

Christian Kerez, model sytuacyjny do projektu Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

Architektura sama w sobie

z architektem Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie Christianem Kerezem rozmawia
Marcel Andino Velez

Najczęściej używanym przez Pana słowem jest „przestrzeń”. Może powinniśmy zacząć od zdefiniowania, czym ona dla Pana jest.

Szczerze mówiąc, to dość staromodne pojęcie. A jeszcze bardziej dziwi mnie, że jest ono coraz rzadsze w dyskusji o architekturze. Tymczasem przestrzeń to dla mnie podstawowe pojęcie odróżniające architekturę od pozostałych dziedzin sztuki. Poszukiwanie autonomicznych cech architektury, takich, które nie odnoszą jej do rzeźby czy urbanistyki, wydaje mi się sensem mojego działania jako architekta. Droga, jaką dochodzi do powstania obiektu architektonicznego jest wyjątkowa, właśnie dzięki możliwości oddziaływania na przestrzeń. Stwarzania jej. Architektura, ogólnie rzecz biorąc, to dyscyplina słaba. Architekci zawsze próbują odnosić się do pojęć spoza jej obszaru.
cd. na str. 2

Zaczęliśmy! W dwa jesienne wieczory, 23 i 25 listopada, kilkuset widzów osobiście przekonało się, że Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie już jest. Szczelnie wypełniona ogromna sala na parterze naszej tymczasowej siedziby przy ulicy Pańskiej 3 była dla nas powodem do radości i dowodem, że Muzeum jest publiczności naprawdę potrzebne. Takie zainteresowanie widzów jest jednak także wielkim wyzwaniem. Będziemy starali się mu sprostać, wierzymy, że program naszej działalności w 2008 roku spotka się z równie przychylnym odbiorem.

Dla tych z Państwa, którzy nie mogli uczestniczyć w pierwszym „Weekendzie w Muzeum” przedrukujemy wykład „Rzeczywistość reżyserowana”, wygłoszony przez Claire Bishop, teoretyczkę sztuki z Royal College of Art w Londynie. Bishop jest redaktorką ważnej książki *Participation*, wydanej w listopadzie ubiegłego roku, w swojej pracy koncentruje się na dokonującej się obecnie zmianie relacji pomiędzy artystą a widzem.

Wykład Bishop poprzedził prezentację filmu „Oni” Artura Żmijewskiego, pokazywanego w tym roku na wystawie Documenta 12 w Kassel. Zapis warsztatów, przeprowadzonych przez artystę z przedstawicielami czterech zantagonizowanych grup społecznych, wzbudził w Kassel żywe zainteresowanie, u nas także odbyła się ciekawa dyskusja z udziałem publiczności. Opublikujemy ją w następnym numerze „Muzeum”. W numerze bieżącym odniesimy się również do cyklu filmów „War & The Moving Image”, który zaprezentowaliśmy w pierwszym dniu „Weekendu w Muzeum”. Filmy, przywiezione przez Galit Eilat z Izraelskiego Centrum Sztuki Cyfrowej w Holonie koło Tel Awiwu, są artystyczną reakcją na codzienną rzeczywistość konfliktu bliskowschodniego. Tutaj drukujemy relację Joanny Mytkowskiej z Riwaq Bienale w palestyńskim Ramallah – to opowieść o tym, jak dzięki sztuce rodzą się alternatywne wobec wojny projekty wyjścia ze stanu permanentnego kryzysu.

W paryskim Palais de Tokyo trwa wystawa „The Third Mind”, w której kuratora zastępuje artysta, Szwajcar Ugo Rondinone, tworzący z prac trzydziestu jeden artystów jeden wielki kolaż, swoje własne dzieło sztuki. Relację z wystawy Ana Janevski zaczyna od słów zaczerpniętych z książki *The Third Mind* Williama S. Burroughsa i Briona Gysina: *Kiedy skojarzysz ze sobą dwa umysły... Zawsze wyłania się trzeci*. Dla Muzeum wystawa ta jest interesująca ze względu na rolę, jaką odegrał w niej artysta-kurator.

O nowej roli muzeum jako partnera artysty w procesie twórczym opowiada także belgijski teoretyk sztuki Thierry de Duve, wykładowca m.in. paryskiej Sorbony, MIT i Uniwersytetu Lille III, równocześnie będący kuratorem wystaw sztuki współczesnej.

Przeczytacie też Państwo rozmowę z projektantem naszego Muzeum, Christianem Kerezem, w którym wyjaśnia, czym dla niego jest architektura.

Zapraszamy do lektury. Zespół Muzeum



Heinrich Degelo, Christian Kerez, Meinrad Morger, Kunstmuseum Lichtenstein, Vaduz, 1998-2000

W latach 70. architektura szukała odniesień do społeczeństwa i socjologii. W latach 80. wspierała się historią. W latach 90. doszło do kolejnego przeorientowania i architektura zwróciła się ku sztuce. A ja, niezależnie od tego, czy projektuję, czy wykładam, czy po prostu rozmyślam, zawsze szukam odpowiedzi na najprostsze pytanie: „czym jest architektura sama w sobie?”. Staram się zdefiniować ją bez pomocy z zewnątrz, bez oglądania się na inne dyskursy. Nie chcę, by była mylona z czymś innym.

Przestrzeń to zatem jedno z autonomicznych pojęć architektury?

Jest najbliższej tego, co uważam za istotę architektury. Jedyne słowo, której jest jeszcze bliżej to po prostu „architektura”. Ale architektura jest zawsze czymś niejasnym, mglistym pojęciem, które wyjaśnia się poprzez terminy z innych słowników. Ja staram się wyjaśniać ją przy użyciu słowa „przestrzeń”.

Jest Pan pewien, że architektura to coś mglistego? Ja byłbym raczej skłonny uznać ją za coś arcykonkretnego. Architektura stwarza! Powołuje rzeczy na świat. Tworzy struktury, konstrukcje. To wszystko słowa, które można pisać z wielkiej litery. Być architektem to bardzo władcze zajęcie.

To zajęcie związane z władzą. Ale polemizowałbym, czy bycie architektem faktycznie daje władzę. Powiedziałbym tak: choćby ze względu na to, że większość projektów architektonicznych jest tak wielka i kosztuje tyle pieniędzy, a nawet te, które są niewielkie – jak domy jednorodzinne – pochłaniają wszystkie pieniądze, jakie dana rodzina posiada, pozycja architekta zawsze jest słaba. Architekt jest uzależniony od innych ludzi, od pieniędzy innych ludzi.

To niewdzięczna rola wydawać cudze pieniądze. Nad projektami architekta się głośnie – żaden artysta by czegoś takiego nie zaakceptował. Zatem ceną, jaką architekt płaci za prawo do realizowania wielkich projektów jest to, że musi zaakceptować swą bezsilność.

Ale w zamian za to architektowi przysługuje prawo podejmowania decyzji. Rzeźbiarz może sobie co najwyżej wykonać gest, malarz też. A w architekturze można nie tylko wykonywać gesty, ale i podejmować realne decyzje, które wpływają na życie innych ludzi. Jak ważny jest moment decyzji w architekturze? To przecież Pan wymyślił koncept warszawskiego Muzeum jako odwróconego Pałacu Kultury, to była Pańska decyzja. I została przyjęta.

Dobrze, że wspominał Pan o rzeźbie. Ja nie patrzę na architekturę jak na obiekt. Jak na coś, co możesz oglądać z zewnątrz. Architekturę zawsze wyobrażam sobie od wewnątrz, od środka budowli. Ta perspektywa interesuje mnie najbardziej. Dziś realizuje się mnóstwo projektów, w których najwięcej uwagi poświęca się powierzchni, kształtowi, materiałowi. Dla mnie to nigdy nie odgrywa roli pierwszoplanowej. To są dopiero następstwa myślenia o wewnętrznej organizacji, o koncepcji przestrzennej wnętrza. To jest dla mnie zawsze pierwsza myśl, która poprzedza decyzję o wyborze takiej, a nie innej koncepcji całego budynku.

Próba przekroczenia granicy pomiędzy wnętrzem a zewnątrz to jeden z klasycznych problemów architektury. Kiedy patrzy się na modele Pańskich projektów, można uwierzyć, że Panu się ten podział na wnętrze i zewnątrz udało przezwyciężyć. Dlatego

przypominają one rzeźby. Jednak rzeźba odrzuca podział wnętrze/zewnątrz, bo nie ma w niej wnętrza, a u Pana brak zewnątrz. Zresztą, to niewłaściwe traktować architekturę jak rzeźbę.

