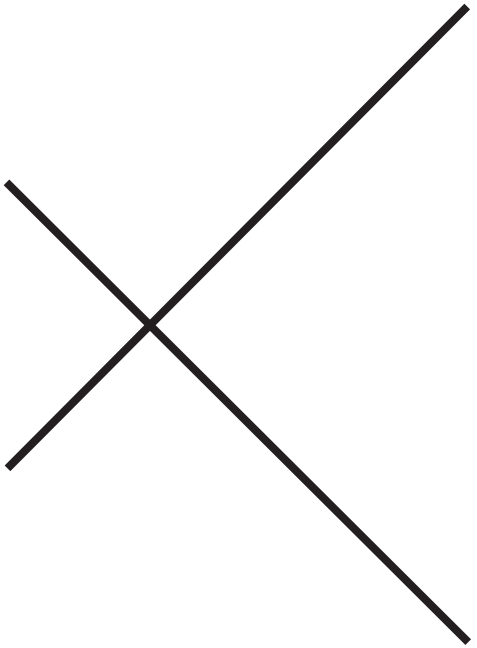


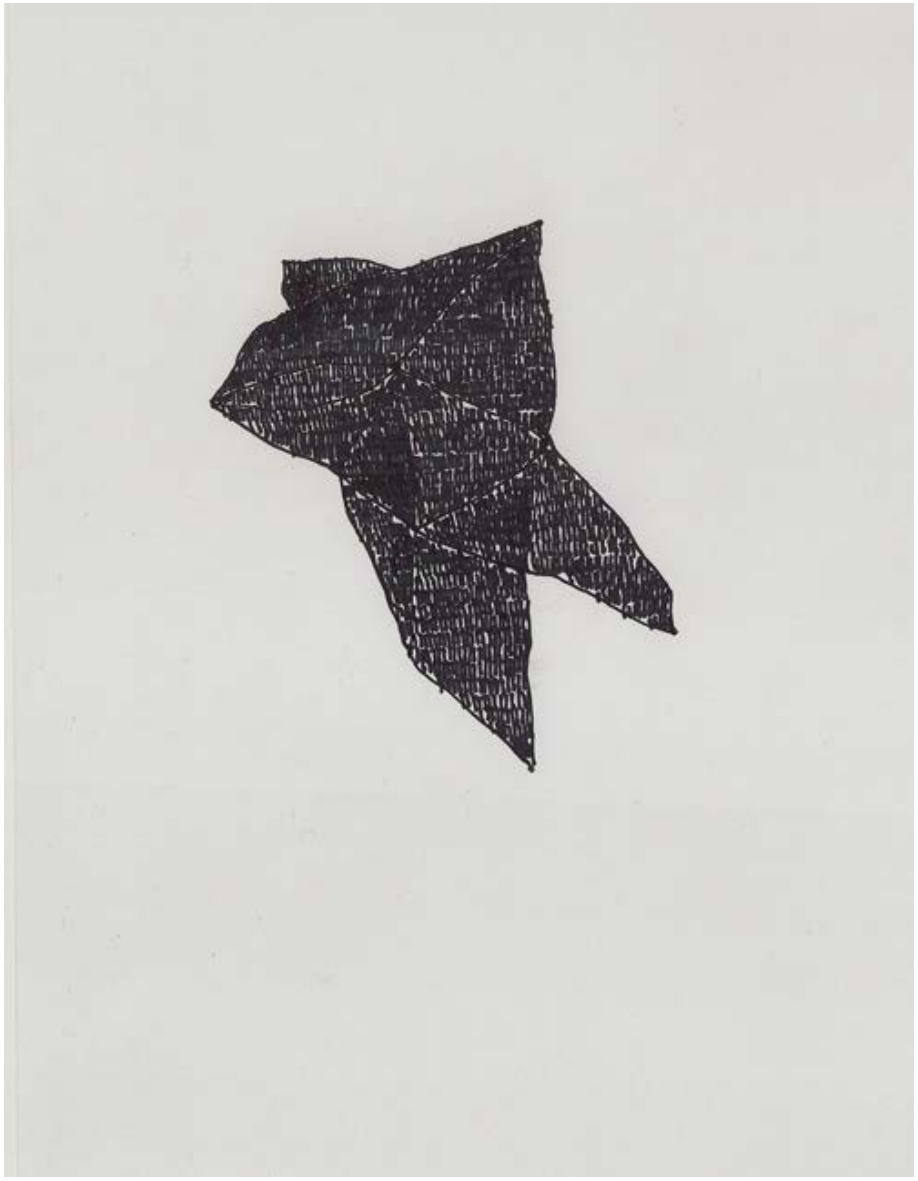


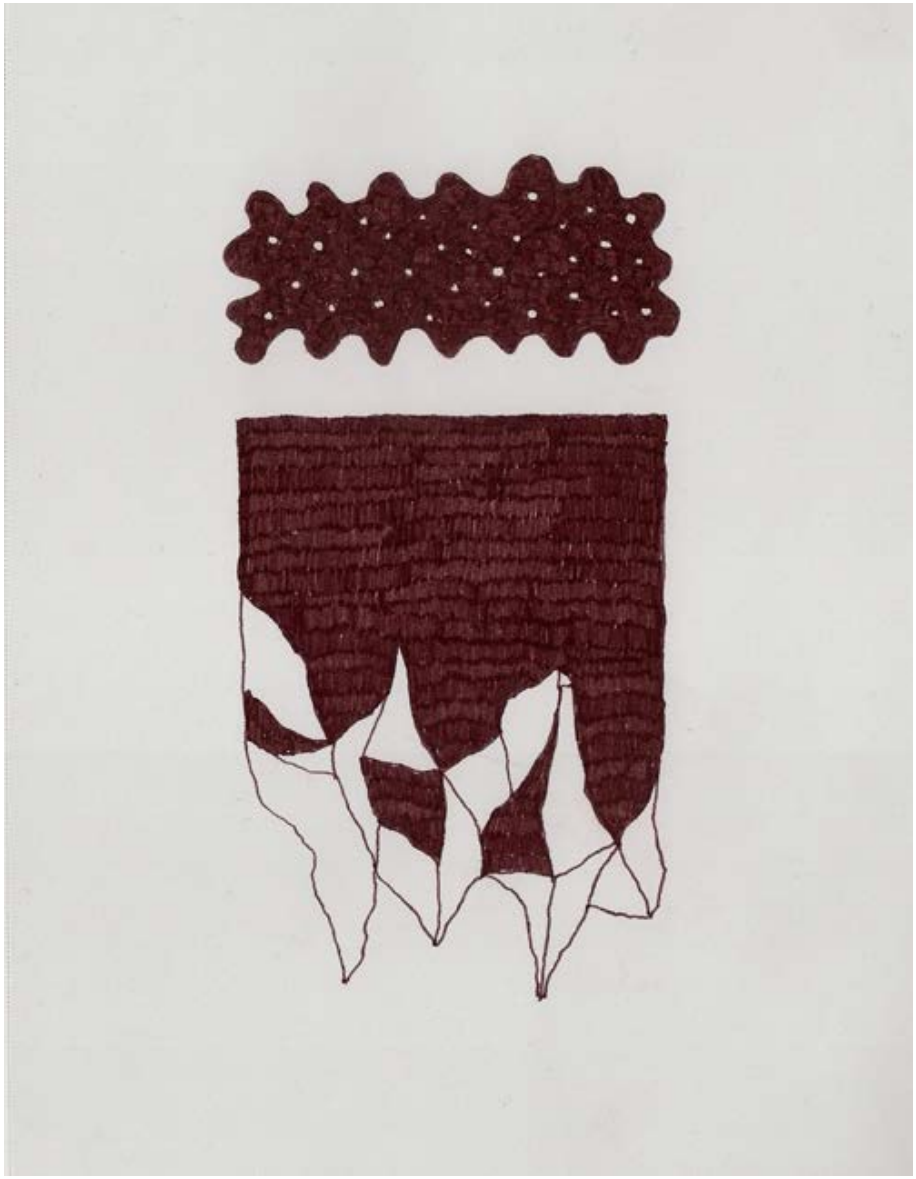


Jakub Rożej



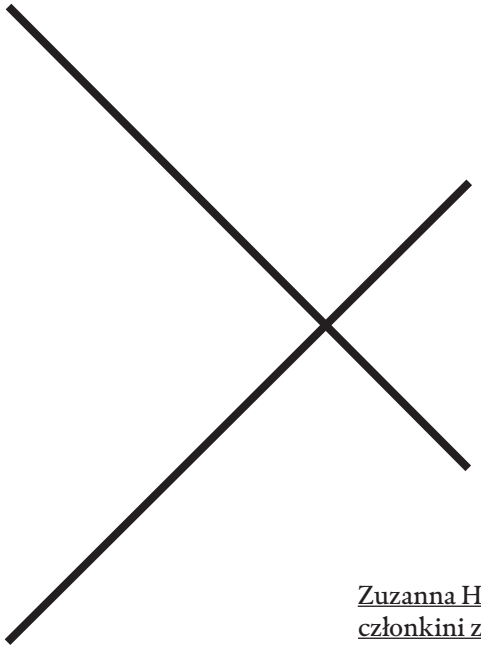






Zakorzenienie

Zuzanna Hadryś



Zuzanna Hadryś (ur. 1978): kulturoznawczyni, członkini zarządu Fundacji Transmisja, od marca 2009 razem z Michałem Lasotą prowadzi Galerię Stereo w Poznaniu. Współtwórczyni programu galerii, kuratorka wystaw, autorka tekstów o tematyce kulturalnej, w szczególności o sztuce. Publikowała m.in. w: „Gazecie Malarzy i Poetów", „EXIT", „Obiegu". Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Piotr Żyliński to artysta, który porusza się w obszarze problemów dość fundamentalnych dla współczesnej sztuki, takich jak tożsamość, historia, pamięć czy władza, jednakże robi to na sobie właściwy, ironiczny, przewrotny, nieco melancholijny i nieco sentymentalny sposób. Choć jego twórczości w żadnej mierze nie przyświecają imperatywy społecznego zaangażowania, a prace nie przyjmują publicystycznego tonu, to jednak często dotyka on kwestii zasadniczych dla społeczeństwa. Trudno mi sobie wyobrazić, aby Żyliński „szukał tematu na pracę", gdyż twórczość tego młodego artysty wydaje się być konsekwencją ugruntowanych i zinternalizowanych przemyśleń, a tematyczne i formalne wybory nie mają w sobie nic z przypadku. Prace Piotra Żylińskiego są perfekcyjnie zrealizowane, ascetyczne kadry pozbawione są wszelkich zbędnych naddatków, jednak najważniejsze wydaje mi się to, że podejmuje on odważne artystycznie, autonomiczne gesty, nie bojąc się związanego z tym ryzyka, które zawsze może pojawić się tam, gdzie niekłamana (choć ironią podszyta) jest zarówno powaga, jak i osobiste zaangażowanie.

Artystyczna odwaga Żylińskiego obecna jest przede wszystkim w konsekwentnie uprawianym dokamerowym performance, w związku z czym sam artysta jest bohaterem dużej części swoich działań. Upijając się w swojej najbardziej znanej realizacji, „Trans atlantyku", recytując z pamięci z przesadnym zaangażowaniem wiersz w „Pamiątce z języka polskiego" czy markując grę na skrzypcach w wideo „Ave Maria", Żyliński aranżuje zdarzenia, w których jego osobiste zmagania są wpisane w szerszą perspektywę. Prowadząc psychologiczną grę z widzem i samym sobą, odgrywa prywatny spektakl, a równocześnie mierzy się z uniwersalną sytuacją opresji i przymusu. Charakterystyczna dla twórczości Żylińskiego jest równowaga między pierwiastkiem intelektualnym i emocjonalnym. Równowagę, niezwykłą u tak młodego twór-

cy, widzę przede wszystkim w rozłożeniu akcentów, wyważonym byciu między tym, co kulturowe i obiektywne a subiektywnością, w pozbawionym nadmiernej erudycji zakorzenieniu w tekstach kultury, dzięki czemu nic nie przysłania osobistego przekazu. Najlepszym przykładem tego, jak odnajduje się Żyliński w„kulturowym dziedzictwie", jest wspomniany „Trans atlantyk". Jest to jedno z najciekawszych nawiązań do Gombrowicza, jakie pojawiły się w sztuce polskiej w ostatnich latach. Gombrowicz, autor bardzo inspirujący, lecz wyeksploatowany w powtarzających się interpretacjach, osiadających na mieliźnie skonstruowanej na szkolnej osi gęba–pupa–łydka, zyskał w performace Żylińskiego nową świeżość. Genialny w swej prostocie zabieg – wypicie litra wódki podczas głośnej lektury „Trans atlantyku" przed kamerą – pozwala na odczytanie tej pracy na bardzo wielu poziomach. Żyliński zmaga się z Gombrowiczem i wspiera się na nim, odnosząc się zarówno do tej tradycji, która była zmorą, utrapieniem i gorączkową inspiracją dla Gombrowicza, jak i tej, której sam Gombrowicz jest częścią. Polem zmagań jest taka polskość, którą piętnował Gombrowicz, lecz jako że piętnując – cytował, w pijackim bełkocie, w jakim siłą rzeczy pogrąża się czytanie Piotra Żylińskiego, zaciera się różnica między podmiotem a przedmiotem krytyki.
Polem zmagań jest także polszczyzna, jej szeleszcząca wymowa oraz, charakterystyczne dla „kultury międzywojnia", zdania wielokrotnie złożone, którym Żyliński z pilnością prymusa stara się oddać należny szacunek. Polem zmagań jest także sama sytuacja, w której dochodzi do upicia się. Zabawny, anegdotyczny i pozornie prostacki zabieg niesie za sobą w gruncie rzeczy ogromny psychologiczny wysiłek. Należy TO zrobić w sposób otwarty, wystawiając się na przyszłe, trzeźwe i wnikliwe spojrzenia. Należy to także zrobić samotnie, mierząc się z kulturowym tabu, które każe ukrywać podobne ekscesy. Należy to wreszcie zrobić z głęboką ufnością wobec rzeczywistości, licząc się z tym, że na końcu nie będzie się już podmiotem własnych działań.

Dyskretna ironia obecna jest w niemalże wszystkich pracach Piotra Żylińskiego, choć ten prześmiewczy ton przybiera czasem formę ledwie zauważalnej mikroekspresji (jak w najbardziej osobistym, krótkim wideo „Boję się") lub gestu, który dopiero w ostatniej chwili nadaje nowe znaczenie oglądanej sytuacji (doskonałym przykładem jest wideo „Piorun strzelił", gdzie romantyczny nastrój i powaga statycznego kadru zostają skontrapunktowane smarknięciem). Bywa jednak odwrotnie, jak na przykład w cyklu fotografii „Ofiary komunizmu/ofiary kapitalizmu", które podejmują lżejszy temat i są rodzajem mniej zobowiązującej artystycznie wypowiedzi – tutaj za żartobliwym tonem kryje się coś więcej, niż tylko wariacja wokół kwestii męskiego wizerunku. Nawet te dość zabawne zdjęcia sztucznie wyluzowanych młodych mężczyzn, ubranych w stroje „z epoki" zdradzają, że Żyliński to nie tylko kpiarz, ale także bardzo wnikliwy obserwator, niezwykle celnie punktujący to, co czyni codzienność opresywną. Komizm tych fotografii okazuje się być zbudowany na uczuciach zażenowania, nienaturalności i nieprzystawalności, które są udziałem bohaterów. W gruncie rzeczy jest to także projekt z ducha bardzo gombrowiczowski.
W nurt prac związanych z eksplorowaniem męskości i jej kulturowych wizerunków można w pewnym sensie wpisać także projekt „Der Fuhrer", w którym Żyliński niejako wciela się w postać Hitlera. Refleksja nad wizualnym aspektem władzy jest punktem wyjścia dla tego szeroko zakrojonego projektu, zakładającego zrealizowanie cyklu wielkoformatowych fotografii miejsc, w których odbywały się nazistowskie wiece, jednakże z odmiennej niż zazwyczaj perspektywy – aparat fotograficzny umieszczony będzie dokładnie w punkcie, z którego przemawiał Hitler, powtarzając jego punkt widzenia.