Z rzeźbą wiąże się bardziej architektura rozumiana jako obiekt, czyli taka, która skupia się na postrzeganiu budynku z zewnątrz. Tymczasem rzeźba skupiona na problemie przestrzeni to rzadkość. Tak tworzył Henry Moore czy Eduardo Chillida, ale poza nimi – niewielu innych. Oczywiście ma Pan rację, mówiąc o moich próbach przezwyciężenia podziału na wnętrze i zewnątrz. Ale muszę przyznać, że te próby zawsze kończą się porażką. Bo wnętrze zawsze potrzebuje oddzielenia od zewnątrz. Nawet, jeśli nie masz aluminiowych profili, to możesz mieć tafle szkła długie najwyżej na 6,5 metra, bo dłuższych jak dotychczas nie wyprodukowano. A szkło, choć przezroczyste, też jest granicą.

W Pańskich modelach architektonicznych nie ma szyb. Nie ma zewnętrznej powłoki. Sama konstrukcja.

I dlatego uważam modele za najbliższe oryginalnemu konceptowi. Koncept zawsze rodzi się z myślenia o przestrzeni, bez przedzielenia zewnętrzną powłoką. Bez osobnego widoku z wewnątrz i z zewnątrz. Modele są szansą na osiągnięcie jedności. W przeciwieństwie do fotografii.

No, ale fotografia architektury to jedno wielkie kłamstwo.

My pokazujemy fotografię naszych modeli, by odnosiły się wprost do konceptu. Najgorsze, oczywiście, są wizualizacje komputerowe. Tych naprawdę nienawidzę.

Ale musi je Pan przedstawiać klientom, nieprawdaż?

Zawsze zlecamy ich wykonanie firmom specjalistycznym, a potem unikamy patrzenia na nie. One są tylko dla klientów. Jednak staram się nie mieć do wizualizacji dogmatycznego stosunku. Możliwe, że pozwalają rozwiązywać jakieś zagadnienia architektoniczne. Tyle, że to nie są zagadnienia, którymi ja byłbym zainteresowany.

Do dobrego tonu należy powtarzanie, jakim to ważnym czynnikiem dla architekta jest kontekst. Architektura kontekstualna uchodzi za moralnie właściwą. Natomiast sposób, w jaki Pan odnosi się do kontekstu jest całkowicie konceptualny. Budynek warszawskiego Muzeum odnosi się do Pałacu Kultury, jest jego antytezą, odwraca cechy architektury Pałacu. To dość abstrakcyjne podejście do kontekstu. Czy w ogóle jest ważne, by architektura odnosiła się do kontekstu? A może to nieistotne?

Czy tego chcesz, czy nie, architektura jest zawsze kontekstualna. Za wyjątkiem nielicznych przypadków architektury ruchomej, reszta zawsze pozostaje w relacji z miejscem, gdzie ją wzniesiono. Otoczenie zawsze zmienia postrzeganie architektury. I odwrotnie. Projektując, zawsze myślę, jak zawłaszczyć, opanować miejsce, na którym wznoszony będzie obiekt. Jak je wykorzystać. Dążenie, by zawłaszczyć kawałek ziemi jest niemal fizycznym odruchem, wynika z pierwotnych instynktów...

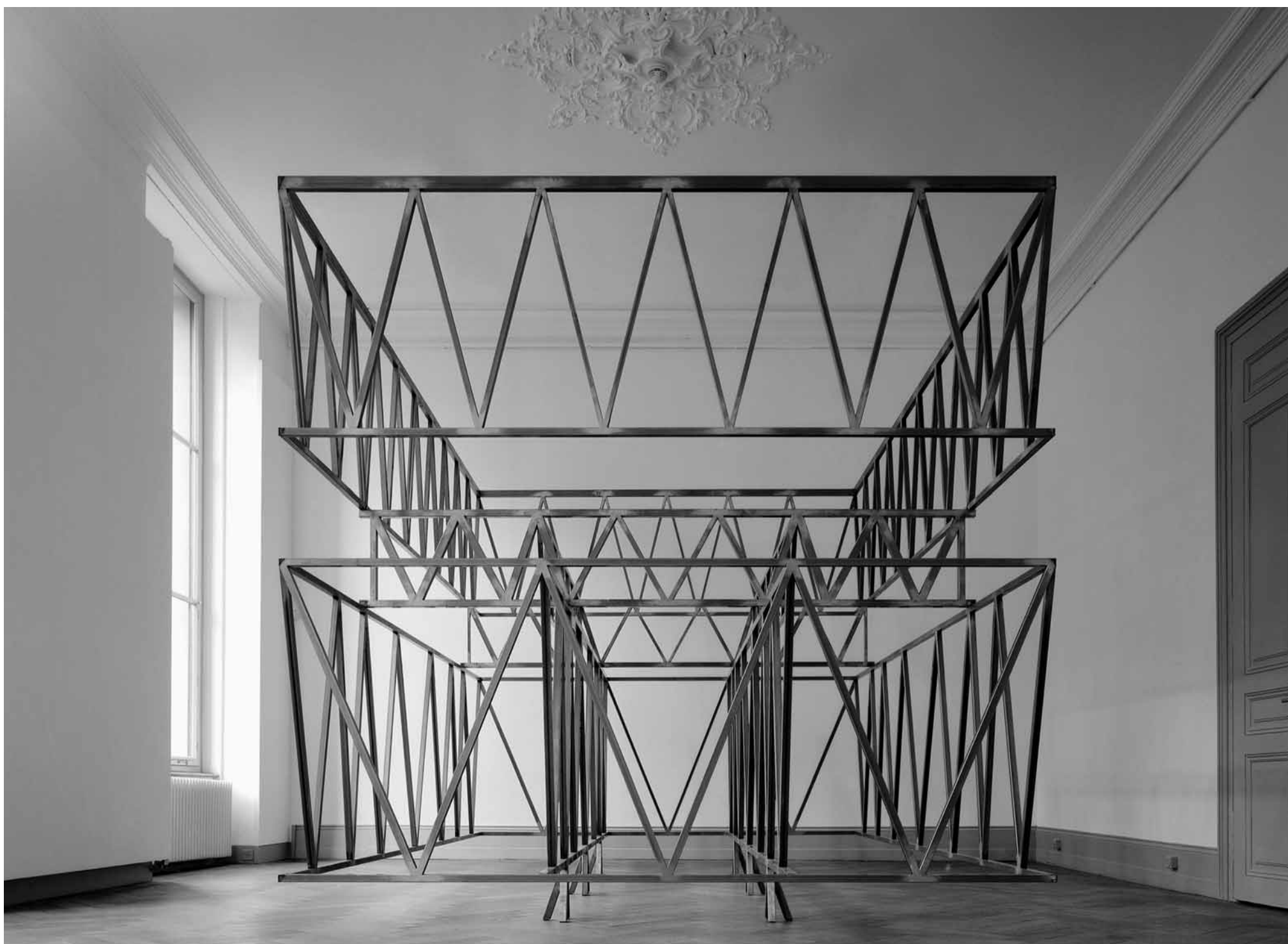
Z żądy posiadania?

Tak. Jak zawładnąć, jak pościć – z tego bierze się architektura. W domu mieszkalnym przy Forsterstrasse (w Zurychu)...

cd. na str. 4



fol. Walter Mair



Christian Kerez, Model wnętrza Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2007 Szkoła Leutschenbach w Zurychu, model konstrukcji ze spięzonymi kratownicami, 2006

Czy to ten budynek, w którym Pan mieszka?

Tak. W tym domu są ogromne przeszklenia, ale nie dlatego, że ja tak bardzo kocham szkło. To była próba wykorzystania do maksimum warunków, jakie daje to konkretne miejsce. Tam otoczeniem była przyroda, drzewa, które pięknie zmieniają się wraz z porami roku, ptaki. Starłem się zawłaszczyć te widoki, uczynić je posłusznymi mojej architekturze. Więc przeszklenia nie były wynikiem żadnego formalistycznego podejścia do kontekstu. Nie myślałem wcale o wtopieniu się w otoczenie.

Kiedy zrozumiałem koncept budynku warszawskiego Muzeum, przestałem myśleć o kontekście Domów Towarowych Centrum, Pański projekt wydał mi się samoobjaśniający, nie odnoszący się wcale do architektury Ściany Wschodniej. Istnieje jakieś podobieństwo formalne, ale tylko powierzchowne. Dopiero, kiedy zobaczy się model Muzeum, widać, że tak naprawdę chodzi o to, co jest wewnątrz.

Moim zdaniem, Domy Towarowe Centrum są bardzo piękne i uważam, że ich nadbudowa [właśnie trwająca – przyp. MAV] to wielki wstyd. One mają niezwykłą wartość architektoniczną i urbanistyczną, która powinna być uszanowana. Każdy, kto zastosował się do wymogów konkursu, zgodnych z miejscowym planem zagospodarowania, musiał zaproponować budynek o podobnej do Domów Towarowych Centrum bryle i kubaturze. Nad tym podobieństwem będę się musiał jeszcze sporo namyślić, to kwestia do przepracowania. Przyznam, że zewnętrzną powłoką budynku zajmowaliśmy się tylko przez ostatnie parę dni przed oddaniem projektu na konkurs. Nie chcę na razie rozważać kwestii elewacji, ja zawsze zaczynam od koncepcji strukturalnej.

Pamiętam, że w dyskusjach po konkursie rozważano, jakim kamieniem Muzeum powinno być pokryte, który kamień jest bardziej charakterystyczny dla warszawskich budynków. Mnie Pańska architektura kojarzy się wyłącznie z betonem i wyobrażam sobie ten budynek jako bryłę betonu. Pan z kolei podkreśla, że materiał sam w sobie nie jest dla Pana ważny. Materiał jest pochodną konceptu. Czy więc beton, jego właściwości, to, co on wnosi do architektury, nie jest dla Pana ważne?

Oczywiście, że jest. Ale nie na początku. Dobór materiału wynika z pomysłu na strukturę. Z odpowiedzi na pytanie, jaką przestrzeń chcę wykreować w danej kubaturze.

Większość tego, co Pan zbudował, to ulane z betonu formy. Jednolite betonowe struktury, bezpośrednio wynikające z początkowego konceptu. Z drugiej strony mówił Pan, że projekt Muzeum jest elastyczny, że wiele można w nim zmienić. Jak popatrzy się na model, czyli gotą strukturę tego budynku, to tu wszystko jest tak logiczne, że żadna zmiana nie ma sensu. Zatem, co Pan rozumie przez elastyczność?

To właśnie jest sprawa kluczowa. Dla mnie proces projektowania budynku nie jest linearny. Nie jest tak, że zaczynam od konceptu, a potem rozwijam go w plany pięter, przekroje, elewację i detal. Jeśli naprawdę chcesz przeprowadzić pewien koncept, który ma dla Ciebie znaczenie, który ma nadać sens całemu projektowi, by dawało się go odczytać z gotowego budynku, to musisz go stale kwestionować, podważać, wracać do samego początku. Tylko wtedy jakaś idea ma szansę zostać faktycznie przeobrażona w budynek. Inaczej się tego zrobić nie da. Nie można twardo trzymać się pierwszego pomysłu, próbując go modyfikować

przez wtórne adaptacje. Jeśli tego próbujesz, to jest to kompromis. Takiego kompromisu nie da się uniknąć pracując nad projektem w sposób linearny. Teraz, kiedy wiem dużo więcej o programie budynku, o lokalnych uwarunkowaniach, no i o budżecie tej inwestycji, muszę tak naprawdę wrócić do samego początku, do swojego wstępnego pomysłu na to muzeum. Nie chcę, by ktokolwiek brał tamten koncept muzeum bardzo dosłownie. On faktycznie jest logiczny i skończony. Mój sposób pracy nie pozwala mi teraz do niego wrócić i zmienić go „troszkę”, „troszkę go dopasować”. Muszę wypracować nowy koncept, który będzie bardziej odpowiadał mojemu obecnemu stanowi wiedzy.

W konkursie na szkołę w Eschenbach zaproponowałem samodzielny obiekt wolnostojący. Jednak po tym, jak wygrałem władze szkolne zażyczyły sobie dodatkowo łącznika do sali gimnastycznej. Dla mnie było to impulsem do całkowitej zmiany projektu. Łącznik musiał stać się integralną częścią struktury budynku, nie tylko doczepionym obcym ciałem. Bo czym innym była dla mnie idea obiektu wolnostojącego, a czym innym jest struktura połączona z jakimś już istniejącym budynkiem. Architekt zwyciężający konkurs ma nie tyle prawo, co wręcz obowiązek przemyśleć i ewentualnie przeformułować swoją wstępną koncepcję.

Pomiędzy projektem warszawskiego Muzeum a projektem szkoły w Eschenbach widać pokrewieństwo. Oba są wynikiem rozważań nad relacją pionowych podpór do płaszczyzn kondygnacji. Czy ten rodzaj struktury jest dla Pana szczególnie inspirujący? Istnieją przecież inne Pańskie realizacje, oparte na innych konceptach, na przykład dom o jednej ścianie.

W miejscu, gdzie ma powstać Muzeum szczególnie zafrapowała mnie pustka, olbrzymia przestrzeń skonstrastowana z olbrzymią bryłą Pałacu Kultury. Skupiłem się na rozległej, płaskiej powierzchni placu. Podobnie było w przypadku szkoły w Eschenbach. Jednak teraz wracam do początku, muszę uwzględnić wszystkie wymogi i zalecenia wobec tego projektu i znaleźć dla nich jakiś inne rozwiązanie konceptualne.

Jakie wymogi ma Pan na myśli?

Choćby normy przeciwpożarowe dla budynków muzealnych... Oczywiście, kluczowe są sprawy związane z przestrzenią ekspozycyjną, jej funkcjonalnym zaplanowaniem. Muszę inaczej zagospodarować przestrzeń komercyjną zawartą w projekcie, która była przedmiotem kontrowersji. To będzie miało wpływ na cały projekt.

Ale czy idea układu poziomych płaszczyzn będzie dalej organizować całą przestrzeń budynku?

Powiedziałbym, że prędzej zaprojektuję coś całkowicie innego, niż dokonam kompromisowych adaptacji wstępnego projektu. Moja początkowa koncepcja była architektoniczną całością, a ja właśnie takim całościowym rozwiązaniem staram się być wierny. Tamten projekt to nie był tylko zewnętrzny kształt, w środku którego można wszystko zmienić. Tu jedno wynika z drugiego. Liczba kolumn jest ściśle powiązana z kształtem sufitów, i tak dalej.

W pewnym sensie jest to architektura bardzo organiczna. Nie tak, jak się dziś rozumie architekturę organiczną, czyli ekologiczną. Chodzi mi o to, że taki budynek Muzeum jest jak organizm, w którym wszystko jest wewnętrznie spójne.

Jest organiczny w takim sensie, że wszystko, co jest w środku, jest konieczne i ma sens. Nie ma niczego, co byłoby zbędne, co mogłoby mieć sens

samo w sobie. Tak jak w organizmach żywych. Uszy i nos nie są po to, by ludzką twarz uczynić ładną. Wszystkie te organy mają swoje fizjologiczne uzasadnienie. Tak samo jest w moich projektach.

Zastanawia mnie jeszcze coś. Ten projekt składa się w zasadzie wyłącznie z owej organicznej struktury, niemodyfikowalnej, podkreślającej trwałość instytucji, która znajduje się wewnątrz. Ale równocześnie i przestrzeń komercyjna, i przestrzeń ekspozycyjna musiałyby zapełnić się sztucznymi, tymczasowymi ściankami, wprowadzającymi doraźne podziały wnętrza.

Ten budynek miał komunikować swą elastyczność. Został ograniczony do samej struktury po to, by o reszcie mogli decydować przyszli użytkownicy. Muszę przyznać, że nie był to z mojej strony prosty gest dobrej woli, a raczej próba wyjścia naprzeciw sytuacji. Przyszły program funkcjonalny Muzeum był w warunkach konkursowych nakreślony tylko w zarysie. Nie było w nim wyjaśnione, jaka sztuka miała tu być prezentowana, ani w jaki sposób. Oczywiście, przestrzeń otwarta, elastyczna, zawsze jest nieco monotonna. Dlatego mimo braku szczegółowych wytycznych zaproponowałem przestrzeń o zróżnicowanych parametrach – różnej wysokości, różnym dostępie światła dziennego. Taki falujący układ dachu ze sklepieniami różnej wysokości i szerokości pozwoli później, przy użyciu ścianek działowych, uzyskać urozmaicone galerie. Charakter każdego pomieszczenie wydzielonego przez tymczasowe ścianki będzie i tak określany przez dach, będzie miał indywidualny wyraz.

Mówimy dużo o przestrzeni. W języku angielskim istnieje prosta opozycja pomiędzy słowem „przestrzeń” (space) a słowem „miejsce” (place). Miejsce to przestrzeń w wymiarze antropologicznym, naznaczona przez człowieka cechami indywidualnymi. Czy w ten sposób traktuje Pan własną architekturę?