Zrobienie zdjęć z tej perspektywy pozwoli na powtórzenie sytuacji, w której znajdował się Fuhrer, fizycznie i mentalnie sytuujący się ponad milczącym tłumem. Punkt, w którym się znajdował, był wypadkową ściśle określonej, symetrycznie zorganizowanej relacji przestrzennej. Planowany przez Żylińskiego cykl fotograficzny jest namysłem nad obecnym statusem fotografowanych miejsc, ich obecnością w pejzażu miejskim oraz w świadomości mieszkańców. Jednakże mimo, iż na ten projekt składały się będą zimne, surowe, pozornie bezosobowe i perfekcyjnie wykadrowane zdjęcia, to właśnie ze względu na przyjęty punkt widzenia (perspektywa Hitlera, który był podobnego co Żyliński wzrostu) będzie to także namysł nad psychologicznym aspektem władzy i zatrważająco banalnym pochodzeniem zła. Na takich właśnie, pozornie prostych, a faktycznie bardzo odważnych decyzjach, zasadza się oryginalność Żylińskiego, która w połączeniu z doskonale opanowanym warsztatem tworzy niezwykły potencjał tego artysty. ×

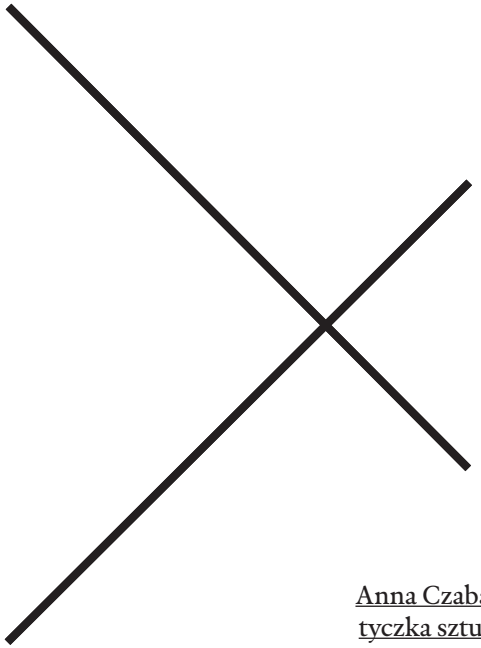
Trans atlantyk

Ofiara

Ofiara

Michał Korchowiec

Anna Czaban



Anna Czaban (ur. 1982): kulturoznawczyni, krytyczka sztuki, kuratorka, autorka tekstów poświęconych sztuce współczesnej, publikowała w „Obiegu”, „Gazecie Malarzy i Poetów”, „Arteonie”, „Exicie”, „Kwartalniku Fotografia”, katalogach wystaw. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Michał Korchowiec tworzy wideo, przestrzenne instalacje multimedialne, zajmuje się też malarstwem. Pracuje głównie na własnym, niejednokrotnie bardzo intymnym doświadczeniu, nie popadając przy tym w patos i rzewny sentymentalizm. Mierzy się z niewygodną, czy nawet traumatyczną przeszłością w sposób niewymuszony i bardzo delikatny. Bez histerii, spazmów i nadmiernej egzaltacji. Opowiadane przez niego historie mają charakter na wskroś emocjonalny, wypowiadane są jednak głosem spokojnym, zrównoważonym, bez konwulsyjnej afektacji. Bardzo często stają się pretekstem do komentowania rzeczywistości społecznej. Ale i tutaj nie znajdziemy agitacyjnego tonu ani mentorskich porywów serca. Auto-refleksyjne poszukiwania Korchowca stają się punktem wyjścia do snucia uniwersalistycznych tez na temat kondycji człowieka uwikłanego w skomplikowane zależności społeczne.

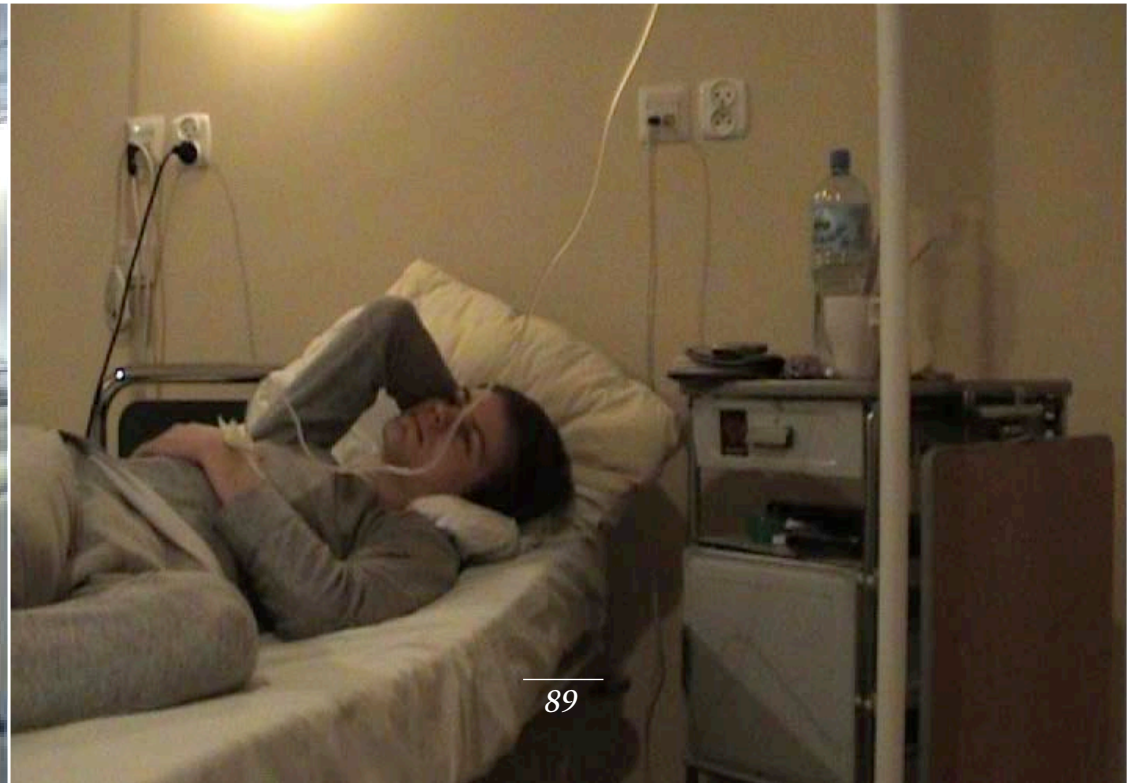
Przykładem takiego myślenia jest wystawa, jaka miała miejsce w 2009 w Galerii Nova w Krakowie, zatytułowana „Auto”. Był to zamknięty cykl prac składających się na wielowarstwową instalację multimedialną. Pierwszą z nich jest napis „Tego dnia nasi rodzice się rozstali”, wprowadzający widza w zawiłą i nieco traumatyczną historię rodzinną . W napis wbudowany jest mały ekran przedstawiający dwoje młodych ludzi, beztrosko bawiących się na plaży. Zwyczajna scena wakacyjna, naturalna radość z obcowania z przyrodą. Artysta zdradza, że jest to przypadkowo odnaleziony przez niego film z wakacji, na którym on i jego siostra hasają w pienistych falach morskich. Nagranie to ma dla niego wartość sentymentalną, a to dlatego, że jest zapisem z dnia, w którym rodzeństwo dowiaduje się o podjętej przez ich rodziców decyzji o rozstaniu. Sielankowa scena ma swoje drugie, bolesne dno. Dalej, sala zaaranżowana

na pokój rodzinny: domowe meble, dywaniki, bibeloty oraz nieśmiertelne telewizory, na których obserwować można dokumentację przedświątecznej domowej krzątaniny, zblazowaną rodzinę przy stole oraz opowieść dziadka – doświadczonego myśliwego – o urokach łowiectwa. Znalazło się tam również trofeum wieńczące jedną w wypraw – wypchana kaczka. I znów niejednoznaczny komunikat – nad przytulnym gniazdkiem rodzinnym roztacza się gorzko-kwaśna atmosfera tłumionych żali i nieporozumień. Praca ta, tak poruszyła jednego z członków rodziny, że nakazał autorowi ocenzurowanie lub zniszczenie jej pod groźbą wniesienia sprawy do sądu. Artysta zdecydował się ocenzurować pracę i z intymnej historii rodzinnej uczynić sprawę politycznie zaangażowaną, z zamiarem wystawienia jej w większej instytucji, tym samym dodając kolejny głos w dyskusji na temat wolności artystycznej wypowiedzi. Ale sytuacja ta pokazuje przede wszystkim kalekie relacje rodzinne. „Funkcja rodziny nie może być przez jej członków dyskutowana, jest przezroczysta i pewnie dlatego, gdy zostaje użyta, działa w tak opresyjny sposób. Wymuszając ocenzurowanie dzieła, okalecza nie tylko pierwotny zamysł, ale także każe pytać, na czym w rzeczywistości polega związek/relacja rodzinna – na ogólnym porozumieniu czy na zawieszonej na krótszy czy dłuższy czas możliwości opresji?" – zapytuje artysta. Praca zamykająca ekspozycję w Galerii Nova to instalacja „Prezent od ojca", złożona z dziewięćdziesięciu zdjęć złamanego palca, swobodnie powiewających w powietrzu. Złamany palec to oczywista wskazówka do tytułu. Nie ma tu jednak rozgoryczenia i pretensji, skutki nieprzyjemnego zdarzenia są tutaj najmniej ważne, obraz ten ma na celu ujawnienie ułomnych i wypaczonych więzów rodzinnych, a w szerszej pespektywie – relacji międzyludzkich.

Podobny trop znajdujemy też w cyklu malarskim „Bibeloty". Blado-sine płótna, malowane kawałkiem szmatki, przedstawiają członków najbliższej rodziny artysty. Trudno powiedzieć, czy ich twarze układają się w grymas uśmiechu czy strapienia. Beznamiętne, wyblakłe wspomnienia, nie budzące wyraźnych wzruszeń, a przynajmniej dalekie od pozytywnych sentymentów. Raczej bez sentymentów.

Ostatnia realizacja „Thrombos" to znów kolejny punkt w auto-refleksyjnych poszukiwaniach Korchowca, jak o niej pisze Piotr Sikora. Złożona z obrazów, filmu i obiektów instalacja – to rozważania nad funkcjonowaniem człowieka w opresyjnym społeczeństwie. Wymusza ono na nas deklaracje, którym nie jesteśmy w stanie podołać. Artysta zestawia dwa obrazy filmowe: na jednym z nich widzimy zaufanego, odpowiedzialnego stewarda pouczającego pasażerów, jak mają się zachowywać w sytuacji katastrofy lotniczej; drugi – to kadry ze szpitala, gdzie obserwujemy zmarkotniałą twarz, w plątaninie kroplówek i sprzętu medycznego. Pacjenta, całkowicie uzależnionego od kompetencji zespołu lekarskiego. To autentyczne sytuacje z życia artysty, dwie skrajności, w jakich się znalazł. Korchowiec ujawnia, jak kruche i złudne są powszechne deklaracje społeczne, a wiarę w czyjąś odpowiedzialność czyni naiwną. Zdradza powierzchowność gestów i zachowań, za którymi nie stoi żadna odpowiedzialność. Są wykonywane tylko po to, by zapewnić komfort temu, kto jest im poddawany. To stygmat nieufności między ludźmi oraz próba jego zamarkowania.

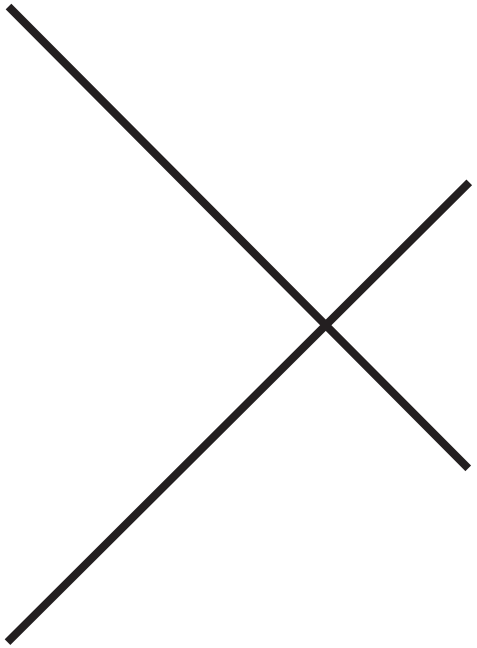
Kadry z filmu *Tego dnia nasi rodzice się rozstali*

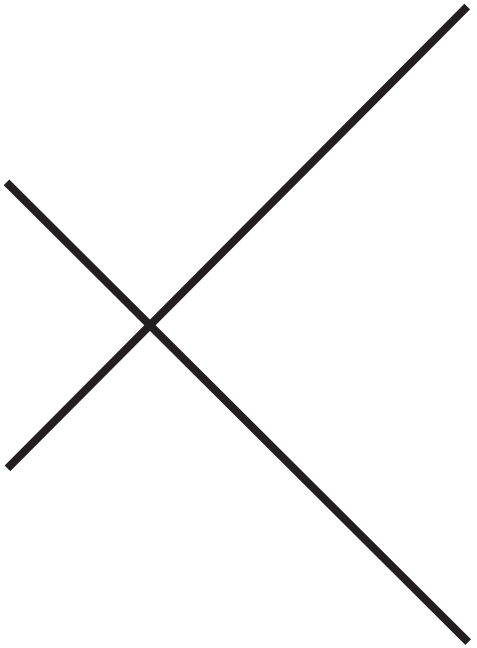


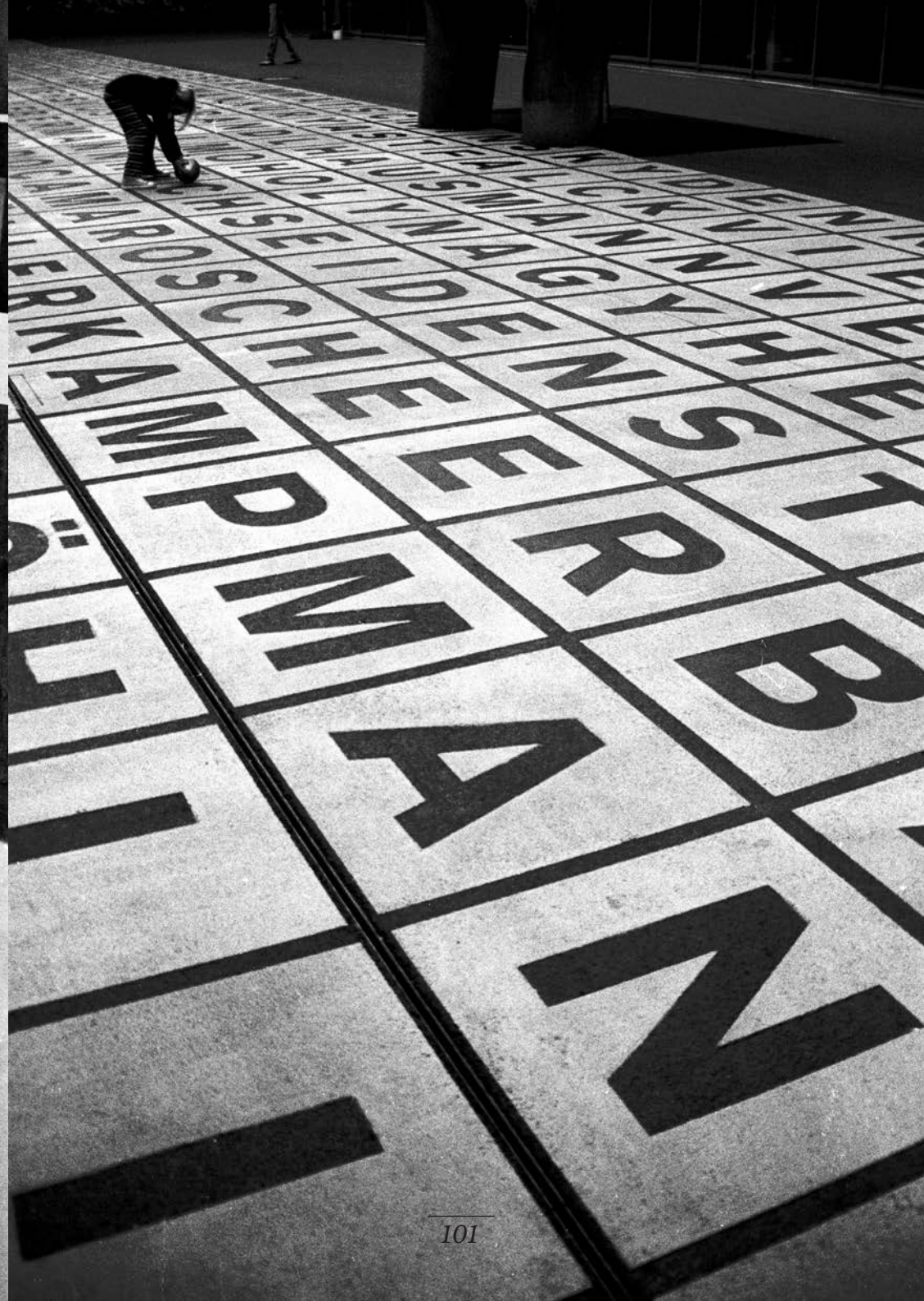
Prezent od ojca

Michał Zawada

MICHAŁ ZAWADA (1985): mieszka i pracuje w Krakowie. Obecnie student V roku malarstwa na Krakowskiej ASP w pracowni A. Bednarczyka. Ukończył również historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zajmuje się malarstwem, fotografią i wideo.

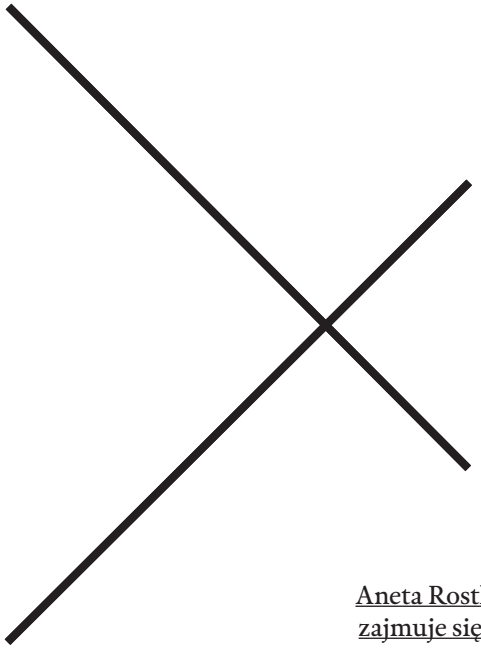





ERKAMPMAN

Hegemonia pomnika

Aneta Rostkowska



Aneta Rostkowska – doktorantka filozofii UJ, zajmuje się teorią sztuki i sztuką współczesną, prowadzi bloga Parergon (www.parergonn.blogspot.com). Mieszka i pracuje w Krakowie.