Myślę, że architektura nie powinna się nadmiernie pochylać nad tą kwestią. To umniejszałoby ludzką wolność. Projektując samą tylko architektoniczną przestrzeń, w kategoriach abstrakcyjnych, bez przemyślenia, jaką nadać jej funkcję, jak ją zagospodarować, jakie meble w niej umieścić, daje się dużo większą wolność ludziom, którzy będą ją w przyszłości użytkować. To użytkownik nada jej własny sens, dostosuje ją do własnych potrzeb. Tak jak ja, zajmując jakąś niezabudowaną przestrzeń, okupuję ją i zmuszam do uległości, tak samo potem musi postępować użytkownik mojej architektury. Ona dla niego staje się surowcem, z którego tworzy właśnie swoje „miejsce”. Moim zdaniem mamy do czynienia z kryzysem architektury mieszkaniowej właśnie dlatego, że jest ona zbyt skonwencjonalizowana, zbyt nudna. Tak wielu ludzi chce mieszkać w pomieszczeniach przemysłowych, bo czują, że normalne mieszkania zmuszają ich do życia zgodnie z jakimś odgórnie zaplanowanym schematem. Architekci nie potrafią już tworzyć ekscytujących przestrzeni mieszkalnych. Kto może, bierze sprawę w swoje ręce i wynosi się na strychy i do opuszczonych zakładów. Mieszkanie w takich pomieszczeniach jest bardziej ekscytujące, choć z pozoru nie są wygodne i funkcjonalne. Ale pozwalają człowiekowi zrobić coś po swojemu, pozwalają się pościć i sobą zawładnąć. Jako architekt staram się nie narzucać sposobu, w jaki ludzie będą korzystać z moich budynków.

Pan pochodzi ze Szwajcarii, z krainy, gdzie przestrzeni doświadcza się w sposób krańcowo odmienny niż w Polsce. Tam organizację przestrzeni narzuca górzyste ukształtowanie terenu i precyzyjne rozplanowanie. Wszystko w przestrzeni jest wynikiem precyzyjnego

przemyslenia i uporządkowania. My mamy płaski krajobraz i całkowity chaos przestrzenny, który daje ludziom bezgraniczną wolność, ale też pozbawia ich możliwości przeżywania ładu. W Polsce ludzie po partyzancku, oddolnie zagospodarowują przestrzeń, budują jak im się podoba, cały kraj to w gruncie rzeczy jeden wielki loft. Polska jest krajem, gdzie architekci nie są potrzebni, bo ludzie radzą sobie bez nich. Czy taki kontekst może być inspiracją dla architekta?

Muszę przyznać, że moje myślenie o architekturze pozostaje obojętne wobec polskiego krajobrazu architektonicznego. Ten kontekst nie jest dla mnie ważny, bo ja nie staram się dostosowywać zewnętrznych form projektowanych przeze mnie budynków do otoczenia. Zauważyłem natomiast, że Polacy mają swój indywidualny charakter w zagospodarowywaniu wnętrz. To widać w restauracjach czy knajpkach, jakie odwiedziłem i w mieszkaniach osób, które mnie do siebie zaprosiły. Frapuje mnie, jak to może się przełożyć na zagospodarowanie budynku Muzeum. Nie mówię oczywiście o salach ekspozycyjnych, ale o pozostałych pomieszczeniach. Sposób, w jaki zostaną zawłaszczone przez polską wrażliwość estetyczną, jakim „miejscem” się staną – to może okazać się fascynujące.

Surowość Pańskiej architektury jest też źródłem jej monumentalizmu. W Polsce monumentalny jest Pałac Kultury i parę budowli socrealistycznych, a także budynki w poniemieckich miastach na zachodzie kraju. Monumentalizm to u nas podejrzane słowo i podejrzany pomysł na architekturę. Z drugiej strony, Polacy po cichu tęsknią za uporządkowaną przestrzenią wywołującą przeżycie wzniosłości. Czy monumentalizm jest dla Pana przedmiotem namysłu?

Najmniejszy budynek, jaki stworzyłem, to kaplica w Oberrealta. Jest on zarazem najbardziej monumentalny. Dlatego dla mnie to pojęcie nie jest związane z rozmiarami budynku, a jego znaczeniem. Moim zdaniem, wiele z tego, co buduje się dziś straciło znaczenie. Znaczenie w sensie architektonicznym. Tak zwana „architektura gwiazdorska” to przede wszystkim ekspresja, której nie da się zrozumieć na gruncie architektonicznych zmagania z przestrzenią i ze strukturą. Zwykła, typowa architektura staje się z kolei wypełnianiem wymogów w planach zagospodarowania i oczekiwań klientów. Nie ma w niej odniesień do podstawowych pojęć w architekturze. Ja natomiast zawsze staram się do nich odnosić. Dla mnie ważna jest czytelność architektonicznej myśli. Dlatego moje budynki mają w sobie coś pomnikowego, komunikują moje rozważania w dość jasny sposób. Nie są natomiast monumentalne w potocznym sensie, monumentalne poprzez swoje wielkie rozmiary i opresyjność. Moje budynki są lakoniczne, by je zrozumieć wystarczy kilka najprostszych pojęć ze słownika architektury. Żadnych dodatkowych znaczeń im nie nadaję. To po prostu budynki, nie odnoszą się do niczego więcej poza architekturą.

To idealne zakończenie naszej rozmowy. Dziękuję.

Zurych, 26 listopada 2007

Christian Kerez (ur. 1962) – szwajcarski architekt, prowadzi biuro w Zurychu, w lutym 2007 wygrał konkurs na projekt budynku Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Realizacje: kaplica alpejska, Oberrealta (1992-93); Muzeum Sztuki Vaduz (wraz z Meinradem Morgerem i Heinrichem Degelo; 1998-2000); kompleks szkoły rejonowej, Eschenbach (2002-2003); budynek mieszkalny Forsterstrasse, Zurych (nagroda Beton 05; 1998-2003); kompleks szkolny, Leutschenbach, Zurych (2003-2008), dom z jedną ścianą, Zurych (2004-2007).







Autonomia Palestyńska, 2007 fot. Artur Żmijewski
w lewym dolnym rogu Peter Friedl, *Opowieść o zoo*, Documenta 12, Kassel, 2007



Pi Lind, *Living Sculptures* (Żyjące rzeźby), 1967

Radykalizm pracy Bony'ego, wykorzystującej ludzi jako medium, można jednak uznać za dość ograniczony. Bony posługuje się bowiem środkami raczej konserwatywnymi: zastępuje tradycyjne rzeźby figuratywne żywymi ludźmi, jak gdyby pokazywał pozujących modeli. Praca ta jest bardzo podobna do innych „delegowanych” performance'ów: w 1967 w Moderna Museet w Sztokholmie szwedzki pisarz i reżyser teatralny Pi Lind umieścił na podestach grupę ludzi przebywających tam po 9 godzin przez 5 dni (*Living Sculptures*, 1967). Wystawa była pomyślana jako seria portretów, którym towarzyszyły tabliczki z informacjami o każdej postaci (imię, wiek, płeć, zawód, wykształcenie, zarobki, posiadane zwierzęta, religia, itp.). Wśród uczestników projektu byli: nauczyciel, fotograf, gospodyni domowa, wietnamski aktywista, przyszły ojciec, modelka, dziewczyna z psem, itp. W wywiadzie prasowym Pi Lind nazwał to wydarzenie „wystawą socjologiczną”, albo szaloną mieszanką targów urody i społecznego „realizmu”. Zarówno zdjęcia, jak i wycinki prasowe ukazują znaczące podobieństwo między „eksponatami” a publicznością; podobieństwo, które stanowi odbicie skandynawskiej demokracji z jej społeczną równowagą. Specyfika prowokacji Bony'ego leży w akcencie położonym na kwestie demografii i ekonomii społecznej: rodzina robotnicza dostała bowiem zapłatę za ośmiogodzinny dzień pracy na oczach publiczności. Praca staje się zatem głównym tematem tego projektu, na równi z przedstawieniem typowej czy „idealnej” rodziny.

W nacisku położonym na kwestie zapłaty *La Familia Obrera* antycypuje liczne prace Santiago Sierry, który ustawiając robotników w przestrzeni, stara się unaocznic ich ekonomiczną tożsamość i podstawy ich wynagradzania. W swoich pracach Sierra nie używa podestów. To odrzucenie symbolicznego podniesienia swoich współpracowników dodatkowo podkreśla niewyobrażalną banalność prac, za które są – bardzo nędźnie – opłacani. Wszystkie te aspekty pokazują, jak wiele praca Sierry czerpie

z minimalizmu; nasza samoświadomość w konfrontacji z jego dziełami nie jest jedynie wyostreniem fizycznej percepcji (prześmiewczo określanej przez Michaela Frieda jako teatralna). Dławi nas raczej – jak to nazwał jeden z krytyków pisząc o Bonym – skryte uczucie wstydu: wspólnego upokorzenia wobec widoku ludzi, którym płaci się za to tylko, żeby byli oglądani.⁴ Świadomy skomplikowanej dynamiki własnego projektu, Bony określił swoją w nim rolę jako rolę „oprawcy”, przy czym *La Familia Obrera* jest dla niego raczej rodzajem generatora moralnej niewygody niż pracą polityczną: *praca ta – mówi – opiera się na etyce, wystawiając robotników na pośmiewisko, ja sam czułem się zakłopotany.*⁵

Pokrewny problematyce podejmowanej przez Bony'ego jest happening Oscara Masotty z 1966, w którym dwudziestu starszym ludziom, pochodzącym z klasy średniej, zapłacono za publiczne przebywanie w pomieszczeniu magazynowym i wystawienie się na działanie dźwięków o wysokiej częstotliwości oraz ostrego światła. Uczestnicy projektu *To Conjure the Spirit of a Catastrophe* mieli być ubrani bardzo skromnie, jak biedacy, co według Masotty, umożliwiłoby im przekroczenie roli biernych przedmiotów jego działania. Innymi słowy, uczestnicy mieli zachowywać się jak aktorzy. Podobnie jak Bony w *La Familia Obrera*, Masotta eksponuje czynnik ekonomiczny: przed rozpoczęciem pokazu publiczność (która zapłaciła po 200 pesos za bilet) została poinformowana o wysokości gaży uczestników performance'u (600 pesos).

Masotta dokonał szczegółowej analizy tego wydarzenia (niemal „sekcji zwłok”) w wydanym w 1967 eseju zatytułowanym „I Committed a Happening” (*Popelnilem happening*). Ten tytuł jest odpowiedzią na krytyki, jakie padły pod jego adresem ze strony poprawnych politycznie lewicowców, zalecających „powstrzymanie się” od happeningów, które są tylko atrakcją dla mediów i nie po-

dejmują ważnych kwestii politycznych, takich jak np. głód. Z tej fałszywej opozycji „happening albo polityka lewicowa” wziął się tytuł eseju, w którym, po ostentacyjnym wyznaniu win, Masotta wnikliwie opisuje proces powstawania swojej pracy. Píše między innymi o tym, jak wzrósł posłuch wśród uczestników projektu po podwyższeniu im stawkę z 400 na 600 pesos. *Czułem się jak cynik – pisze – ale był to dla mnie sposób na pozbycie się iluzji. Nie chciałbym też demonizować swojej roli w tej manipulacji, którą przecież w życiu społecznym spotyka się na każdym kroku.* W pewnym momencie zauważył też, że publiczność zaczyna reagować i sytuacja wymyka się spod kontroli: *Coś się zaczęło – pisze – miałem wrażenie, że rzeczy dzieją się bez mojego wpływu, że mechanizm zaczął działać.* Mamy tu paralelę do wielu prac tworzonych w ostatniej dekadzie, kiedy to artyści tworzą rodzaj struktury czy ramy dla wydarzenia, rozwijającego się następnie bez ich bezpośredniego wpływu. Tego typu performance jest delegowany na innych, w nieprzewidywalności jego przebiegu tkwi estetyczny i polityczny potencjał.

Połączenie zapłaty i widowiska było u Masotty rodzajem celowego nadużycia. Zaś sposób, w jaki opisuje oślepienie reflektorem tych starych ludzi zdradza poczucie nierzeczywistości: *Stojący równo pod białą ścianą, zawstyżeni i „spłaszczeni” przez jaskrawe światło, ci starsi ludzie byli nieugięci: gotowi, by na nich przez godzinę patrzono. Elektroniczny dźwięk wzmagał jeszcze wrażenie bezruchu panującego na sali. Spojrzałem na nieruchomą publiczność: w ciszy patrzyli na starych ludzi.*

Niepokój artysty dotyczy kwestii podglądania starszych ludzi, faktu, że pozwalają się uprzedmiotowić – tak jakby Masotta nie zdawał sobie sprawy z faktu, że zarówno publiczność, jak i uczestnicy muszą pozostać w swych rolach, aby wydarzenie mogło zaistnieć. Natomiast konkluzja tego tekstu wiele wyjaśnia. Na pytania lewicowych przyjaciół artysty,

którzy zaniepokojeni szukali wytłumaczenia tego performance'u, odpowiedział krótko, że był to: „jawny akt społecznego sadyzmu”.

Represyjne podejście Oscara Masotty do idei współuczestnictwa widać na przykładzie „Ciclo de Arte Experimental”, cyklu dziesięciu akcji-performance'ów zorganizowanych przez artystów w Rosario między majem a październikiem 1968 roku. Wiele z tych akcji wykorzystywało istniejące relacje, zachowania i formy społeczne, a większość, jak twierdzi Ana Longoni, oparta była na idei pracy „na” publiczności, jako „najlepszej materii działań artystycznych”.⁶ Ósma akcja, w wykonaniu Edouardo Favario, była grą z apodyktyczną konwencją galerii: artysta zamknął galerię i wywiesił informację, gdzie (w innej części miasta) można obejrzeć pracę. W ramach dziewiętej akcji, autorstwa Rodolfo Elizalde i Emilio Ghilioniego (23–28 września), artyści symulowali bójkę przed wejściem do galerii.

Jednak najbardziej spektakularne wydarzenie, wymyślone przez Gracię Carnevale, miało mieć miejsce na zakończenie cyklu, 7 października 1968 roku. Akcja ta, w znacząco zmodyfikowanej postaci, była centralnym elementem Documenta 12 (2007). Artystka opisuje ją w następujący sposób: *Najpierw należało przygotować całkowicie puste pomieszczenie, o całkowicie nagich ścianach; jedną ze ścian, która była zrobiona ze szkła, trzeba było zakryć, żeby stworzyć odpowiednio neutralną przestrzeń. W pomieszczeniu tym zamknięci zostali widzowie, którzy przybyli na wernisaż. Byli moimi więźniami. Chodzi o to, żeby pozwolić ludziom wejść, ale uniemożliwić im wyjście. [...] Nie ma możliwości ucieczki, w gruncie rzeczy widzowie nie mają wyboru; zostają zmuszeni, przemocą, do uczestnictwa w działaniu. Ich reakcja, pozytywna czy negatywna, jest zawsze formą uczestnictwa. Efekt końcowy, równie nieprzewidywalny dla mnie, co dla publiczności, jest jednak zamierzony: czy widzowie pogodzą się z zaistniałą sytuacją i pozostaną bierni? Czy też zbiją szybę?*

Chris Burden, *Strzał*, 1971

Po godzinie widzowie uwięzieni w galerii zerwali wreszcie plakaty, którymi oklejono szklaną ścianę, by uniemożliwić im komunikację ze światem. Początkowe podniecenie – i poczucie, że cała sytuacja to żart – nieuchronnie ustąpiło frustracji, jednak wbrew nadziejom artystki nikt wewnątrz nie podjął działania. Szybko zbił wreszcie ktoś z zewnątrz i widzowie mogli wydostać się na wolność przez powstały otwór. Niektórzy jednak, uważając, że człowiek, który stłukł szybę, zniszczył dzieło sztuki, zaatakowali go i nieszczęśnik otrzymał kilka ciosów w głowę parasolką. Przyjechała policja i – w przekonaniu, że całe wydarzenie ma związek z pierwszą rocznicą aresztowania Che Guevary – zamknęła imprezę, kończąc w ten sposób cały cykl. W odróżnieniu od poprzedniej akcji (fałszywej bójki), którą szybko zdemaskowano jako symulację, działanie Carnevale trwało aż do naturalnego zakończenia.

Powyższe przykłady działań artystów argentyńskich w drugiej połowie lat 60. pokazują zatem wyraźnie przejście od „żywych instalacji” (człowiek „wystawiany” w kontekście galerii jako dzieło sztuki) do „sytuacji konstruowanych”, gdzie wydarzenie rozwija się bardziej swobodnie, bez bezpośredniej ingerencji artysty.⁸ Kiedy opowiadam o tym publicznie, często podnoszą się głosy oburzenia: jak można wystawiać na pokaz rodzinę robotników, wystawiać starszych ludzi na ostre światło i hałas, zamknąć widzów w galerii? Jednak w żadnym z tych działań artysta nie postępuje w sposób naiwny; wszystkie one mają na celu ujawnienie sprzecznych postaw i reakcji, które rozumiane są jako konieczny wynik istniejącego kontekstu politycznego: pomyślcie o uwadze Bony’ego, że czuł się jak „oprawca” i o krytyku, dla którego oglądanie *La Familia Obrera* było „wspólnie przeżytym upokorzeniem”; pomyślcie o Masocie opisującym sadyzm jako „jawny akt społecznego sadyzmu” i oferującym swój esej jako „spowiedź”; pomyślcie wreszcie o Carnevale zmuszającej ludzi „do uczestnictwa – przemocą”.