Jedną z konsekwencji demokratycznych przemian w Polsce jest niebywała obfitość pomników. Nowa sytuacja polityczna umożliwiła obywatelom większy wpływ na otaczającą ich przestrzeń, a jako że kwestie historyczne są u nas przedmiotem gorących debat, obiektów tego typu ciągle przybywa. Co rusz jakaś grupa społeczna domaga się postawienia nowego pomnika. Ostatnio na przykład Stowarzyszeniu im. Pułkownika Ryszarda Kuklińskiego udało się przeforsować umieszczenie w Krakowie pracy upamiętniającej własnego patrona. Co ciekawe, urząd miasta zamiast zapytać mieszkańców o to, czy w ogóle chcą nowej budowli (zwłaszcza, że Kukliński ma już swoje popiersie w parku Jordana), ogłosił wśród nich ankietę dotyczącą jej lokalizacji (sic!). Krakowska pomnikomania zaczyna już zresztą przybierać wymiar kuriozalny – ostatnio radni przegłosowali postawienie w mieście czterech nowych pomników (!). Najbardziej aktywne i zorganizowane na tym polu są zazwyczaj środowiska katolickie, co chwila „obdarzające" społeczeństwo nowym pomnikiem papieża. Co ciekawe, zdaje się to odbywać kompletnie bez świadomości niskiej jakości artystycznej większości tych realizacji, a co za tym idzie faktu, że uwłaczają one samemu papieżowi. Nie wspominając o tym, że nadmierna gorliwość w stawianiu mu pomników sugeruje raczej pragnienie „odfajkowania" hołdu zamiast rzeczywistego wysiłku pamiętania, polegającego na cierpliwym i mozolnym wcielaniu papieskich ideałów w życie. W efekcie tzw. sztuka w przestrzeni publicznej ogranicza się w naszym kraju praktycznie wyłącznie do realizacji pomnikowych. Trudno odnaleźć prace krytyczne, ale nieodwołujące się bezpośrednio do historii. Kwestia ciekawej artystycznej aranżacji obiektów innego typu, np. małej architektury (fontanny, ławki w parkach itd..) jest marginalizowana, choć obiekty te również znacząco kształtują otoczenie. Biorąc pod uwagę za-

straszająco niski poziom większości pomnikowej produkcji (połączenie estetyki socrealizmu z estetyką rzeźby XIX-wiecznej), sytuacja jest tragiczna. Dodam, że słowo „produkcja" bardzo dobrze tu pasuje, jako że niektórzy artyści - na przykład Czesław Dźwigaj - wyspecjalizowali się w taśmowym produkowaniu kolejnych, często niewiele się od siebie różniących, prac. Niestety, nic nie wskazuje na to, by cokolwiek miało się zmienić. Ani urzędnicy, ani obywatele nie są zainteresowani problemem. Jest tak nie tylko dlatego, że wskutek zaniedbań edukacyjnych brak im na ogół jakiegokolwiek obycia ze sztuką, ale i dlatego, że - o ile nie są już zaangażowani w jakąś działalność społeczną - trudno im wydobyć się z pokoleniowo przekazywanej, odziedziczonej po komunizmie, bierności. Społeczeństwo obywatelskie rodzi się (niestety) w bólach. Koszmarne wyniki konkursów na pomniki (choćby z okazji 750-lecia lokacji Krakowa) pokazują ponadto, że nawet sami artyści nie są przygotowani do pracy z tą formą. Na której polskiej uczelni artystycznej można wysłuchać wykładu, czy pójść na seminarium jej dotyczące? Do tego ponurego obrazka nieco optymizmu wnoszą nowe inicjatywy organizacji pozarządowych (Stowarzyszenie Duopolis, Projekt Miejski, Stowarzyszenie Przestrzeń-Ludzie-Miasto, by wymienić pierwsze z brzegu). Są to jednak raczej wyjątki potwierdzające regułę. Temu przykremu stanowi rzeczy towarzyszy ponadto mało zaawansowana debata na temat sposobów kształtowania przestrzeni publicznej. Dziennikarze skupiają się głównie na wyśmiewaniu nieudanych praktyk, zamiast wyczerpująco prezentować te dobre. Słabe zainteresowanie tematem w pismach fachowych i na uniwersytetach pogłębia konfuzję. Pomnik to temat polityczny, a przez to niewygodny. Pisząc o nim trzeba bowiem ujawnić swoje polityczne sympatie, na co nie każdy (zwłaszcza akademik) ma ochotę.

Celem mojego tekstu jest pogłębienie debaty poprzez zaproponowanie nowej formy pomnika - takiej, która jest w stanie sprostać nowej kulturowej sytuacji. Idea pomnika jest wszak wynikiem określonej historycznej konstelacji, nieuchronnie obciążającej realizujący ją obiekt ideologicznym bagażem. Dziedzictwo to daje się w skrócie ująć w jednym zdaniu: pomnik propaguje ideologię tego, który posiada władzę w obrębie danej przestrzeni. Umieszczony na postumencie w centrum placu, konstytuuje 'panoptikalną' przestrzeń, uobecniając nie tylko konkretną postać, ale i decydującą o jej wadze,wielką narrację'. Jest reprezentantem historii przez duże „H", która rości sobie prawo do uniwersalności, totalności i obiektywności.[1] Stoi za nim monolityczna wizja przeszłości - wersja nie problematyzowana, lecz narzucona („Słowacki wielkim poetą był"!). Jego siła oddziaływania przybiera wiele wymiarów: zarówno dyskursywny (pomnik jest zawsze opatrzony tekstem), jak i niedyskursywny (monumentalna - wyrażająca siłę - forma). Już pobieżna analiza wykazuje zatem, że pomnik to typowa forma przemocy symbolicznej. Umieszczony w miejscu, do którego każdy ma dostęp, niezmienny, zbudowany z solidnych materiałów, zawłaszcza otoczenie ,nie dopuszczając polemiki, czy sprzeciwu (wszelkie ślady mogącej wyrażać opór dewastacji są cierpliwie usuwane)[2].W epoce sceptycyzmu względem 'wielkich narracji' i trudnego do zredukowania pluralizmu stanowisk taka - klasyczna - forma pomnikowa staje się kuriozum, reliktem nieznanej epoki, przybyszem z kompletnie obcego świata[3]. To fundamentalne nieprzystawanie do ram współczesności staje się źródłem obojętności: pomnik jest 'niewidzialny' - zamiast przypominać, separuje od przeszłości, czyniąc z niej pokryty kurzem niemy muzealny eksponat. Rodzi się tu pytanie, jaki zatem powinien być pomnik 'na miarę naszych czasów'? I czy możliwe jest uniknięcie hegemonii?

Każda próba odpowiedzi na te pytania zaangażuje nas w debatę natury politycznej. Rozważmy najpierw drugie z nich. Liberałowie będą na nie na ogół odpowiadali pozytywnie, postulując istnienie neutralnej sfery publicznej, a więc takiej, w której panują odkryte w toku racjonalnych debat wspólne wartości. Praktyka pokazuje jednakże, że zgoda, jeśli w ogóle dochodzi do skutku, ma charakter nietrwały. Co więcej, każdy konsensus jest cząstkowy, bo zawsze – jako efekt współdziałania kilku grup społecznych – pomija punkty widzenia grup innych. Rewersem jedności jest różnica. Stąd pomnik jednocząc – wyklucza. Liberałowie, i nie tylko oni, zdają się często nie dostrzegać tego faktu. Świadectwem tej ignorancji jest moim zdaniem ogromna popularność na świecie w ostatnich dziesięcioleciach dwóch typów formy pomnikowej[4]. Określiłabym je jako 'typ ikoniczny' i 'typ indeksykalny' (w nawiązaniu do typologii znaków przeprowadzonej przez C. S. Peirce'a). Każdy z nich obiecuje swego rodzaju ucieczkę od przemocy. Jak za chwilę pokażę, w obu przypadkach jest to ucieczka pozorna, a przez swą pozorność zwodnicza i szkodliwa.

Typ ikoniczny polega na anektowaniu form abstrakcyjnych, postrzeganych jako neutralne znaczeniowo[5]. Abstrakcja zdaje się być pozbawiona ideologii, neutralna i obiektywna, a przy tym na tyle wieloznaczna, że nie narzucająca jednej interpretacji. Sztandarowym przykładem pomnika z tej grupy jest „Pomnik Pomordowanych Żydów Europy" w Berlinie, zaprojektowany przez Petera Eisenmana (2005). Tworzy go około 2700 betonowych kolumn różnej wysokości (od 30 cm do 3 metrów), układających się w labirynt. Odbiorca krąży pomiędzy nimi, doświadczając uczucia zagubienia i lęku. Inną realizacją tego typu są na przykład „Pasaże" – stworzona przez Daniego Karavana w 1994 roku instalacja ku czci Waltera Benjamina w Port Bou (wykuty w skale tunel), czy – mający powstać w Muzeum Gross-Rosen – architektoniczno-rzeźbiarski kompleks autorstwa Mirosława Nizio. Przykładów można by podać dużo więcej (z nowszych prac – stalowy korytarz Mirosława Bałki w Krakowie, z wyrytym w suficie napisem „Auschwitzwieliczka"[6]). Abstrahując od znużenia i wrażenia braku oryginalności, jakie musi budzić widok kolejnego betonowego, czy stalowego tunelu, schodów i labiryntu (jakby nie było, zasób elementów mających generować opisane powyżej doświadczenie jest dosyć ograniczony!), warto zauważyć, że z pozoru wieloznaczna abstrakcja jest tu często efektownym opakowaniem dla całkiem dookreślonego dyskursywnego zestawu przekonań. I tak na przykład, pod instalacją Eisenmana znajduje się obszerne centrum informacyjne, którego wybudowanie było ingerencją w oryginalny projekt. Dodajmy – słuszną, w przeciwnym razie praca mogłaby zostać potraktowana jako ilustracja postmodernistycznej idei upadku wielkich narracji – brak tu jakiejkolwiek hierarchii, czy zasady organizującej (w Krakowie z kolei pomnika nie opatrzono żadną informacją, co zapewne przyczyniło się do przekształcenia tunelu w miejsce alkoholowych libacji...). Dyskursywizacja, dookreślenie pojęciowe z kolei zawsze jest opowiedzeniem się za którąś z opcji i wykluczeniem opcji innych. W przypadku realizacji berlińskiej polega ono między innymi na pominięciu innych ofiar nazizmu oraz unifikacji wcale niejednolitej grupy, na którą składają się ofiary walk wojennych, narodowego socjalizmu i Holokaustu. W odniesieniu do tej ostatniej kwestii można powiedzieć, że w pomniku tym dokonuje się odindywidualizowanie ofiar, podporządkowanie pojedynczego cierpienia abstrakcyjnej kategorii 'ofiary'[7]. Trzeba również zauważyć, że – nawet jeśli ideologiczność projektu nie jest wyeksponowana – trudno uznać abstrakcyjną formę za neutralną.

'Stronniczość' abstrakcji podkreślano już dawno temu, by wspomnieć choćby prace Rachel Lachowicz (na przykład 'imitująca' rzeźby Serry "Sarah" ze szminki i wosku, czy nawiązująca do Richtera kolorowa tabela złożona z cieni do powiek, obie prace z 1993 roku)[8]. W przypadku Eisenmana owa stronniczość manifestuje się w użytych materiałach – 'chłodnych, męskich i pełnych przemocy' – mających zapewne symbolizować zdehumanizowane jednostki (wyłącznie mężczyzn?). Pomnik skłania zatem do 'abstrakcyjnego' traktowania nie tylko ofiar, ale i sprawców (co sugeruje, że jego twórcy odpowiedzialność zbiorową przedkładają nad indywidualną). Świadomość wymienionych powyżej wad 'pomnika ikonicznego' powoduje częste dołączanie doń elementów indeksykalnych, polegających na wskazaniu na konkretne jednostki, czy miejsca. Odbywa się to poprzez wymienienie nazwisk, względnie – dodanie informacji na temat indywidualnej historii każdej osoby (zwrot od historii przez duże „H" do pamięci). Zarówno w projekcie dla muzeum Gross-Rosen, jak i w realizacji berlińskiej, napotykamy takie elementy (odpowiednio: ciągi numerów obozowych i nazwy podobozów oraz imiona zamordowanych Żydów i nazwy miejsc, gdzie byli prześladowani). Dobrym przykładem pomnika indeksykalnego jest instalacja na Börneplatz we Frankfurcie nad Menem (Andrea Wandel, Nikolaus Hirsch, Wolfganga Lorsch, 1996): w mur okalający dawny cmentarz wmurowano tysiące małych kamiennych tabliczek z wyrytymi nazwiskami członków frankfurckiej gminy żydowskiej i nazwami obozów koncentracyjnych, w których zginęli. Na każdej z tabliczek, niczym na miniaturowym nagrobku, spoczywa zgodnie z żydowską tradycją mały kamyczek. Inną znaną pracą tego typu jest Wietnam War Memorial w Washington, na którym wyryto nazwiska poległych w wojnie w Wietnamie. Samo podanie nazwisk jest w tych przypadkach jak najbardziej uzasadnione, niemniej ich nagromadzenie daje efekt uogólnienia zapoznającego jednostkowość ofiar. Znacznie bardziej wartościowym i angażującym emocjonalnie odbiorców pomysłem jest skonfrontowanie ich z indywidualnymi historiami. Tu jednak z konieczności musi pojawić się wybór, a więc i określone kryteria, na podstawie których on się dokona. Neutralność znowu okazuje się być mitem[10]. Zwrot ku jednostkowemu doświadczeniu grozi ponadto popadnięciem w apoteozę świadectwa, któremu towarzyszy zapoznanie faktu, że i ono samo jest zapośredniczone (nie daje bezpośredniego dostępu do rzeczywistości)[11].

Odpowiedź liberałów jest zatem obciążona naiwnością. Nawet jeśli mają oni rację i mamy szansę jedność po dostatecznie długim wysiłku osiągnąć, faktem pozostaje to, że póki co, pozostaje ona mrzonką. Musimy zatem działać w sytuacji niepewności, kiedy to różne grupy społeczne nieustannie ścierają się w aksjologicznych sporach, a w każdy konsensus wpisane jest jego nieuchronne zakwestionowanie. Oczywiście są tematy mniej i bardziej kontrowersyjne, niemniej nigdy nie możemy mieć gwarancji, że nie pojawi się ktoś, kto przekonująco podważy istniejący porządek dyskursu, ujawniając hegemoniczny charakter stworzonego przez nas pomnika. Ta pełna konfliktu substancja życia społecznego jest wydobywana na pierwszy plan przez niektóre środowiska lewicowe (na przykład przez Chantal Mouffe i Ernesto Laclau), dostrzegające w tym stanie rzeczy nawet pewne zalety (na przykład: zapobieganie populizmowi rozumianemu jako odpowiedź na brak realnych alternatyw na scenie politycznej). Biorąc za punkt wyjścia tę wizję, zapytajmy zatem ponownie – analogicznie do zapytania formułowanego przez Mouffe („How to constitute forms of power more compatible with democratic values?"[12]) – Jak tworzyć pomniki

bardziej zgodne z wartościami demokratycznymi?
Pokuszę się tutaj o naszkicowanie krótkiej odpowiedzi, zaznaczając jej prowizoryczny i domagający się dalszych dociekań charakter. Oczywiście jasne jest, że i 'nowe' pomniki będą hegemoniczne – zawsze będą wyrażały jakąś ideologię, wyobrażenia, czy przekonania. Zagadka polega na tym, w jaki sposób statyczny 'szeroki' konsensus zastąpić energią i produktywnością konfliktu. Rysuje się tutaj kilka dróg. Jedną z nich jest zapewnienie pomnikowi odpowiedniej dynamiki, zmienności. Może to odbywać się na różne sposoby: poprzez nadanie czasowego charakteru (po upłynięciu określonego czasu pomnik zostaje zniszczony), przez wprowadzanie co jakiś czas zmian zgodnie z ustalonymi zasadami, czy przez zapewnienie interaktywności, a więc takie skonstruowanie pomnika, by możliwe było współtworzenie go przez publiczność. 'Pionierem' łączącym wszystkie te elementy był hamburski „Pomnik przeciw faszyzmowi i wojnie" Jochena Gerza i Ester Shalev-Gerz (1986-1993) – stopniowo zanurzana w podłożu kolumna, na której można było napisać swą własną opinię na temat obu zjawisk. Ten ostatni element sprawił, że w toku swego istnienia obiekt ujawnił sprzeczne nurty tkwiące w niemieckim społeczeństwie (na przykład pojawiły się na nim neonazistowskie napisy).
W przypadku pomysłu Gerzów interaktywność została uzyskana w sposób prosty (odpowiednia powierzchnia pomnika, stalowe rysiki do pisania, tablica z tekstem zachęcającym do wypowiedzi); jestem w stanie sobie wyobrazić inne sposoby na jej osiągnięcie - z pewnością dużo możliwości dają tu nowe media. „Zapisując" ów 'antypomnik', publiczność niszczyła go, przyspieszając zanurzanie w podłożu – następowała zatem swoista 'naturalna' autodestrukcja w miarę intensyfikacji pamięci.
W ten sposób artyści przypomnieli o banalnym fakcie zbędności pomnika w sytuacji, gdy