Psychologiczny wydzźwięk tej wyliczanki nieodparcie kieruje nasze myśli ku ówczesnemu kontekstowi politycznemu: wojskowej dyktaturze o niezwykle brutalności. Zarazem sugeruje psychoanalityczny wzorzec interpretacyjny, co nie jest nie na miejscu biorąc pod uwagę fakt, że Oscar Masotta jest dzisiaj najlepiej znany jako człowiek, który zapoznał Argentyńczyków z psychoanalizą Lacana.⁹ Z tego punktu wyjścia można podążyć w dwóch kierunkach; pierwszym jest psychoanalityczna teoria sublimacji. Jak wiadomo, teoria sublimacji głosi, że produkcja kulturalna (sztuka, muzyka, aktywność intelektualna) jest zaspokojeniem podświadomych popędów libido. Według Lacana sublimacja może wytwarzać dwa rodzaje praktyki kulturalnej: sztukę, która afirmuje, bawi i dostarcza rozrywki, oraz sztukę, która niepokoi, drażni i dzieli. Seminarium 11 (1964-65), w którym Lacan najbardziej bezpośrednio omawia kwestie reprezentacji i wizualności, pokazuje jasno, że woli on sztukę, która drażni i podaje w wątpliwość nasze poczucie tożsamości, sztukę, która kwestionuje nasz system wartości, zamiast po prostu dostarczać miłej rozrywki.

Druga kwestia jest bardziej fundamentalna dla jego wywodu. Podejście Lacana do etyki jest zawiłe, stanowi jednak użyteczne narzędzie do interpretacji działań artystycznych wykorzystujących człowieka jako materiał. Jedną z podstaw etyki Lacana jest odrzucenie tego, co większość uważa za etycznie „właściwe”, innymi słowy, odrzucenie społecznie uzgodnionej koncepcji tego, co jest „słuszne” w oczach Boga, rodziców, kolegów czy społeczeństwa. Sprzeciwiając się tej normie, Lacan twierdzi, że naprawdę etyczne zachowanie polega na wzięciu pełnej odpowiedzialności za własne działania: zamiast robić to, co społecznie akceptowane (to znaczy zachowywać się tak, jak wydaje nam się, że powinniśmy się zachowywać ze względu na oczekiwania innych), powinniśmy być lojalni wobec własnych podświadomych pragnień. Co ważne, nie ma to być wcale usprawiedliwieniem dla hedonizmu czy libertynizmu: każda przyjem-



Graciela Carnevale, projekt dla „Ciclo de Arte Experimental”, 1968

ność wynikająca z takiego rozumienia etyki będzie prawdopodobnie równie bolesna, co przyjemna (cytat z *Molloya* Becketta jest często przywoływany jako glosa do lacanowskiego modelu etyki: *Nie mogę iść naprzód, muszę iść naprzód*). Mówiąc krótko, etyka lacanowska nie oznacza rezygnacji z odpowiedzialności względem innych, lecz raczej wzięcie odpowiedzialności za to, co sami uważamy za właściwe i konieczne, bez zapewniającej poczucie bezpieczeństwa poduszki społecznego konwensansu. W roku 1957 Lacan powiązał takie rozumienie etycznego postępowania z tym, co piękne, i tym, co wysublimowane; kategorie te wydają się nam staromodne, lecz jeżeli zastąpimy je wartościami estetycznymi wyznawanymi przez nas dzisiaj, związek zasugerowany przez Lacana może okazać się użyteczny przy wyjaśnianiu, często nieprzyjemnej i niewygodnej, siły działania najbardziej intrygujących dzieł obecnej dekady.

Łatwo byłoby tutaj nadużyć psychoanalizy i dokonać powierzchownej analizy podświadomych motywów, jakimi kierują się artyści; bardziej interesuje mnie jednak rozważenie użyteczności omawianego podejścia etycznego z punktu widzenia odbioru dzieła sztuki. Kiedy dzieło sztuki niepokoi nas albo drażni, często dzieje się tak dlatego, że jesteśmy świadkami sytuacji, która ma odwagę wyjść poza normy społecznego konwensansu. Dzieła takie są trudne dla widza, ponieważ nie dostarczają żadnego pozytywnego „wzorca” do naśladowania: ich konceptualizacja jest zbyt indywidualna, zbyt ekstrawagancka lub zbyt perwersyjna, by mogły kiedykolwiek stać się domeną społecznie odpowiedzialnych instytucji. Tym samym prace takie, kwestionując dominujące przedstawienia, posiadają moc twórczego burzenia na polu zarówno polityki, jak i estetyki. Weźmy na przykład *Lekcję śpiewu I* Artura Żmijewskiego (2001), gdzie grupa głuchoniemych uczniów śpiewa *Mszę polską* Maklakiewicza z roku 1944 w warszawskim kościele. Żmijewski przeprowadza eksperyment, w ramach którego powstają dwa rodzaje muzyki: harmonijna muzyka organów oraz pełne

wysiłek zawołanie chóru. Efekt jest przykry dla uszu, a osiągnięcie go, jak można się domyślać, musiało być doświadczeniem bolesnym. Konwencjonalne podejście do tej pracy polega na uzalaniu się nad losem biednych uczniów wykorzystywanych przez artystę, zmuszanych do wydawania niezbornych dźwięków, których sami nie mogą usłyszeć. Jednak szczególny sposób montażu, jak również nasza nieznanostwo języka migowego, wydają się być kluczowe dla siły oddziaływania pracy i jej etycznej wymowy: mamy jedynie ograniczony dostęp do emocjonalnych i społecznych przeżyć innych ludzi, co oznacza, że nie powinniśmy wydawać na ich temat kategorię sądów. W zamian oczekuje się od nas spojrzenia bez uprzedzeń na to, co nam się pokazuje: na perwersyjny zestaw złożony z dyrygenta, muzyków i głuchoniemego chóru, zestaw kwestionujący systemy wartości współczesnego świata, a zarazem sugerujący alternatywne sposoby budowania muzycznej – i społecznej – harmonii.

Prace Żmijewskiego, podobnie jak działania Phila Collinsa i innych wspomnianych wcześniej artystów, tworzone są do kamery; można wręcz powiedzieć, że w twórczości tych artystów kamera jest pretekstem dla akcji czy performance’u, co w efekcie oznacza, że twórczość ta sytuuje się w kontekście tak performance’u, jak i filmu dokumentalnego. Obu artystów często widzimy, jak osobiście ingerują w przebieg akcji, zazwyczaj z boku, niczym lalkarze poruszający marionetkami. Ich „skonstruowane sytuacje” łączą zatem to, co zainscenizowane, z tym, co spontaniczne, do tego stopnia, że trudno jest ustalić, co w danym przypadku miało być zachowaniem „naturalnym”. Nawet w przypadku artystów obywatelskich się zupełnie bez dokumentacji fotograficznej, takich jak Tino Sehgal, absolutna – niemal hermetyczna – sztuczność inscenizacji podkreśla bolesną niemożliwość „naturalnego” zachowania. To połączenie tego, co bezpośrednio, i tego, co zapośredniczone, jest częściowo następstwem teorii zapośredniczenia, które wyłoniły się w latach 80. i 90., poczynając od Baudrillarda, lecz także tych rozwijanych w obrębie



Paweł Althamer, *Obserwator*, 1992

sztuki performance poprzez krytykę argumentu Peggy Phelan, iż performance z ontologicznego punktu widzenia jest aktem bezpośrednim i nie dającym się zapośredniczyć. W efekcie system wartości przeciwstawiający „dobrą” bezpośredniość „złemu” zapośredniczeniu już nie działa i kryteriów oceny musimy szukać gdzie indziej. Najczęstszą reakcją, jak już wspomniano, jest zastosowanie społecznej normy zamiast przeanalizowania głębi i złożoności danej pracy i sposobu, w jaki jest ona odbierana i zapamiętywana przez widza.

Innymi słowy, kwestia recepcji dzieła wiąże się z zagadnieniem, którego nie da się sprowadzić do prostych opozycji typu „w ramach instytucji / poza instytucją” czy „dobry model społeczny / zły model społeczny”. Jeżeli przyjrzymy się kwestii odbioru dzieła, wyłania się nowa oś: od złożonej pracy, której przyswojenie wymaga czasu, do szybko konsumowanej pracy będącej bezkrytyczną rozrywką. Większość z tego, co określa się jako „sztukę targów sztuki” – wymierzmy tutaj *100 Chinese Paoli Pivi* (setka identycznie ubranych Chińczyków i Chinek) czy *Untitled (Original)* Richarda Prince'a (2007) – to przykłady łatwych do skonsumowania, jednorazowych gestów: moment politycznej niepoprawności mający za zadanie przyciągnąć uwagę mediów, a nie wywołać szerszą dyskusję. Dla odmiany prace Althamera, Żmijewskiego, Collinsa i Deller'a to konstruowane sytuacje, w ramach których wykonawcy, kontekst, proces i dokumentacja wspólnie tworzą złożone znaczenie, nabierające dodatkowej mocy dzięki splutowi sił uczestniczących w akcji, wprowadzających w działanie artysty element ryzyka i przypadkowości.

Powyższe rozróżnienie skłania również do rozgraniczenia pomiędzy „żywą instalacją” i skonstruowaną sytuacją. W przypadku tej pierwszej efekt wizualny będzie mniej lub bardziej zgodny z zamierzeniem artysty, działania uczestników da się w dużym stopniu z góry przewidzieć, a jedynym nieprzewi-

dywalnym elementem jest reakcja publiczności i następstwa ewentualnych interakcji pomiędzy wykonawcami i widzami (jeżeli są dozwolone). Skonstruowana sytuacja, z kolei, jest bardziej eksperymentalna i nieprzewidywalna. Jej forma wizualna i przebieg zależą od tego, jak rozwinie się sytuacja w danym kontekście, a ryzyko porażki jest o wiele większe. Kwestia nie polega zatem na opozycji między „autentyczną” uliczną interwencją i „skompromitowaną” „żywą instalacją”, ani też na etycznym systemie wartości, w ramach którego wykonawca/uczestnik zostaje „uprzedmiotowiony” zamiast uzyskać możliwość autonomicznego działania. Intrygująca, celna, złożona, subwersywna sztuka jest możliwa w obu modelach.

Podsumowując, możemy wymienić szereg kluczowych różnic między performancem i sztuką ciała przełomu lat 60. i 70. a obecną dekadą, ale także między latami 90. i obecną dekadą. Po pierwsze, następuje przemieszczenie autentyczności: od jednostkowej postaci artysty do etnicznej, ekonomicznej czy sprzeczonej z normą unikalności innego. Widzimy tutaj niezaprzeczalną obecność człowieka w całej jego pełnej wad złożoności. Po drugie, co wynika z pierwszego, znaczenie w omawianych pracach nie tkwi już w ciele jednostki (artysty-gwiazdora czy pojedynczego wykonawcy), lecz w dziedzinie społecznej: większość współczesnych prac przedstawia ludzi w kategoriach tego, co mają wspólnego z innymi (przynależność do tej samej klasy, niepełnosprawność, uwarunkowania polityczne). Przewaga skonstruowanej sytuacji nad „żywą instalacją” polega na tym, że ta pierwsza pozwala ujawnić się więcej niż jednemu wymiarowi człowieka; należy podkreślić, że nie jest to osąd moralny, lecz estetyczny: chodzi o większą złożoność.

Na koniec powinniśmy zapytać, dlaczego to właśnie Argentyna była w latach 60. prekursorem tego typu twórczości. Jak zauważył niedawno Alex



Oscar Bony, *La Familia Obrera (Rodzina robotnicza)*, 1968

Alberro, południowoamerykańska sztuka lat 60. antycypowała wiele krytycznych i relacyjnych praktyk lat 90., w tym, należałoby dodać, tych stworzonych w kontekstach niezachodnich, na przykład w Europie Wschodniej. Artyści działający w krajach niezachodnich przyswajali to, co działo się na Zachodzie z niewiarygodną szybkością, błyskawicznie tworząc kontr-trendy. W Argentynie, na przykład, happening dał początek „antyhappeningom” połowy lat 60., w pełni obudowanym teoretycznie gestom medialnym, kwestionującym retorykę natychmiastowości i obecności zawartą w pracach Allana Kaprowa i Jean-Jacquesa Lebel'a. Nie należy również zapominać o kontekście politycznym. W Argentynie była to coraz bardziej represyjna dyktatura wojskowa, w ramach której w latach 70. twórcy jakiegokolwiek awangardowej produkcji artystycznej ryzykowali torturami i wygnaniem. Ekstremalność tego kontekstu wymuszała brutalność formy estetycznej jako rodzaju pobudki dla publiczności. Fakt, że niektóre z ówczesnie stosowanych technik przypominały dzisiaj, odzwierciedla, jak sądzę, totalizujący charakter współczesnego systemu politycznego – opartego na konsensusie aparatu globalnego kapitalizmu – oraz potrzebę radykalnego działania kwestionującego jego moralną legitymację.

¹ Dan Graham, „Performance: End of the 60s.”, w: *Two-Way Mirror Power. Selected Writings by Dan Graham on his Art*, red. A. Alberro, MIT Press, 1999, s. 143.

² Termin ukuł Jack Bankovsky w tekście „Tent Community”, „Artforum”, październik 2005, s. 228–232.

³ Oscar Bony, cytowany w: *Instituto di Tella Experiencias 68*, Fundacion Proa, Buenos Aires 1998, s. 79.

⁴ Bony, *Revista Análisis*, cytowany w: *Instituto di Tella Experiencias 68*, s. 76.

⁵ Bony w wywiadzie dla pisma „La Maga”, Buenos Aires, 16.07.1993, s. 11, cytowany w: Ana Longoni i Mariano Mestman, *Avant-Garde and Politics in Argentina '68: The Itinerary Towards Tucuman Arde*, praca doktorska, 2000, s.80.

⁶ A. Longoni, M. Mestman, *Avant-Garde and Politics in Argentina '68*, s. 109.

⁷ A. Longoni, M. Mestman, M. Pacheco, O. Tern, red. A. Giunta, I. Katzenstein, *Listen, Here, Now! Argentine Art in the 1960s.: Writings of the Avant-Garde*, MOMA, 2004, s. 299.

⁸ Jeszcze w 1968 artyści z Rosario i Buenos Aires wzięli udział w projekcie *Tucuman Arde (Tucuman płonie!)*, który całkowicie wychodził poza przestrzeń i ramy galerii [artyści badali sytuację społeczną i ekonomiczną północnoargentyńskiego regionu Tucuman, w którym rząd przeprowadził neoliberalny eksperyment, doprowadzając do upadku wiele małych plantacji trzciny cukrowej – przyp. red.].

⁹ Mariano Plotkin, *Freud in the Pampas: The Emergence and Development of a Psychoanalytic Culture in Argentina*, Stanford University Press, 2001.

Tłumaczenie: Marta Dziewańska, Marcin Wawrzyńczak

Claire Bishop (ur. 1971), wykładowczyni Royal College of Art w Londynie, krytyk i teoretyk sztuki (autorka książek *Installation Art: A Critical History*, 2005 oraz *Participation (Documents of Contemporary Art)*, 2006), stała współpracownikiem pism „Artforum”, „Flash Art” i „October”. Jej zainteresowania obejmują sztukę postmedialną, historię wystawiennictwa oraz rolę widza w kontekście sztuki społecznie zaangażowanej i relacyjnej. W artykule „Antagonism and Relational Aesthetics” („October”, nr 110, 2004) dokonuje konstruktywnej krytyki też Nicolasa Bourriauda (autora *Relational Aesthetics*, 1998) na temat sztuki relacyjnej i jej wymiaru estetycznego i politycznego.

Muzeum nr 2/07, listopad–grudzień 2007
bezpłatny dwumiesięcznik redagowany przez zespół
Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie

redagują: **Marcel Andino Velez, Marta Dziewańska, Tomasz Fudala, Ana Janevski, Joanna Mytkowska**
współpraca redakcyjna: **Olga Katarzyna Szotkowska**
opracowanie graficzne: **Wojciech Freudenreich**
skład i łamanie: **Dariusz Kłos**

wydawca: **Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie**
ul. Bielańska 4a, 00-085 Warszawa
(adres muzeum do 31 grudnia 2007)
ul. Pańska 3, 00-124 Warszawa
(adres muzeum od 1 stycznia 2008)
tel. +48 22 596 40 20, fax: +48 22 596 40 22
kontakt z redakcją: info@artmuseum.waw.pl
www.artmuseum.waw.pl

druk: **Drukarnia Klimiuk**
ISSN 1898-2654



Laurie Parsons, *Strapieni*, 1989; w tle praca Roberta Gobera

Trzeci umysł Ana Janevski

Gysin: Kiedy skojarzysz ze sobą dwa umysły...