pamięć nie zamiera. Z tej perspektywy ostateczne zanurzenie w ziemi kolumny Gerzów wydaje się być oznaką nadmiernego optymizmu... Na gruncie polskim równie oryginalną koncepcję zaproponował Oskar Hansen w swym niezrealizowanym projekcie pomnika oświęcimskiego. Przez teren obozu miała zostać poprowadzona asfaltowa droga, odgrodzona od niego drutem kolczastym. Projekt ewokował ideę niemożności empatii odwiedzającego z ofiarami obozu, niedostępności doświadczenia ofiar obozu odwiedzającym. Do pomnika Gerzów upodabniała go dynamika - podobnie jak kolumna (notabene symbol nazistowskiej architektury) stopniowo zanikała w podłożu, tak i tu pozostałości po obozowych budynkach ulegałyby zniszczeniu wraz z upływem czasu. W obu przypadkach tym, co pozostaje na końcu, jest jedynie skromny zarys pomnika. Oba pomniki zakładały ponadto partycypację odbiorców – u Hansena przewidziana była możliwość pozostawienia przy drodze śladu swej wizyty[13]. Z bardziej współczesnych prac należałoby wymienić oryginalne pomniki szwajcara Thomasa Hirschhorna upamiętniające filozofów: Spinozę, Deleuza, czy Bataille'a. Za każdym razem artysta realizuje coś w rodzaju małego projektu, którego istotna częścią jest miejsce, gdzie odbywają się różnego typu aktywności dotyczące danej osoby. Na przykład akcja upamiętniająca Bataille'a, zrealizowana w trakcie wystawy Documenta 11 w Kassel, obejmowała: namiot, rzeźbę, bibliotekę, wystawę (mapę myśli filozofa), kawiarnię, studio TV, stronę w Internecie i publikację. Wszystko zostało zbudowane z tanich, nietrwałych materiałów, a po pewnym czasie zdemontowane. Hirschorn starannie dobiera lokalizację do upamiętnianej postaci często sytuując swe akcje poza centrami miast, w miejscach uczęszczanych, ale mało reprezentacyjnych; tam, gdzie ujawniają się antagonizmy społeczne (na przykład pomnik Spinozy mieścił się

w dzielnicy uciechy w Amsterdamie, a pomnik Bataille'a – na przedmieściach Kassel). Dzięki temu anihiluje efekt pomnikowości, monumentalności i patosu, który zazwyczaj towarzyszy upamiętnianiu. Postulowane przeze mnie „otwarcie" pomnika powoduje, że zmienia się jego pozycja w dyskursie – nie jest już on ukoronowaniem debaty na temat konkretnego historycznego wydarzenia, czy postaci, lecz staje się sposobem na jej podtrzymanie. Nie 'odfajkowuje' pamięci, nie zwalnia z jej obowiązku[14], lecz jest świadectwem wzięcia odpowiedzialności za jej przyszły kształt. Zbudowanie czegoś takiego to spore zobowiązanie, nie sprowadzające się wyłącznie do dbania o stan techniczny budowli (jak to na ogół jest w przypadku pomnika klasycznego). Na zakończenie chciałabym przytoczyć końcowe zdania tekstu Mitchella – jakkolwiek dotyczące sztuki w przestrzeni publicznej w ogóle, to również dobrze wyrażające trudności związane z próbą wypracowania nowej formy pomnikowej: „Public art has always dared to dream, projecting fantasies of a monolithic, uniform, pacified public sphere. What seems called for now, and what many of our contemporary artists wish to provide, is a critical public art that is frank about the contradictions and violence encoded in its own situation, one that dares to awaken a public sphere of resistance, struggle, and dialogue. Exactly how to negotiate the border between struggle and dialogue, between the argument of force and the force of argument, is an open question". ×

1 Richard Crownshaw, "The German Countermonument: Conceptual Indeterminacies and the Rhetorisation of the Arts of Vicarious Memory", Forum for Modern Language Studies Vol. 44 No. 2/2008, s. 212–227.

2 Warto tu podkreślić fakt, że to, co nazywam 'pomnikiem klasycznym', zostało już częściowo zakwestionowane pod koniec XIX wieku, choćby przez Auguste Rodina w „Mieszczanach z Calais" (między innymi poprzez rezygnację z postumentu).

3 Por. W. J. T. Mitchell, "The Violence of Public Art. *Do the Right Thing*", Critical Inquiry 16 (Summer 1990), s. 880–899.

4 Według Piotra Piotrowskiego dyskurs akcentujący neutralność przestrzeni publicznej nie dominuje w Polsce, gdyż u nas powszechnie uważa się, że przestrzeń publiczna należy do tego, kto dysponuje władzą, a więc został wybrany przez większość i reprezentuje jej interesy. Tak się składa, że są to interesy polskich katolików. Władza zatem zupełnie jawnie głosi określoną ideologię nie siląc się na podkreślanie neutralności (Piotr Piotrowski, Agorafobia po komunizmie, w: Sztuka według polityki, Universitas, Kraków 2008, s. 230–231). Sądzę, że wraz z dojściem do władzy Platformy Obywatelskiej sytuacja zaczęła ulegać zmianie – ugrupowanie to wyraźnie preferuje retorykę neutralności, w związku z czym można spodziewać się, że niebawem zacznie ona zdobywać popularność również w debatach dotyczących pomników.

5 W semiotyce Peirce'a ikon to znak kierujący ku jakościowemu uposażeniu przedmiotu, np. diagram geometryczny. Z kolei indeks kieruje nas ku temu, co jednostkowe – przedmiotowi czy wydarzeniu. Typowe indeksy to wyrażenia okazjonalne, ślady – np. na piasku i portrety.

6 Choć w tym przypadku samo upamiętnianie jest na dalszym planie, w pierwszej kolejności chodzi o refleksję nad samymi jego mechanizmami (słynne wycieczki z Krakowa, w czasie których w ciągu jednego dnia odwiedzić można łącznie Wieliczkę i Oświęcim).

7 Por. Richard Crownshaw, "The German Countermonument...", s. 216.

8 Por. Kirk Varnedoe, "Pictures of Nothing. Abstract Art since Pollock", Princeton University Press, Princeton and Oxford 2003, s. 255–260; Hal Foster, "The Return of the Real. The avant-garde at the end of century", MIT 1996, s. 59–60; W. J. T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and the Repression of Language", Critical Inquiry, 15:2 (1989: Winter), s. 348–371.

9 Richard Crownshaw, "The German Countermonument...", s. 212–213. Autor opowiada się przeciwko koncepcjom preferującym jeden z członów opozycji '"H"–istoria – pamięć', uznając fakt ich wzajemnego konstytuowania się.

10 Oczywiście pomnik klasyczny też zdaje się wykorzystywać elementy indeksykalne. Zwróćmy jednak uwagę na to, że indywidualna historia upamiętnianej osoby jest w nim na ogół naginana do ram narodowej symboliki (rzadko kiedy pasuje idealnie...).

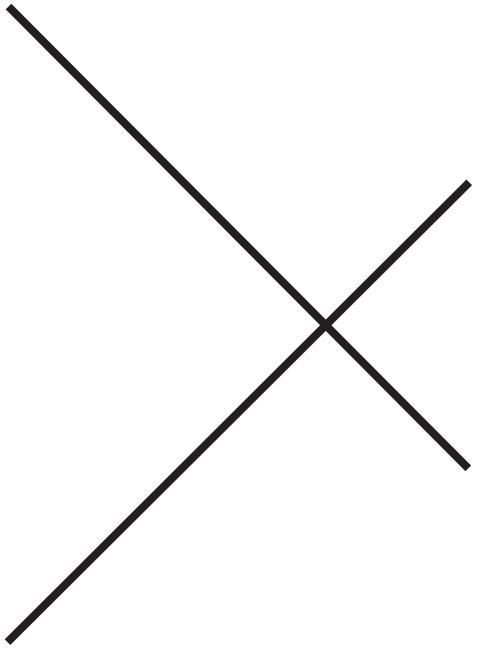
11 Por. Susannah Radstone, "Reconceiving Binaries: the Limits of Memory", History Workshop Journal 2005 59(1):134–150.

12 Chantal Mouffe, "The Democratic Paradox", Verso 2005, s. 100.

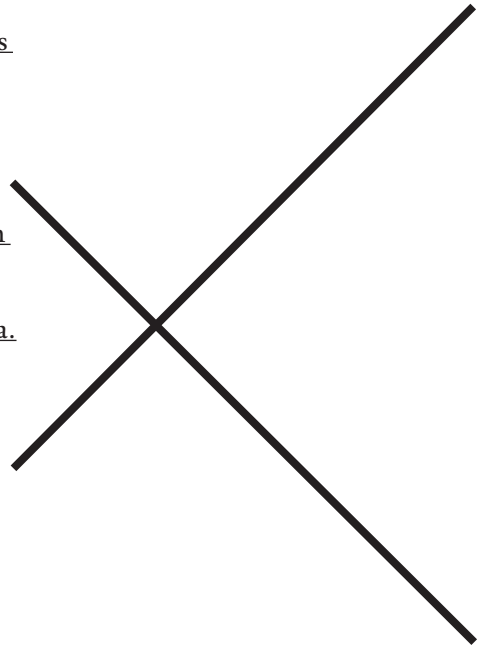
13 Piotr Piotrowski, Auschwitz versus Auschwitz, s. 131.

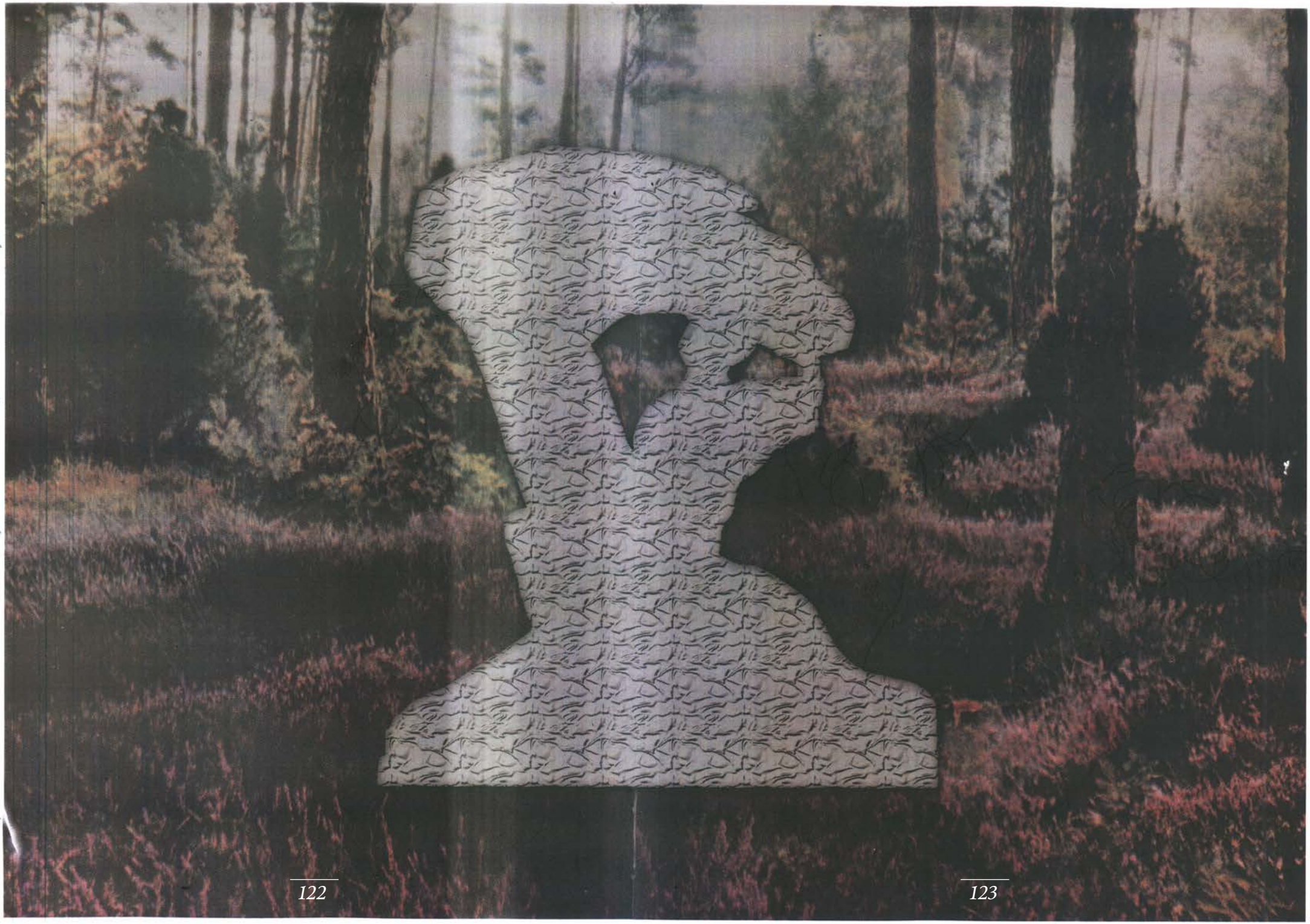
14 Por. Filip Lipiński, „Niewidzialny pomnik", Arteon nr 2(106) 2009, s. 18–20.

Piotr Łakomy



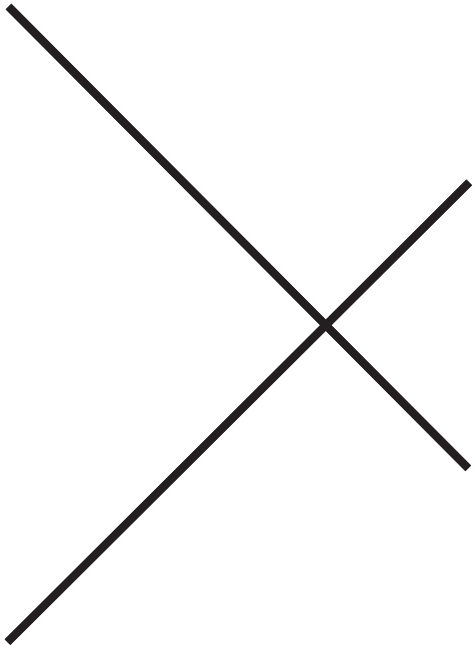
Piotr Łakomy (ur. 1983): 2009 – dyplom w pracowni malarstwa pod kierownictwem prof. Leszka Knaflewskiego; 2003-2008 – Uniwersytet Zielonogórski, Instytut Sztuk Pięknych, Malarstwo. Mieszka i pracuje w Poznaniu. Wybrane wystawy indywidualne, 2009: „Malarstwo Malarstwo, Jeden Dzień z Malarstwem" (jednodniowy pokaz w pracowni), Gorzów Wlkp.; „Shapes 02", TTC Gallery, Kopenhaga, Dania, „Shapes" BWA Zielona Góra.
Wybrane wystawy zbiorowe; 2010: „DUST SNOW" Zimowy Park Rzeźby, Park Wilsona, Poznań; 2009: „Perfect Day" (ze Sławkiem Czajkowskim), Grenoble, Francja; „Polscy Malarze – Polskie Obrazy" (z Jakubem Czyszczoniem), Starter, Poznań; 2008: „Strzały z nieba", Gdańsk; „Artyści Zewnętrzni – OUT OF STH", BWA Awangarda, Wrocław; „Rebel" Thionville, Francja.





Przestrzeń na marginesie

Anna Hoffman



Aby się tam dostać, trzeba pójść w poprzek. Uchylić niedomkniętą bramę, przedrzeć się przez wąski tunel odstraszający smrodem, półmrokiem i wulgaryzmami napisanymi koślawo przez tamtejszych, samozwańczych władców, przejść jeszcze kilka metrów obok długiej listy tych, którzy „tu byli”… Gwar ulicy cichnie, znikają pędzący przed siebie ludzie, czas zatrzymuje się w miejscu. Nie dosięgają ciebie kamery monitoringu, ale zapewne twoje ruchy kontroluje już czujne oko spoglądające przez okno, bo właśnie wkroczyłeś na obce terytorium. Znalazłeś się w miejscu rządzącym się własnymi prawami, w ukrytym za murem równoległym świecie, kontrastującym z hałaśliwą, będącą w ciągłym pośpiechu, anonimową i przezroczystą rzeczywistością ulicy.

Podwórko – przestrzeń na marginesie miasta, będąca poza głównym szlakiem, znajdująca się na granicy wielu światów, gdzie spotykają się opozycyjne wpływy i tendencje. Jego graniczność wynika z ambiwalentnego charakteru, łączącego funkcje prywatne z cechami przestrzeni publicznej. Z jednej strony, ma być ono przedłużeniem przestrzeni mieszkalnej, w której można czuć się bezpiecznie i „swojsko”, z drugiej, poprzez oddanie do użytku wielu lokatorom, nabiera cech przestrzeni publicznej. Może być terenem współdziałania i polem bitwy, ponieważ wszystko, co jest „pomiędzy”, zarówno ludzi łączy, jak i dzieli.

W odniesieniu do przestrzeni publicznej wydaje się być azylem, ale kiedy już tam trafimy, okazuje się, że ta pozorna oaza spokoju wcale nie jest miejscem kameralnym, że raczej przypomina ono więzienny dziedziniec. Będąc dobrze widocznym z każdego wychodzącego na podwórze okna, można poczuć się jak w panoptikonie – to pozostałość po czasach, kiedy zarówno dom, jak i całe mia-

sto postrzegano jako twierdzę. Ale oczywiście przejrzystość podwórkowej przestrzeni miała też swój praktyczny wymiar – sprzyjała społecznej kontroli, nie pozwalała ukryć się „obcym". Wtedy jeszcze architektura posiadała ludzki wymiar, ponieważ, jak zauważa architekt Magdalena Staniszkis, mimo iż latamy na Księżyc, nadal: „[…] Nie widzimy dalej niż 300 metrów. Z większej odległości nie rozpoznamy, czy to mężczyzna czy kobieta, a z powyżej 500 m, czy to człowiek czy jakiś inny naczelny. Z trzeciego piętra swobodnie widzimy swoje dziecko na podwórku i możemy je zawołać do domu."

Podwórze zostało stworzone jako uzupełnienie niewystarczającej prywatnej przestrzeni mieszkania. Pierwotnie stanowiło przestrzeń ogniskującą wiele czynności życiowych – praca, opieka nad dziećmi, odpoczynek – niemal wszystkie wymiary życia koncentrowały się wokół przestrzeni podwórka. Dzięki temu stawało się ono swoistą instytucją społeczną, było naturalnym przedłużeniem domu, stanowiło wielofunkcyjny obszar koegzystencji sąsiedzkiej społeczności. Wspólne studnie, magle, pralnie, place zabaw dla dzieci i ochronki były z jednej strony niemiłą koniecznością, ale z drugiej tworzyły warunki sprzyjające kolektywnemu życiu. Takie idee przyświecały Władysławowi Czarneckiemu, gdy projektował komunalne osiedle robotnicze na styku ulic Wspólnej, Rolnej i Tokarskiej, którego podwórze mające ponad 8 tys m^2, uważa się za największe na świecie. Zapoczątkowane w formie klaustrofobicznych studni, wstydliwie ukrywanych za fasadą kamienic, podwórko ewoluowało zatem do postaci dośrodkowej przestrzeni dziedzińca,aby wraz z realizacją idei Ruchu Nowoczesnego zniknąć na skutek „pacyfikacji" miasta. Idee modernistyczne, których marzeniem było pogodzenie potrzeb człowieka

z postępem uprzemysłowienia i techniki, które chciały stworzyć miasto na kształt doskonale działającej maszyny, zakładały śmierć ulicy, a co za tym idzie - podwórzy. Aby uwolnić z nich miejską biedotę i zapewnić wszystkim dostęp do słońca i zieleni, należało bowiem rozbić przestrzeń miasta na odseparowane od siebie, autonomiczne budynki, które „nie mają bram, bo nie mają podwórzy. Nie mają podwórzy, bo nie mają części gospodarczej, ale przede wszystkim nie mają <<wnętrza>> (…) stoją osobno, jak namioty koczowników lub żaglowce w porcie"[1].

Dziś podwórko straciło w dużej mierze swój społeczny wymiar. Nie ma już podwórek, na które zaglądają kataryniarze i drobni handlarze, na których dzieci grają w palanta i klipę, gdzie suszy się bielizna, a wszystkie podwórkowe wydarzenia czujnie obserwuje wścibska dozorczyni. Taki krajobraz przedwojennych podwórek odszedł raz na zawsze, pozostawiając za sobą odrapany tynk i stary trzepak. I sentyment. Nostalgię za starymi, dobrymi czasami, kiedy podwórko było ważną przestrzenią społeczną, kiedy wychowywało, tętniło życiem, było swoje i „swojskie". Lista aktywności, które można podejmować na podwórku, systematycznie jest bowiem skracana przez kolejne zakazy i nakazy. Bawić się nie można, bo będzie się zakłócało spokój. Wejść na trawnik też nie, bo zniszczy się zieleń. Nie zorganizuje się spotkania przy grillu, bo nie dość, że zadymi się mieszkania, to nasze rozmowy echo poniesie do niepowołanych uszu. Przechodzące z rąk do rąk podwórko kończy najczęściej jako niepotrzebne miejsce zastawione samochodami i śmietnikami.

Ale mimo wszystko, podwórkowe życie nie umarło zupełnie, owe często puste i zaniedbane przestrzenie „stwarzają na wpół zabawową szansę zbudo-

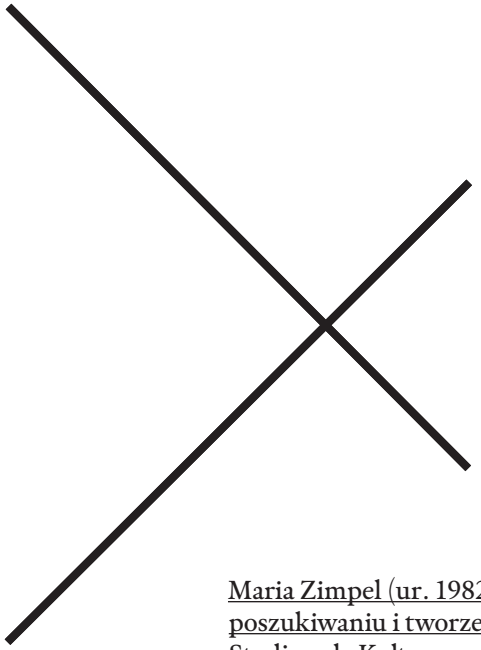
wania świata na nowo w akcie swoistej gry możliwości i konieczności”[2]. Tu bowiem to, co „moje” miesza się ze „wspólnym”, „cudzym” i „niczyim”, a szare mury i puste place stają się okazją do dokonywania osobistych ekspresji i tymczasowego zawłaszczania przestrzeni. Podwórko może stać się miejscem partyzanckich działań – nie mogąc go wziąć w pełne posiadanie, można jednak wynajdywać okazje, stosować „podstępy i sztuczki”, aby przetwarzać podwórkową przestrzeń na swój sposób. Jak zauważa Marek Krajewski, kurator projektu „Niewidzialne miasto”, oprócz połyskliwych wieżowców, ogromnych centrów handlowych i ekskluzywnych pasaży, miasto posiada drugie oblicze, swojskie i chałupnicze, działające przez drobne gesty i uobecniające się często w wyglądzie przydomowych przestrzeni. To właśnie te drobne gesty, owe bricoelerskie zabiegi tworzą rzeczywistość świata „za bramą”. Świat ten prowokuje do nowych „sposobów użycia”, zmusza do „radzenia sobie”, daje szansę stworzenia „czegoś z niczego”. Tu rządzi odwieczna prowizorka, zupełnie jak na ogródkach działkowych opisywanych przez Rocha Sulimę. Tu stara miska, łysa opona i niepotrzebny mebel, dzięki podwórkowemu „recyklingowi” zyskują drugie życie. Tu niepotrzebne rzeczy szukają swojego miejsca, tu wszystko się przyda, tu rządzi zasada „zrób to sam”, bowiem gołe mury i puste place stwarzają doskonałe pole do realizacji własnych pomysłów i inwencji. Oczywiście najbardziej kreatywną i niepokorną grupą podwórkową nadal są dzieci. Choć zapewne częściej niż na podwórku można dziś je spotkać na „Naszej klasie”, (choć często nie są na portalu mile widziane). O ich ciągłej obecności świadczą liczne efekty spontanicznej ekspresji, wystarczą im „trzy kreski na murze”, aby zmienić najbardziej nieprzyjazną i betonową rzeczywistość w plac zabaw. Warto zatem czasem wybrać się na „alternatywny spacer”, zboczyć z codziennych tras, pójść w poprzek i przejść na drugą stronę, by trafić do tego „niby-niewidzialnego”.

www.niewidzialnemiasto.pl

1 Symotiuk S., Filozofia i genius loci, Instytut Kultury, Warszawa 1997.
2 Sulima R., Antropologia codzienności, WUJ, Kraków 2000.

O Musée de la danse

Maria Zimpel



Maria Zimpel (ur. 1982): jest tancerką skoncentrowaną na poszukiwaniu i tworzeniu narzędzi dla improwizacji w tańcu. Studiowała Kulturoznawstwo na UAM w Poznaniu oraz taniec współczesny i choreografię w ramach Pilotażowego Projektu HuTZ na UdK w Berlinie. W 2009 otrzymała stypendium dla tancerzy DanceWeb. Obok pracy solowej występowała w projektach takich twórców jak Yves Noel Genod; Boris Charmez. Jest spontaniczną członkinią performatywnej grupy God's Entertainment. Obecnie zaangażowana jest w długoterminowy projekt oscylujący między tańcem i praktykami somatycznymi -Laboratory of Imaginary Form.

Kiedy dwa lata temu usłyszałam jak Boris Chaarmaz opowiada o pomyśle otwarcia *Muzeum Tańca*, pojawił się w mojej głowie obraz przestrzeni przypominającej coś pomiędzy Musée d'Orsay i rodzinnym domem Miese van der Rohe - przestronne pomieszczenie z balustradą, drewniana podłoga, porozstawiane na podwyższeniach figuratywne rzeźby z białego marmuru, słońce wpadające przez modernistyczne duże okna, i uczucie sugerujące, że nie bardzo wiem, o co chodzi, ale na pewno nie jest to muzeum tańca. Hm… muzeum tańca musi wydarzać się inaczej. Obraz, który pojawił się przy słowie *muzeum* sugerował, że kulturowe przyzwyczajenia wpłynęły na mnie albo chwilowo uszkodziły moją wyobraźnię.

Boris Charmatz, radykalny twórca tańca, autor projektu *the Bocal or Glass Jar project* – nomadycznej grupy opierającej swoje działania na przepracowaniu idei *szkoły*; kiedy dwa lata temu został szefem *Centre Chorégraphique National de Rennes et de Bretagne*, wpadł na pomyśl zdecentrowania Narodowego Centrum Choreograficznego w Ren, stolicy Bretanii, i we współpracy z Martiną Hochmuth (wcześniej kuratorką ważnej instytucji tańca współczesnego *Museum Quatier* w Wiedniu) otworzył *Muzeum Tańca*, a raczej *Tańczące Muzeum*[1].

Ren to nieprowincjonalna, dobrze prosperująca stolica Bretanii. Miasto, gdzie metro jeździ bez kierowcy, a muzyka umila czekanie na następny automat. Dwa uniwersytety i dużo studentów.
W niektórych restauracjach z Crepes (specjał tej części kraju) nie wypada zamówić naleśnika na słodko, bo można dostać nieprzyjemną odmowę. Niektórzy francuscy restauratorzy terroryzują porządkiem posiłku – nie ma deseru przed obiadem.

Za oszkloną fasadą modernistycznej plomby, w ciągu dziewiętnastowiecznych kamienic, znajduje się siedziba *Centre Chorégraphique National* de Rennes et de Bretagne. Przestronny hol, wąskie, kręte, strome schodki do biura. Na parterze dwa studia z pachnącą świeżością drewnianą podłogą. Młodzi twórcy tańca, zapraszani tu na rezydencje, mogą pracować nad projektami. Kilka stacji metra od centrum miasta znajduje się druga atrakcyjna przestrzeń należąca do *Centre Chorégraphique* – Le Garage. Obie przestrzenie funkcjonują cały czas pod nazwą *Centrum Choreograficznego,* chociaż instytucja jest już mocno zaawansowana w procesie stawania się *Tańczącym Muzeum.*

W swoim manifeście - *Manifesto for* Boris Charmatz tłumaczy powód pozbycia się nazwy *Centre Chorégraphique National* i wyjaśnia proces odrzucania z nazwy instytucji po kolei trzech terminów: Centrum, Choreografia, Narodowe. Obecność Centrum w nazwie choreograficznej instytucji w Bretanii autor rozumie jako próbę ciekawej polityki decentrowania działalności, poprzez mnożenie ośrodków, tutaj związanych z tańcem, niezależnych wobec stolicy Francji. Usunięcie *Centrum* jest dla Charmatza następnym krokiem we współcześnie dziejącym się procesie decentracji. Następny krok po zwielokrotnieniu centrum to według Charmatza po prostu jego brak. Nieobecność centrum w sensie geograficznym/mentalnym Charmatz porównuje do podejścia i rozumienia ciał w tańcu współczesnym, od silnie określonego centrum ciała w balecie, przez postmodernistyczne (zob. Trisha Brown) zwielokrotnienie i intencjonalną, dowolną lokalizację centrum, do jego braku dzisiaj w ciele tancerza, a przynajmniej do takiego podejścia do tańczącego ciała: *The search for the „centre"... For a dancer, this word resonates physically first of all. Not so long ago, the dancer, when he was training, was systematically told to „find his centre". But today, it is generally acknowledged that the body has no centre, and he doesn't miss it. The body of modern times has no need for a centre, because that absent centre, the core which would enable one to feel reassured, isn't there, has ceased to be there. For in the void of a body expropriated of its centre, there is room for dance.* Bardzo ciekawe wydaje mi się radykalne zdecentrowanie geograficzno- mentalno - cielesne, i jest do pewnego stopnia atrakcyjna teza w poderridowskiej rzeczywistości, ale nie jestem pewna, czy pokrywa się z moim doświadczeniem ruchu i przestrzeni. Obracanie kuli ziemskiej na *Google Earth* pomaga zrozumieć niestałość centrum i to, że centrum to nie więcej niż punkt odniesienia. Jednak wizualizacja braku centrum jest trudniejsza.

Usunięcie słowa *choreografia* wydaje się być bardzo istotną operacją, ponieważ dotyka istoty obecności tańca jako formy artystycznej w dzisiejszej rzeczywistości i kontekście sztuki. Usunięcie słowa *choreografia* pokazuje, że taniec nie musi być kojarzony, z choreografią, czyli z zapisem, z zapamiętaną, powtórzoną sekwencją. Okazuje się, że twórca/twórczyni tańca to nie z konieczności choreograf/ka. *Narodowe Centrum Choreograficzne,* oprócz wskazania na władzę – centralizację, jest adresowane do choreografów, natomiast *Muzeum Tańca/Tańczące Muzeum* wskazuje już w nazwie na taniec i tym samym zmienia się grupa adresatów. Zamiast wyszczególnionej grupy specjalistów – choreografów, przez *Taniec* w *Muzeum Tańca* wyraźniejsza staje się tancerka/tancerz, twórca/twórczyni, odtwórca/odtwórczyni, interpretator/ka i goście, wizytatorzy, uczestnicy.

Nieprzydatność słowa *Narodowe* Boris Charmatz tłumaczy zwięźle: National *isn't suficient anymore either. The mental space of a far-reaching action must be at least localglobalregioneuropeinternationabretontranscontinensouth. Universal and distinctive.*

Pod względem językowym operacja zmiany nazwy, jaką zaproponował Boris Charmatz, jest bardzo odświeżająca. Daje możliwość skostniałej jak zawsze po czasie, albo na jakiś czas, instytucji na wymyślenie siebie w inny sposób. Żeby uczyć się nowych rzeczy, opisywać nowe doświadczenia, rozwijać wyobraźnię, trzeba też rozwijać język, bawić się nim. *Muzeum Tańca* czy *Tańczące Muzeum* może nie jest odkrywcze językowo, jednak jest to operacja, która pobudza do nowych wyobrażeń. Nowa nazwa wpływa na produkcję myślenia, pobudza refleksję na temat tańca, tego, gdzie się wydarza i czym jest.

Tańczące Muzeum (oprócz długodystansowego projektu tworzenia kolekcji i dokumentacji) ma charakter wydarzenia. Dotychczasowe dzianie się muzeum tańca to *Rebutho* (wychodzący z fascynacji obecnością tekstu i organicznej ekspresji w japońskim tańcu *Butho* – projekt oparty na prowokacji współczesnych artystów tańca do tworzenia *tłumaczeń* Butho w swoich pracach) *préfiguration, héliogravures*
i Expo Zero…
Expo to mniej formalna wersja słów takich jak: exposition, exhibition, czyli słów, które znaczą tyle co: wystawianie, pokazywanie, eksponowanie, albo po prostu wystawa, pokaz. Natomiast *Expo Zero,* mimo mylącej na pozór nazwy, nie jest ani wystawą, ani pokazem. *Expo Zero* to jedna z odsłon *Muzeum Tańca,* które wydarza się przez spotkanie artysty z odwiedzającym i przez wspólną aktywność na miejscu, najczęściej na zasadzie ucieleśniania przez gościa

(jeśli skorzysta z zaproszenia), pomysłów zaproponowanych przez artystów. Fantastycznym przykładem takiej wymiany jest praca artysty/kuratora Hemana Chong`a. Jeśli ktoś mógł i chciał doświadczyć tej pracy, musiał wejść przez przeszklone drzwi do pokoju, gdzie autor przekazywał napisaną przez siebie krótką opowieść (500 słów). Tekst, który nigdy nie był i nie miał być opublikowany, został przekazany tylko osobiście, a osoba, która zdecydowała się uczestniczyć w pracy Hemana Chonga, musiała pozostać w pokoju tak długo, aż zapamiętała całą opowieść. O *Expo Zero,* które miało miejsce w Singapurze, można przeczytać na blogu *For Art's Sake!*

Do tej pory *Expo Zero* wydarzyło się trzy razy: w Ren – glokalnie, w St. Nazaire, innym mieście we Francji i w Singapurze. Za każdym razem grupa artystów zaangażowanych w *Tańczące Muzeum* – *Expo Zero* jest szczególnie zróżnicowana. Do projektu zapraszani są tancerze, twórcy łączący performens i sztukę konceptualną, architekci, light designers,teoretycy tańca. Na przełomie trzech edycji expo zero tworzyli: Boris Charmatz, Heman Chong, Cosmin Costina, Sung Hwan Kim, Boyan Manchev, Valda Setterfield, Sigal Zouk Harder, François Chaignaud, Padmini Chettur, Mette Ingvartsen, Donna Miranda, Joavien Ng, Yves-Noël Genod, Heman Chong, FARM, Ong Keng Sen, Laurent Chétouane Cosmin Costinaş, Raphaëlle Delaunay, Yves-Noël Genod, Yves Godin, Janez Janša, Michael Riedel, Gerald Siegmund, Vincent Dunoyer, Anne Juren, Faustin Linyekula, Tim Etchells, Nikolaus Hirsch, Georg Schöllhammer, Sylvie Mokhtari, Nathalie Boulouch.

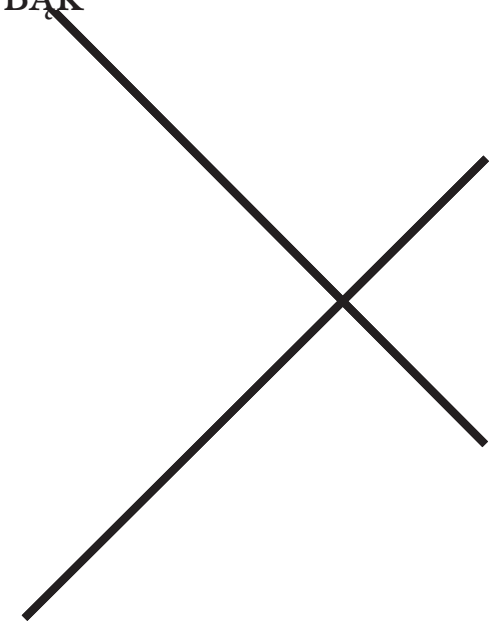
Żeby *Muzeum Tańca – Expo Zero* mogło się wydarzyć, potrzebna jest współobecność w tym samym czasie i miejscu

oraz (zapośredniczony przez zadanie) kontakt między artystami i gośćmi. *Tańczące Muzeum* jest poniekąd samo w sobie performansem – ma formę performatywną, odbywa się o określonym czasie i miejscu, a przebieg wydarzenia jest niemożliwy do przewidzenia. Dana jest konkretna struktura i umowa, która ustala, jak rzeczy mają się dziać. Ta umowa i struktura determinują wydarzenie, *Muzeum Tańca* to efemeryczna instytucja, gdzie muzealnictwo odbywa się na ciele odwiedzającego. ×

1 *Manifest for* w swojej nazwie odwołuje się do *No-manifesto* Yvon Reiner. Tekst M*anifesto for* można znaleźć na stronie internetowej *Narodowego Centrum Choreograficznego / Tańczącego Muzeum.* http://museedeladanse.org/.

Ciągnąc sznurek, z zapisków wytwórcy sztuki.

Jakub Bąk



Kuba Bąk: kurator, krytyk, autor tekstów o sztuce i programów radiowych o słabej poezji. Spontaniczny badacz cywilizacji Zachodu, zawzięty przeciwnik ironii. Jest nieśmiały, romantyczny i skromny. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Zostając producentem dzieła sztuki, z konieczności, zawieszam sądy krytyczne i mrożę w zarodku wszelkie myśli podniecające interpretacyjną gorączkę. Dla potrzeb dobrej roboty producent winien stać się całkiem bezinwazyjnym narzędziem dla osiągnięcia wyznaczonego celu. Podział pracy w twórczości wprowadza pewien zamęt w jakości autorstwa, ale tylko u tych, którzy tradycyjnie (choć nie jest to aż tak silna tradycja, jak im się zdaje) hołdują idei wytwórczej maestrii. Jeśli jednak potrafimy odróżnić dla siebie twórczość od wytwarzania, a nawet dostrzec w działaniu znamiona akcji – działania o charakterze politycznym, nie będzie żadnego problemu w ulokowaniu miejsca, gdzie dzieje się sztuka. W ciągu artysta-obiekt- publiczność, przejścia miedzy jedną pozycją a drugą znaczą właśnie wysiłki o charakterze twórczości i akcji. Tak jak sama umiejętność pisania nie czyni z nikogo pisarza, a znajomość liter nie wystarcza do rozumnej lektury, tak samo wykonanie obiektu nie czyni z niego dzieła. Z tą świadomością, jako producent staram się być możliwie niezauważony, dbając jedynie o komfort pracy podwykonawców i efekt, jakość dzieła zaprojektowanej przez prawdziwego twórcę – dawcę projektu, projektu, który często może mieć postać jednego zdania. Dzieło, które Maciej Kurak stworzył na potrzeby imprezy „Znikanie", w swojej fizycznej emanacji, jako obiekt, było proste jak sznurek, którym w dużej mierze było.

„Znikanie" to projekt realizowany w ramach Festiwalu Sztuki nad Wisłą „Przemiany", dwunastu artystów zostało poproszona o interwencje w półdzikich nadwiślańskie łąki, krzaki i inne cudowne nieużytki oraz oczywiście – w samą rzekę. Interweniowanie w przyrodę samo w sobie jest mocno autodestrukcyjne, a tym samym cenne przez natychmia-

stowe kierowanie ostrza krytyki we własną pierś. Ukryta idea rewitalizacji rzeki z przyległymi jej terenami, siłą rzeczy wiąże się z ideą regulacji, przekształcania miejsca w obraz i rzecz użytkową, a więc uprzedmiotowienia, unarzędziowienia. W efekcie służy rekreacji ludzi, przez zmianę środowiska w dekorację. Sam wierzę, że każdy ekosystem można traktować na równi z założeniem urbanistycznym, szanując jego własną logikę lub jej brak. Infrastruktura umożliwiająca dostęp do rzeki uniemożliwia tym samym jej niebywałe i nieprojektowane własności. Tak więc im bardziej oddamy miastu rzekę, tym bardziej zabierzemy ją samej sobie, nie wspominając o utrudnieniu w przyszłości takich akcji artystycznych jak „znikanie" właśnie i osłabieniu ich siły działania wewnątrz możliwych i chyba postulowanych ogródków restauracyjnych, bulwarów czy innych urządzeń rozrywkowych, którymi koniec końców rewitalizacja się kończy.

„Oddać miastu rzekę" jest też oczywiście sztuczką nastawioną na pozyskiwanie środków finansowych z magistratu, ale nie ma to tutaj żadnego znaczenia. Mój zarzut wobec „znikania" jest prosty: wszelkiego typu nieużytki są w Europie dobrem rzadkim i niezwykle cennym, należy je chronić za wszelką cenę. Nic tak jak pusta przestrzeń (nie mylić z placem czy trawnikiem) nie daje zdrowego punktu odniesienia wobec poczynań urbanistycznych, historii zapisanej w architekturze oraz dla refleksji o komforcie zamieszkiwania miast przez ludzi, rośliny i zwierzęta.

Projekt Macieja Kuraka zatytułowany „Własność prywatna" zakładał zawieszenie latawca na jednym z nadwiślańskich drzew i przeprowadzenie lekkiej linki wiążącej ów latawiec z mieszkaniem jego właściciela na poznańskim Łazarzu. Latawiec na wielokrotnej uwięzi (drzewa, linki, prawa własności). Dla producenta dzieła

sztuki obiekt artystyczny przestał być generatorem ewentualnych sensów (w procesie uruchamiania relacji w ramach kolejnych kontekstów). Problemem stał się blisko trzystakilometrowy sznurek i zadanie przeprowadzenia go przez pół kraju. Pomysł, by rozkładać go jak najszybciej, ale jednak pieszo, wzdłuż torów kolejowych, wydawał się straceńczy, ale najrozsądniejszy z tych, które się pojawiły. Z początku miało to się niczym nie różnić od jakiejkolwiek roboty montażowo – logistycznej. Jednak sznurek od samego początku rodził opór, nie wklejał się gładko w pejzaż, nie kładł się niepostrzeżenie na nasypach kolejowych i nie tulił łagodnie małych stacji na swej długiej drodze.

Okazało się, że sznurek, będący częścią pracy „Własność prywatna", wcale nie rościł sobie prawa do miejsca bezużytecznego, które mógłby sobie bezproblemowo zaanektować. Przytorowe krzaki i okołostacyjne trawniki okazały się być strefą publiczną. Ludność wsi i miasteczek, tak jak i nieco większych miast reagowała, żywo. Od łagodnych pytań „Co pan mierzy?", „A co z tego będzie?" i sakramentalnego „O co chodzi?", po brawurowe próby nawiązania bliskiego kontaktu przez zagarnięcie szpulki sznurka i włączenie jej w obszar własnej „własności prywatnej". Sznurek okazał się żyć własnym życiem, wytwarzał coraz to potężniejsze pole relacji społecznych. Najsilniejszy związek z obiektem mieli oczywiście ludzie zajmujący się rozwijaniem go wzdłuż torów kolejowych. Młodzi mężczyźni zaprawieni w pieszych maratonach, zdolni biec bez utraty tchu przez dwanaście godzin bez przerwy, padali jak muchy w ciężkim terenie. Odciski i powykręcane kostki trwale eliminowały kolejnych zawodników z marszu, codziennie trzeba było szukać nowych osób chętnych podjęcia się dość absurdalnie brzmiącego zadania – „rozciągnij sznu-

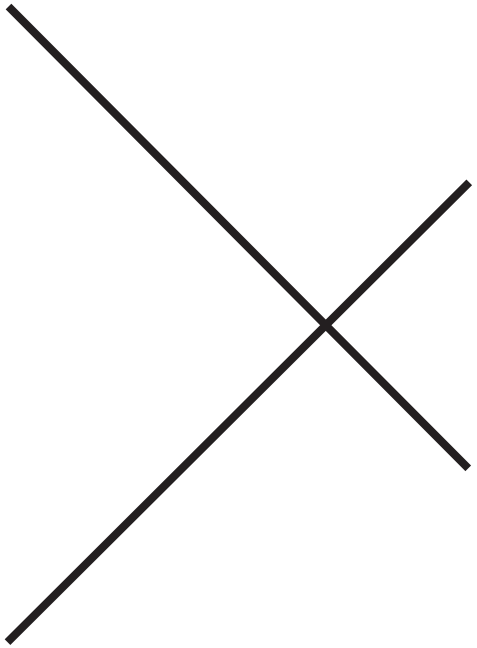
rek z Poznania do Warszawy”. W dociekania na temat dziwnego białego paska mocno zaangażowała się też PKP. O ile na najwyższych szczeblach kolejowej hierarchii panowała duża przychylność i pełne zaufanie dla artystycznej interwencji, to szeregowi pracownicy Służby Ochrony Kolei oraz co bardziej etosowi toromistrzowie objawiali skrajny niepokój i niekryte zdenerwowanie faktem, że ktoś obcy wchodzi na teren torowiska, a co gorsze –zakłada tam własną niekolejową instalację. Sznurek zaczął też wchodzić w szarą strefę, w sieć zależności niejawnych. W godzinach nocnych, wolny od nadzorującego wzroku osób zaangażowanych w projekt, sznurek znikał ze swoich miejsc ,by rozpocząć nowe życie z nieznanymi kontrahentami. Być może obudził sentyment wiecznych niedoborów sznurka do snopowiązałki ery PRL-u, a może zwykłą chciwość, nieodpartą potrzebę namnażania sobie własności prywatnej.

Wbrew wszelkim trudnościom, akcja połączenia właściciela z latawcem odległym o jakieś 260 kilometrów powiodła się. Oczywiście, nie sposób sprawdzić w jednej chwili całego przebiegu, jednak w trakcie podróży pociągiem relacji Poznań - Warszawa wystarczy spojrzeć na północ, a tam w bliskiej odległości od torów objawia się biała linia. Z czasem, przez warunki atmosferyczne, linka traci swój biały blask, znika z coraz to nowych odcinków, przez moment jednak tworzyła mikro horyzont „Własności prywatnej”. ×

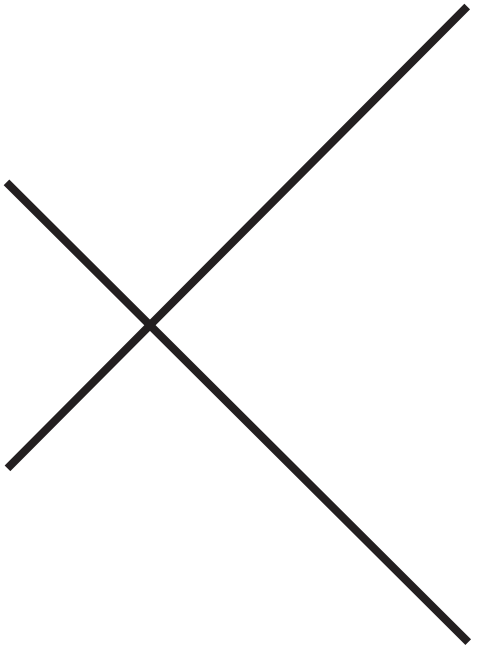
POZN. GŁÓWNY

WARSZAWA ZACHODNIA

Dawid Misiorny



Dawid Misiorny – szalony wodnik, uwielbia podróże. Urodzony w Poznaniu, nie zasiedziały nigdzie. Przepada za tworzeniem i obserwowaniem sytuacji mieszających swoisty naturalizm z nienegowaną dewiacją. Uzależniony od adrenaliny i wolności.



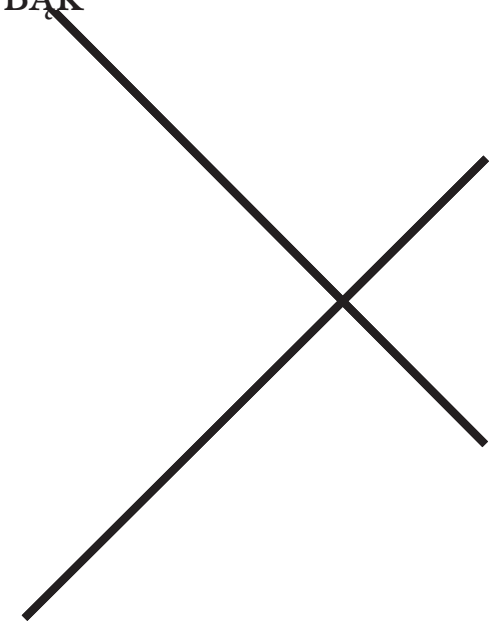
PUNKS
IS
DEAD

BUS
SIGHTSEEING TOUR OF LONDON

NO
BALL
GAMES

Gdzie czas nie gra roli i nic nie łączy się z niczym

Jakub Bąk



Kuba Bąk: kurator, krytyk, autor tekstów o sztuce i programów radiowych o słabej poezji. Spontaniczny badacz cywilizacji Zachodu, zawzięty przeciwnik ironii. Jest nieśmiały, romantyczny i skromny. Mieszka i pracuje w Poznaniu.

Everybody knows that useful is useful, but almost nobody knows that useless is also useful
(prawdopodobnie John Cage)

Propozycje kulturowe, jakiekolwiek, z tymi najbardziej anarchistycznymi włącznie, zazwyczaj przypominają park. Z alejkami, którymi winniśmy się poruszać, które potrafimy obsługiwać i widokami na mniej lub bardziej dzikie połacie bujnej lub precyzyjnie przyciętej przyrody. Nic bardziej naturalnego dla dorosłych ludzi i nic bardziej morderczego dla dzieci. One dobrze wiedzą, że zabawa kryje się w krzakach, na manowcach, niewydeptanych przez nikogo wcześniej szlakach, nieodkrytych polankach, niezdobytych koronach drzew i przypadkiem stworzonych tymczasowych bazach[1]. Dlaczego z wiekiem coraz trudniej zejść ze ścieżki, skąd bierze się lęk przed fałszywym krokiem, przerażenie możliwością popełnienia błędu?

Czy miejskie nieużytki są heterotopią zachodniego społeczeństwa XXI wieku? Białe miejsca na mapach dyrektoriatów planowania przestrzeni; wykreślone lub nigdy niewpisane do katastru miejskiego, bez właścicieli i przeznaczenia, dzikie i zarośnięte, ciemne i brudne, poza spojrzeniem policyjnych kamer, nietknięte grabiami pracowników zieleni miejskiej, zamieszkałe przez nie wiadomo co i kogo. Tam, gdzie czyha dzikość, przestępstwo i zło; czy to właśnie to miejsce odbija jak lustro nasz mroczny przedmiot pożądania, nieobecną w realnej przestrzeni utopię, gdzie można wszystko?

W marcu 1967 roku Michel Foucoult wygłosił wykład dla Cercle d`etudes architectuerales poświęcony przestrzeniom heterotopicznym, wykład kończył się myślą: „*Burdele i kolonie to dwa ekstremalne przykłady heterotopii, i jeśli dobrze się przyjrzymy, to poza wszystkim wyłoni nam się statek, jako pływający*

fragment przestrzeni. Miejsce bez miejsca, które utrzymuje się samo w sobie, które jest bliskie sobie i zarazem poświęcone nieskończoności morza. Statek od portu do portu, balansując, od burdelu do burdelu, płynie tak daleko, jak daleko znajdują się kolonie, w poszukiwaniu najcenniejszych skarbów, jakie kryją ich ogrody. Zrozumiesz, dlaczego statki były dla naszej cywilizacji, od XVI wieku do czasów współczesnych, najważniejszym instrumentem ekonomicznego rozwoju (nie mówię już o sytuacji dzisiejszej), jednocześnie będąc największym nośnikiem wyobraźni. Statek jest heterotopią par exellence. W cywilizacji bez statków sny wysychają, szpiegostwo zajmuje miejsce przygody, a policja zastępuje piratów"[2].

Tekst stanowiący podstawę tego wykładu został ponownie opublikowany tuż przed śmiercią autora w 1984, we francuskim piśmie Architecture/ Mouvement/ Continuité. Wiele się zmieniło od połowy lat 80` do dziś, policja otrzymała nieznane wcześniej możliwości totalnej inwigilacji miast, piraci powrócili, weszli na pierwsze strony gazet, jednak same statki nie odzyskały już swej heterotopicznej mocy. Czy jest coś, co może dziś grać podobną rolę, jaką kiedyś pełniły burdele i kolonie ze swoimi statkami? Jeśli coś budzi teraz moją wyobraźnię, to są to miejskie nieużytki, krzaki i bagniska, ze swoimi śmietniskami i zwierzęcymi mieszkańcami, i chyba nie jestem w tym miejscu odosobniony.

W 1977 władze Berlina pod naporem zapotrzebowania ludności rozpoczynają szeroko zakrojony program przebudowy miasta pod nazwą IBA (Internationales Bau Ausstellung). Miasto cierpiało głód mieszkań, jego znaczne połacie były nieużytkami i powojennymi ruinami. Zaproszona grupa architektów z całego świata mogła zaproponować wszystko i wszystko mogło zostać zrealizowane, jednak skończyło się tak, jak się skończyło, wystarczy przypomnieć sobie plac poczdamski. Jednym z zaproszonych architektów był Rem Koolhaas. W wywiadzie z Hansem Ulrichem Obristem tak wspomina Berlin:

Hans Ulrich Obrist: Wracając do artykułu w S,M,L,XL, piszesz, że w Berlinie chodzi o pamięć, utratę i pustkę. To oczywiście, coś na co często wskazywał Libeskind, na przykład gdy pozostawiał wnętrze swojego budynku puste.

Rem Koolhaas:

Zobaczenie Muru berlińskiego jako architektury było dla mnie pierwszym spektakularnym odkryciem tego, jak w architekturze nieobecność może być silniejsza od obecności. Dla mnie, jest to niekoniecznie związane ze stratą, w sensie metafizycznym, ale bardziej należące do domeny wydajności, Berlin pokazał mi, jak (i stąd moja kampania przeciw architekturze) całkowicie „brakujące" lub kompletnie wymazane architektoniczne byty, niemniej tworzą coś, co można nazwać kondycją miejską. Na przykład, nie przez przypadek centrum Shenzhen nie jest tkanką zabudowy, ale konglomeratem pól golfowych i parków rozrywki – praktycznie niezabudowaną lub pustą. I tym było piękno Berlina, nawet jeszcze 10 lat temu (wywiad pochodzi z lat 1998–2001, przyp. red.), *było to najbardziej współczesne i awangardowe miasto Europy, właśnie dzięki tym przepastnym obszarom niczego.*

H.U.O:

Przybycie do Berlina było niezwykle piękne, z jego wszystkimi lukami i dziurami w tkance miejskiej.

R.K:

Było nie tylko piękne, ale miało duży potencjał pragmatyczny, a potencjał, by zamieszkać miasto w inny sposób reprezentował unikalną i rzadką moc. Ironią jest nie tyle to, że architektura, jaka miała być zbudowana, nie jest właściwą architekturą, ale to, że w ogóle została zbudowana. Jest to miasto, które mogło żyć ze

swoimi pustkowiami i być pierwszym europejski miastem, które kultywuje pustkę. Jak Rotterdam, gdzie jest wiele pustych przestrzeni. Dla Libeskinda pustka jest czymś utraconym, co można zapełnić lub podmienić przez architekturę. Dla mnie, najważniejsze jest, by nie zamieniać, ale kultywować. To było coś w rodzaju miasta post-architektonicznego, a stało się miastem architektury. Dla mnie to dramat, a nie jedynie błąd stylistyczny.
H.U.O
Więc nie chodzi o jakość zrealizowanej architektury….
R.K
…Ani jej estetykę[3].

Pragmatyka nieużytków miejskich jest jeszcze bardziej pragmatyczna poza ich kontekstem historycznym, niezależnie od swojej genezy staje się ekologiczna.

Okazuje się przy tym, że niejednokrotnie nieużytek miejski jest projektem bardziej obiecującym, niż objęte ochroną obszary poza miastem, jako że te ostatnie konkurują zawsze z interesami rolniczymi, leśnymi i przemysłowymi. Ponieważ fragmenty przyrody w mieście i tak nie są wykorzystywane dla celów produkcyjnych, w sposób niejako naturalny nasuwają się jako kandydatura na rezerwat przyrody. Tak jak naturalny ogród stanowi rodzaj ogrodu botanicznego dla rosnącej na ziemi flory, tak nieużytek miejski stanowi rezerwat położony wewnątrz miasta[4].

Jednak Koolhaas myślał o czymś więcej, mówiąc „kultywować" miał na myśli nieużytki i puste przestrzenie jako coś, co mamy włączyć w obszar kultury i na tym polu otaczać troską oraz czerpać korzyści niejako duchowe. W swoim anty-architektonicznym zacietrzewieniu architekt zdaje się radykalizować. Jego „S,M,L,XL" kierowało ostrze przeciw urbanistyce jako martwemu pojęciu, zgubionemu dawno pod naporem superszybkiego i niekontrolowanego zurbanizowania planety w erze supernowoczesnej. Kolejny poetycki esej „Junkspace" zdaje się atakować całość cywilizacji, nazywając jej efekty śmietniskiem, jeśli to właściwe tłumaczenie, zawierającego w sobie przestrzeń, słowa „Junkspace". Zaraz po zapewnieniu czytelników, że królik jest nową wołowiną, bo wszystko jest arbitralne, a „tożsamość" jest śmieciowym pokarmem dla wywłaszczonych, globalizacyjną karmą dla wykluczonych, Koolhaas pisze:
Jeśli kosmiczne śmieci (space - junk) są ludzką pozostałością, która zaśmieca uniwersum, to Junkspace jest osadem, jaki ludzkość pozostawia na powierzchni planety. Wybudowanym produktem modernizacji nie jest nowoczesna architektura, ale śmietnisko. Junkspace jest pozostałością po modernizacji podążającej swą ścieżką, albo precyzyjniej –skrzepem, gdy modernizacja jest w rozwoju, jej odpadem. Modernizacja ma racjonalny program, uniwersalnie szerzyć błogosławieństwa nauki, Junkspace jest jej apoteozą, idealizacją lub krachem[5].
W dalszej części swojego pięknego tekstu architekt charakteryzuje ową tytułową przestrzeń śmieci:
Junkspace jest Trójkątem Bermudzkim pomysłów, opuszczoną szalką Petriego (laboratoryjny pojemnik do hodowania bakterii, pzyp. red.): *odwołuje rozróżnienia, podkopuje uzgodnienia, miesza intencje z realizacjami. Zastępuje hierarchię nagromadzeniem, kompozycję dodatkami. Więcej i więcej, więcej to więcej. Junkspace jest zarazem przejrzały i niedożywiony, to olbrzymia przytulanka tuląca Ziemię w morderczym uścisku opieki…. Junkspace to jak być skazanym na niekończące się jakuzzi z milionami twoich najlepszych przyjaciół… Niewyraźne imperium mgieł, co stapia wysokie i niskie, publiczne i prywatne, proste i zagmatwane, przerośnięte i głodujące, oferując gładki splot wiecznie rozłączonych*[6].

Skąd taka determinacja i niekryta niechęć dla efektów pracy globalnej gospodarki u profesora Harvardu, twórcy biblioteki w Seattle i centrum kongresowego Grand Palais w Lille? Skąd ten cios w stronę najlepszego z dotychczasowych światów? Przecież jeszcze nigdy na Ziemi nie żyło się tak dobrze, nigdy nie byliśmy w stanie wyeliminować tak wielu zagrożeń i niedogodności, nigdy komfort życia nie był tak znośny. Jeszcze nigdy nie powstawało tak wiele tak nieziemskiej architektury. Dzisiejsze ubóstwo to materialny zbytek, w porównaniu z przeszłością. Bezdomny, współczesny, nie posiadający, nie jest w stanie udźwignąć swojego dobytku. Najniższe klasy społeczne nie są w stanie skonsumować nadmiaru rozrywki, jaki oferuje im nasza cywilizacja, to niebywałe, że prawie wszyscy mają dostęp do czasu wolnego i rozrywki. Współczesna nowoczesność rzeczywiście oferuje zdobycze nauki, w coraz bardziej uniwersalnym zakresie. Oczywiście można i trzeba jeszcze wiele oczekiwać, procesy emancypacyjne są dopiero na starcie, rozwarstwienie jest realnym problemem, a prawdziwa bieda, głód i masowe zbrodnie są ciągle dynamicznymi zjawiskami. Jednak jak można porównywać ten świat do śmietniska? Chyba nie o to idzie słynnemu architektowi, jego problem z cywilizacją jest głębszy, całkiem niebanalny.

Istnieje pewna wewnętrzna sprzeczność nowoczesnej cywilizacji Zachodu, immanentna zasada rozsadzająca projekt modernistyczny. Coś, co Odo Marquard nazywa ciągłą potrzebą negatywności, w epoce, w której gwałtowne przyspieszenie powodowane technologiczno-naukowymi innowacjami prowadzi do oderwania od świata.

Nadmierne oczekiwania nie prowadzą już do poczucia realności, ale do paniki. Świadczy o tym – jak sądzę – dzisiejsza skłonność do negatywnego oceniania kultury postępu…
Wszędzie panuje kultywowana panika[7].

Marquard pisze jednak o panice uświadomionej, panice w skali makro, jakiej podlegamy na myśl o zagrożeniach czekających całą planetę, jak klęska ekologiczna, w stylu zalania kontynentów podniesionymi oceanami, globalne ocieplenie, czy globalny konflikt między cywilizacjami, w formie zagrożenia terrorystycznego będącego wynikiem praktyk neokolonialnych. Społeczeństwo w myśli Marquard`a jest w dalszym ciągu naznaczone utopijnymi wizjami o biblijnym rodowodzie. Co jednak, jeśli to założenie uznamy za przeterminowane, co jeśli pomioty naszej cywilizacji uznamy za oderwane nie tylko od świata, ale również od tradycji teodycei, wizji pośmiertnych hulanek z dziewicami i ognia apokalipsy? Potrzeba negatywności nie znika, schemat wciąż obowiązuje, zmienia się tylko teatr spektaklu. A schemat ów rysuje się w taki sposób:
Stosunek do kulturowych odciążeń człowieka przebiega – jak się wydaje – trójfazowo: najpierw są przyjmowane z zadowoleniem, potem stają się czymś oczywistym, a na koniec są obwoływane wrogiem. Odpowiednio też zachowują się ludzie: najpierw pracują skrzętnie nad konstruowaniem tych odciążeń; potem obojętnie konsumują swoje osiągnięcia; a na koniec zaczynają się ich bać i atakują je. Ostatnia faza zakłada drugą, ta zaś z kolei zakłada pierwszą; to zaś – jeśli dobrze rozumiem – znaczy: późniejszy atak na odciążenia kulturowe następuje nie mimo ich sukcesu, ale właśnie z ich powodu…

Czy Marquard rozumie dobrze? Nie jestem pewien, na tym filozoficznym poziomie ogólności, przy manierze teoretycznej, nachodzi mnie lęk przed ferowaniem jakichkolwiek sądów.

Nie wiem kim jest ów człowiek i czym są, w całej swej rozciągłości, owe jego odciążenia. Dla prostoty powiedzmy sobie, że jednym z najbardziej oczywistych udogodnień życia człowieczego, owych odciążeń, jest miasto. Bez uciekania w daleko idące meandry typologiczne, przypomnijmy sobie, zdaje się jeszcze starożytną, definicję miasta jako: miejsca zdolnego zapewnić wszystkie potrzeby człowieka. Zwane kiedyś organizmem miejskim, dziś bardziej przypomina skomplikowane, rozgałęzione przedsiębior-stwo, zarządzane przez kadry o wielkiej odpowiedzialności i nagannej reputacji.
W najgorszym wypadku miasto przyjmuję formę wielomilionowej metropolii o rozległych obszarach biedy, znane z państw Ameryki Południowej, Meksyku czy Indii, co prawdopodobnie stanie się dominującą formą zamieszkiwania w nadchodzącej bliskiej przyszłości. Najdoskonalszą z kolei formą miejską jest starannie zaprojektowany business park wraz z towarzyszącymi mu częściami sypialnymi i rekreacyjno – komercyjnymi. Nie przypadkowo piszę tu o miejscu pracy w pierwszym rzędzie, zamiast powoływać się na komercyjnie tworzone miasteczka mieszkalne, kompleksowo projektowane i ściśle regulowane przepisami. Miasteczka takie, tworzone między innymi przez korporację Disneya, zdają się dziś jedynie preludium, przetarciem szlaku dla wielkich kompleksów urbanistycznych, których podstawową funkcją jest korporacyjna przedsiębiorczość. Z aktualnej perspektywy, po rozczarowaniu mitu czasu wolnego, gdy twórcza praca wydaje się być nowym uniwersalnym mitem, miasto staje się miejscem służącym rozwojowi indywidualnych karier. Tak, że za najbardziej skondensowany i reprezentatywny przykład odciążenia człowieka chciałbym uznać business park. Perfekcyjnie skonstruowane miejsce mające idealnie służyć kadrze zarządzającej i innym pracownikom wiedzy do: pracy oraz utrzymywania optymalnego stanu zdrowia fizycznego i psychicznego. Czy teza o negatywności może mieć tu rację bytu? Przypomnijmy:
Stan pogotowia strachu sprawia, że ludzie są niemal trwale nastawieni na pewne quantum przeciwności […][8].

O ile tradycyjne miasta stale gwarantują namacalne niedogodności, to skrajne przypadki współczesnych miast biznesowych, jak Dubai czy Dongtan, zdają się być ich całkowicie pozbawione. Oczywiście te dwa wymienione, to przykłady skrajne przez swoją skalę. Dongtan być może w ogóle nie powstanie, na pewno nie w tym roku, jak początkowo planowano. Niemniej jednak istnieją ich mniejsze wersje, z powodzeniem funkcjonujące, jak Fengpu Industrial Park, jedno z wielu takich miejsc położonych w okolicach Szanghaju, czy też setki miasteczek naukowych lub biznesowych w Europie i USA. Współczesne spełnienie utopii: idealnego miejsca dla najbardziej pożądanych przez korporacje profesjonalistów, pracowników wiedzy; być może istnieją i dobrze funkcjonują, a być może są tylko marzeniem wytworzonym na potrzeby inwestorów. Fikcyjnym przykładem perfekcyjnego miasta biznesowego jest Eden – Olimpia opisywana w powieści Super-Cannes J.G. Ballarda. Brytyjski pisarz jest daleki od używania terminu utopia, nie ma już miejsca na plan ostateczny, z jakim ta się wiąże. Po doświadczeniach dwudziestowiecznych totalitaryzmów trudno udawać, że rozwiązywanie czegokolwiek więcej, niż partykularnych problemów, może przynieść jakiekolwiek dobre skutki. Jeśli więc daleki plan ostatecznego rozwiązania wszelkich kłopotów, mający swe źródło w opowieści religijnej, został zawieszony, to i jego negatywne odbicie traci swój apokalip-

tyczny rozmach. Zajrzyjmy do Super – Cannes:

[…] Kiedy tu przybyłem, myślałem, że Eden-Olimpia to przedsionek raju. Piękne miasto-ogród, dokładnie, to ku czemu projektanci miast zmierzali od wieków. Wszystkie miejskie koszmary zostały rozwiane za jednym zamachem'.

‚Przestępczość, korki…'.

‚To zaledwie drobne irytacje. Prawdziwe problemy zostały zwyczajnie usunięte. I to jest trochę niepokojące. Czy tego chcemy czy nie, Eden-Olimpia jest twarzą przyszłości. Już istnieją tysiące business parków na całym świecie. Większość z nas, a przynajmniej ci najbardziej profesjonalni, spędzą swoje całe życie zawodowe w takim miejscu. Ale wszyscy cierpią na ten sam problem'.

‚Zbyt wiele wolnego czasu?'.

‚Nie. Zbyt wiele pracy. Praca dominuje życie w Eden-Olimpia i kieruje wszystkim wokół. Marzenie o czasie wolnym było wielkim dwudziestowiecznym złudzeniem. Praca jest nową rozrywką, utalentowani i ambitni ludzie pracują dziś ciężej i dłużej niż kiedykolwiek wcześniej. Mężczyźni i kobiety prowadzący z powodzeniem duże przedsięwzięcia muszą być skupieni na swoich zadaniach w każdej minucie dnia. Ostatnia rzecz jakiej chcą, to rekreacja'.

‚Aktywny umysł nie potrzebuje odpoczynku? Trudno w to uwierzyć.'

‚Można. Praca kreatywna, sama w sobie jest rozrywką. Kiedy dostajesz patent na całkiem nowy gen, albo projektujesz katedrę w Saō Paulo, trudno żebyś tracił czas, przebijając gumową piłkę nad siatką'[9].

Perfekcyjnie ułożony świat, negatywnie, w myśl zasady Marquarda, dawałby efekt paniki, który ostatecznie, w swoich wszelkich konsekwencjach prowadziłby do ogólnego stanu „śmietniska", jakie niepokoi Koolhaasa w jego filozoficzno-poetyckiej wizji.

Działa tutaj – przy tej wielkiej inwersji negatywności – pewnego rodzaju nostalgia za złym stanem rzeczy, jaką odczuwa świat dobrobytu[10].

Idealnie dogodne miejsce w powieści Ballarda, skutecznie stworzone dla ludzi spełniających się w pracy, skutkowało pewnym defektem. Jego mieszkańcy borykali się z różnymi drobnymi schorzeniami: migrenami, niegroźnymi infekcjami, spadkiem energii, depresją. Całkowicie i z sukcesem zorganizowane życie pozbawiło swoich uczestników konieczności dokonywania jakichkolwiek moralnych decyzji. Część mózgu, wykształcona w trakcie stuleci, odpowiedzialna za moralność, nie jest zdolna do bycia stymulowaną przez estetykę lub sport. Wśród cywilizowanych dyrektorów zarządzających, profesorów, analityków i innych ludzi sukcesu pojawiły się sny o przemocy, okrucieństwie aktach gwałtu, zbrodniach. Psychiatra z Eden-Olimpia organizuje psychopatyczną terapię dla swoich, całkowicie zdrowych psychicznie, podopiecznych, ludzi sukcesu, najwyższej klasy współczesnego społeczeństwa. Zorganizowane grupy atakują pobliskie robotnicze dzielnice emigrantów, dużym powodzeniem cieszy się klub pedofilii, kadra zarządzająca bawi się, dokonując napadów rabunkowych oraz potyczek z rosyjskimi przestępcami, transwestytami, prostytutkami, Arabami. Do perfekcyjnego miasta wraca intensywność życia, pracownicy wiedzy, za sprawą dokonywanych wieczorami gwałtów zwielokrotniają swoja, wydajność w pracy dla wielkich korporacji.

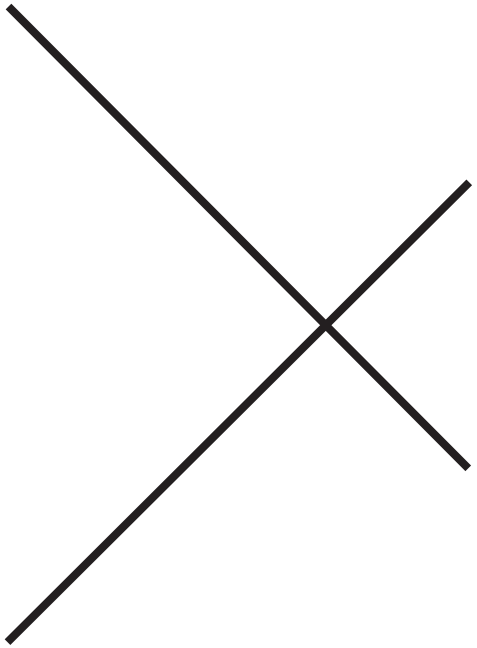
Pierwszą i najpiękniejszą właściwością natury jest ruch, który nią wstrząsa nieustannie, ale ruch ten stanowi po prostu wieczną konsekwencję zbrodni i tylko zbrodniczymi środkami jest podtrzymywany.

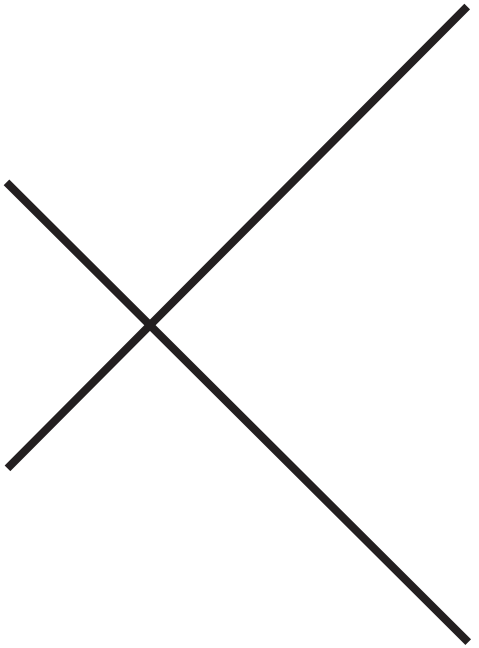
D.A.F de Sade[11]

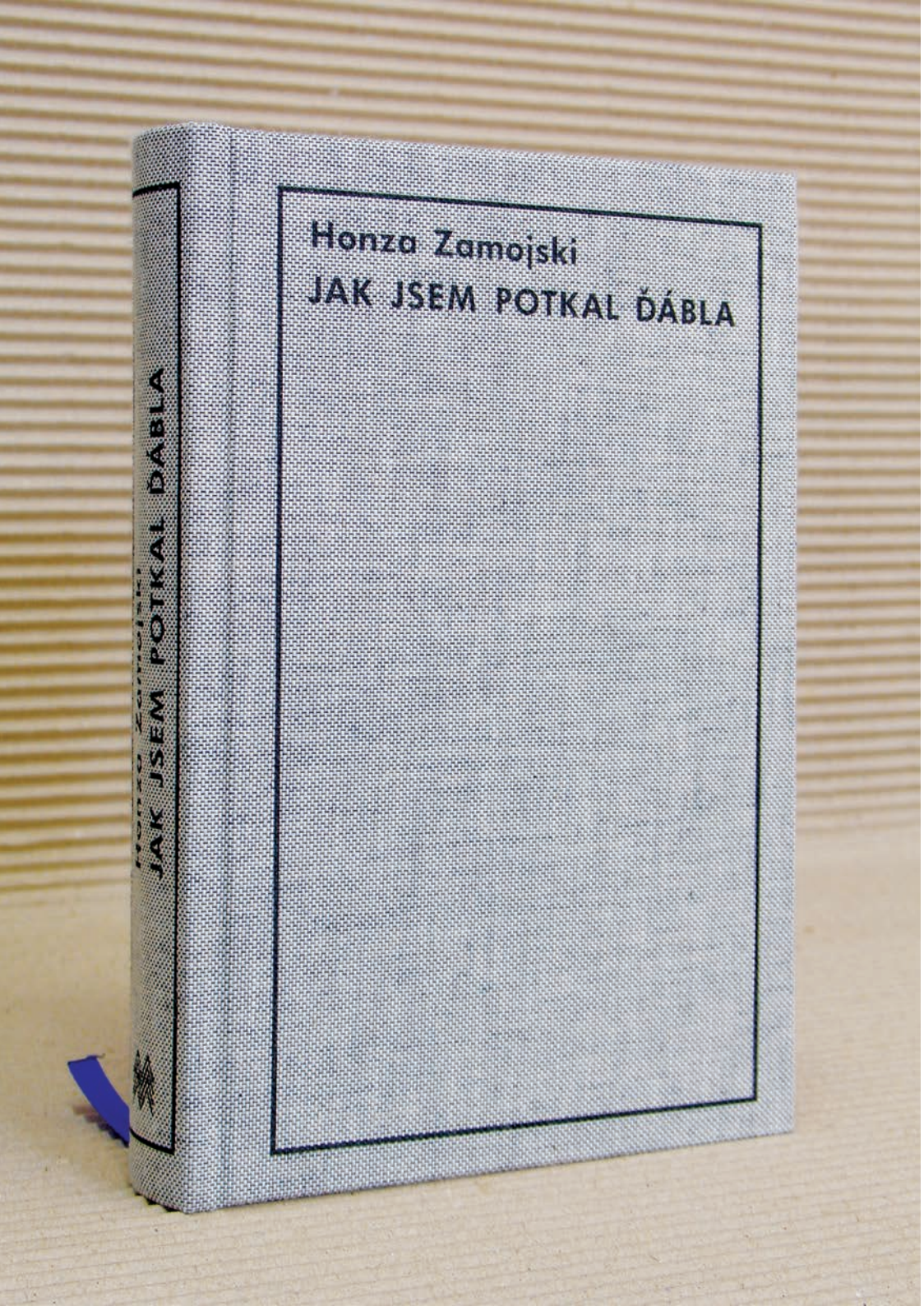
Czy diagnoza Ballarda jest trafna? Czy odciążenie życia w miastach przyszłości dojdzie do takiego zaawansowania, że

zostaniemy pozbawieni wszelkich niedogodności? Czy doskonała organizacja powoduje kolaps samego życia? Czy dbając o pewien stały poziom przeciwności możemy utrzymywać się w stanie jakiejś cywilizacyjnej homeostazy? Czy w końcu miejskie nieużytki mogą stanowić symboliczny wentyl bezpieczeństwa, zaporę i znak stop dla pełnego uregulowania spraw? Może tak, a może nie. Tak czy inaczej, uwielbiam małe przygody odkrywania miejsc dzikich pośrodku nowoczesnych miast Europy. Wkraczać na tereny niczyje, z duszą na ramieniu, z lekką obawą, że mogę tam napotkać element patologiczny spokojnego i kulturalnego społeczeństwa. Uzewnętrzniony w przyrodzie, niekontrolowanej architekturą i poczuciem estetycznego ładu, pierwiastek dzikości jest w stanie budzić marzenia o nieokiełznanej wolności, swobodzie błądzenia i popełniania błędów, wolności budowania różnicy wobec wszystkiego dookoła. ×

1 Metafora alejek parkowych i dziecięcych fascynacji krzakami pojawiła się w jednym z wywiadów z Alexandrem Kluge, tłumaczących ideę dziecięcości swojej sztuki, niestety nie mogę odnaleźć owego wywiadu.
2 http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html.
3 Hans Ulrich Obrist, Interviews vol1, Edizioni Charta 2003, s. 515.
4 Gernot Boehme, Filozofia i etetyka przyrody, Terminus 2002, s. 61.
5 Rem Koolhaas, Junkspace, October vol. 100, Obsolence, spring 2002, http://www.johnstuartarchitecture.com/Spring_2009_Video_Readings_files/Koolhaas%20Junkspace.pdf.
6 Ibidem.
7 Odo Marquard, Apologia przypadkowości, Terminus 1994, s. 90.
8 Ibidem s. 92.
9 J.G. Ballard, Super-Cannes, Flamingo 2000, s. 254.
10 Odo Marquard, Apologia przypadkowości, Terminus 1994, s. 94
11 Lawrence Durrell, Clea, Czytelnik 1975, s. 6.







Honza Zamojski – Jak jsem potkal ďábla

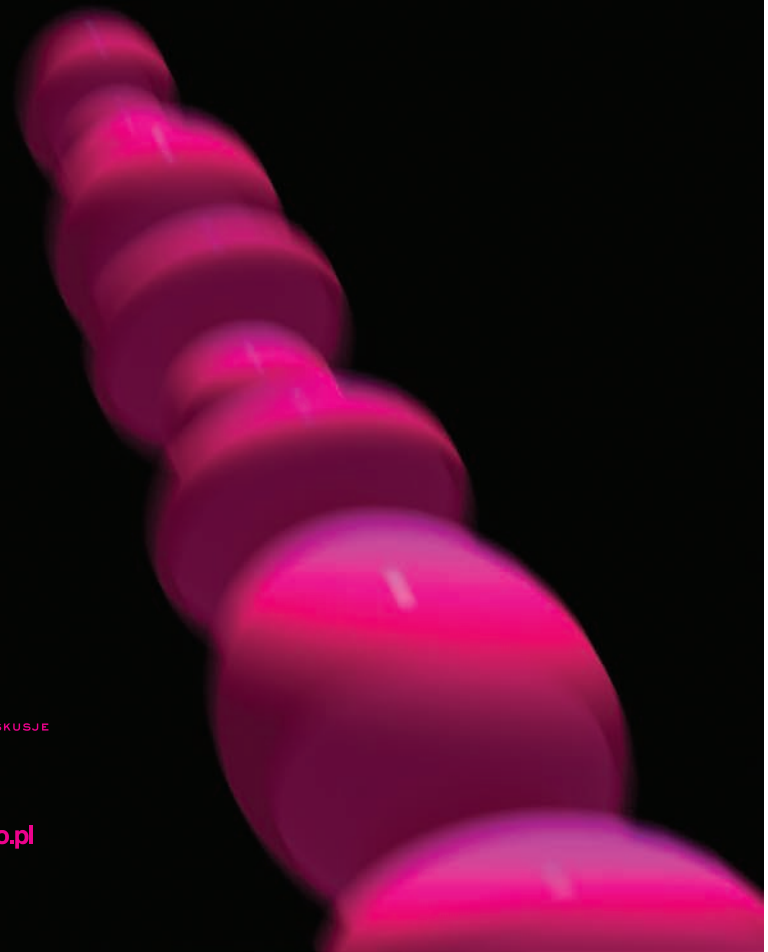
ISBN: 978-83-61886-07-5
© 2010 MORAVA, Galeria Miejska ARSENAŁ, Honza Zamojski
www.arsenal.art.pl, www.moravabooks.com

Pasaż Kultury, Poznań, 25.06-31.08.2010

Maurycy Gomulicki

Obelisk

wernisaż: 7.07.2010



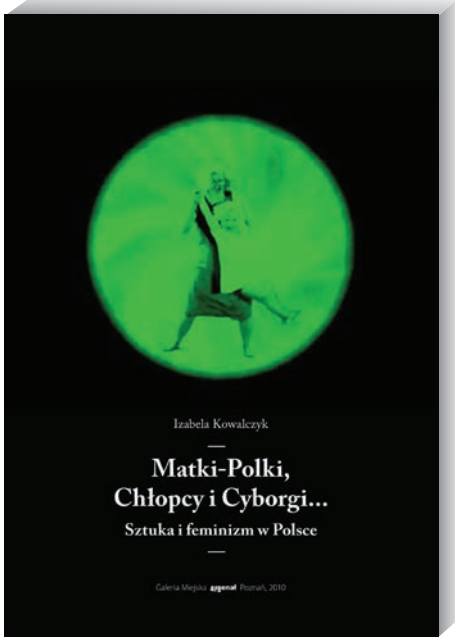
arsenał
GALERIA MIEJSKA

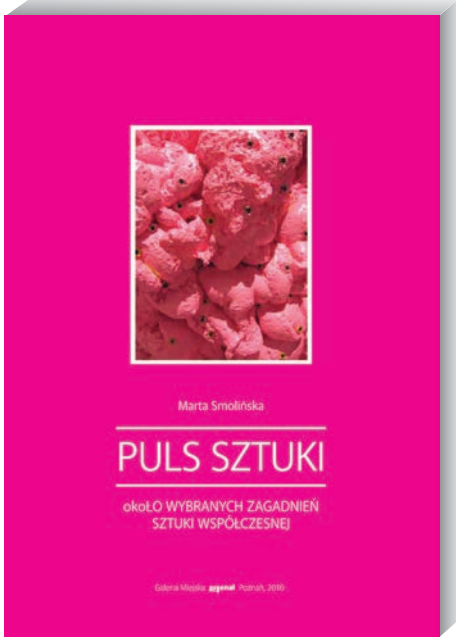
Stary Rynek 6
61-772 Poznań
tel. (61) 852 95 01/02
www.arsenal.art.pl

W ramach Pasażu Kultury:
performance, koncerty, spotkania, dyskusje
wiecej informacji na stronie:
http://pasazkultury.com/

POZnań · Miasto know-how · Pasaż Kultury · artinfo.pl

Nowe książki w czerwcu 2010





Izabela Kowalczyk
Matki-Polki, Chłopcy i Cyborgi...
Sztuka i feminizm w Polsce

Marta Smolińska
Puls sztuki. OKOło wybranych zagadnień
sztuki współczesnej

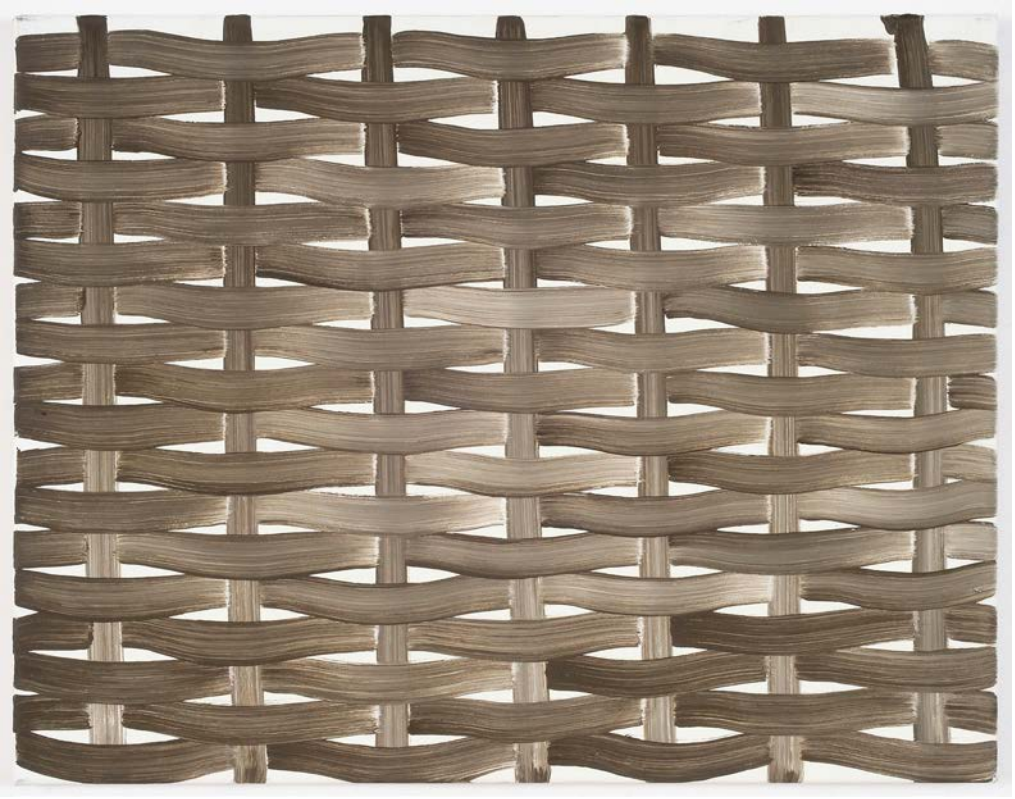
arsenał
GALERIA MIEJSKA

www.arsenal.art.pl

Rób tak
Do It Like That

7 - 30.06.2010

PIOTR **BOSACKI** | RAFAŁ **BUJNOWSKI** | NAVID **NUUR** | FRANCISZEK **ORŁOWSKI**



Rafał Bujnowski, *Untitled (Plaiting 3)*, 2006, dzięki uprzejmości Galerii Raster, Warszawa

galeria stereo, ul. słowackiego 36/1, 60-825 poznań
+48 509 099 786/ galeriastereo@gmail.com
www.galeriastereo.pl

punktmag.pl