Burroughs: Zawsze wyłania się trzeci.

Gysin: Wyższy trzeci umysł.

Burroughs: Niczym niewidzialny współpracownik.

Książka Williama S. Burroughsa i Briona Gysina *The Third Mind* służy jako punkt wyjścia dla wystawy o tym samym tytule, stworzonej przez szwajcarskiego artystę Ugo Rondinone, zaproszonego do pracy kuratorskiej przez Palais de Tokyo. Dawanie artystom absolutnie wolnej ręki to pomysł dyrektora Marca Oliviera Wahlera, według którego artyści patrzą na świat, na życie codzienne, lecz także na dzieła innych twórców, w wyjątkowy sposób.

Co tak wyjątkowego zobaczył Rondinone w książce Burroughsa i Gysina? Jakie jest historyczne tło tej wystawy?

Wycinki (Cut-ups)

Pisarstwo jest pięćdziesiąt lat za malarstwem. Proponuję stosować technikę malarską do pisania; rzeczy tak proste i bezpośrednie jak kolaż czy montaż. Przetnij strony dowolnej książki czy gazety [...] na przykład wzdłuż i pomieszaj powstałe w ten sposób kolumny. Złóż je w dowolny sposób i odczytaj nowy przekaz. Zrób to sam. (B. Gysin, „Cut-Ups Self-Explained”, w: *The Third Mind*, 1978, książka tworzona była od początku lat 60.).

W ten sposób bitnik, artysta i powieściopisarz Brion Gysin wyjaśnia technikę kolażu (*cut-up*). Polega ona na przypadkowym łączeniu fragmentów różnych tekstów, co tworzy nową narrację i często surrealistyczne obrazy. Gysin zapoznał Burroughsa z tą nowatorską techniką, a powstałe przy jej użyciu dzieła nie zostało napisane przez nich, lecz przez „tego trzeciego” – nowy byt, który został powołany do życia.

Prekursorem techniki kolażu był w latach 20. Tristan Tzara, który na spotkaniu surrealistów zaproponował, że stworzy na miejscu wiersz, wyjmując w przypadkowej kolejności słowa z kapelusza. Z czasem kolaż stał się poważną alternatywną strategią pracy ze słowem, badaną i wykorzystywaną przez poetów i pisarzy oraz – jako pomoc czy inspiracja przy pisaniu tekstów – przez artystów takich jak David Bowie, Iggy Pop czy Mick Jagger. „Trzeci umysł” Rondinonego podejmuje na nowo proces łamania linearności narracji w sztukach wizualnych.

1+1=3

Dając wystawie tytuł „Trzeci umysł”, Rondinone reaktywuje tę praktykę w dziedzinie kuratorstwa i wprowadza technikę kolażu jako narzędzie kuratora. Kierując się własną wrażliwością i zainteresowaniami artystycznymi, Rondinone wybrał prace trzydziestu jeden artystów i artystek i wymieszał je, by stworzyć jedno zbiorowe dzieło, pokazując w ten sposób każdą ze składowych w nowym świetle i nowym kontekście. Z pracy na pracę tworzy się złożony i nieoczekiwany kra-

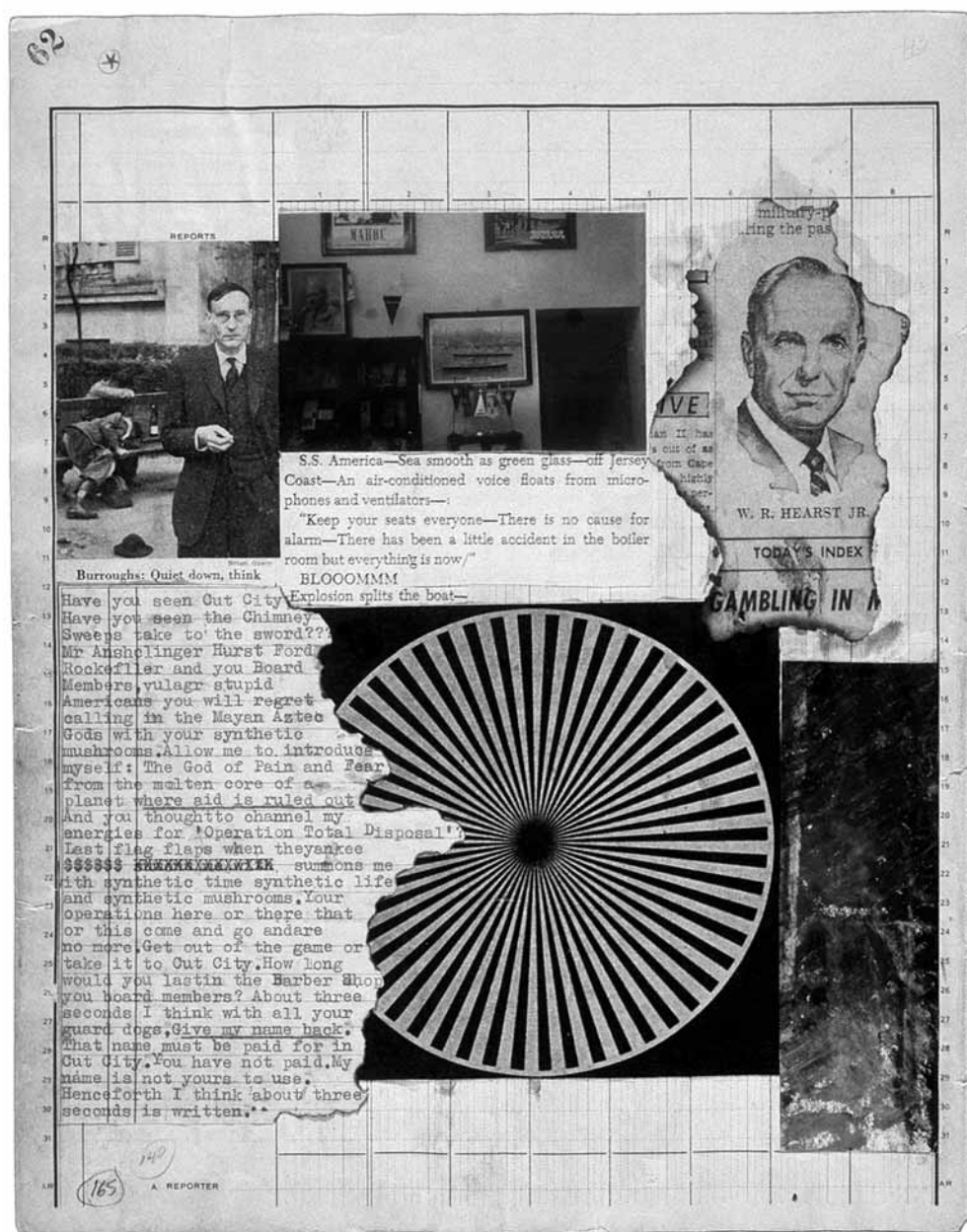
jobraz. Łącząc doskonałe dzieła sztuki, wystawa zwraca uwagę na powiązania, konfrontacje i nieprzewidziane znaczenia, wyłaniające się w efekcie takiego kolażu. Logikę „1+1=3” wyrażają precyzyjne i często niespodziewane dialogi, w jakie prace wchodzą ze sobą nawzajem.

Jeden z najmocniejszych efektów napotkamy w dużej, owalnej sali Palais de Tokyo. Minimalistyczne arcydzieło Ronalda Bładena *Wieczór w katedrze* (1969) dominuje przestrzeń, wspierane przez jego słynne *Trzy elementy* (1965), które wyglądają, jakby miały się zaraz przewrócić. W tej samej przestrzeni pokazywane są sitodruki na płycie aluminiowej autorstwa Cady Noland, przedstawiające powiększenia archiwalnych zdjęć i wycinków prasowych. Praca *Oozewald* (1989) wykorzystuje słynne zdjęcie przedstawiające Jacka Ruby’ego strzelającego do Lee Harveya Oswald. W grubej płycie aluminiowej znajduje się osiem dziur, nieproporcjonalnie dużych otworów po kulach, z których jedna, wypadająca dokładnie tam, gdzie usta Oswald, zatkana jest amerykańską flagą. Traktująca o niewyjaśnionych aspektach amerykańskiej historii praca Noland zestawiona jest z rzędem „głów” Nancy Grossman – rzeźbionych drewnianych obiektów osłoniętych dziwaczными, zapinanymi na suwak skórzanymi maskami. Pachnie tutaj przemocą, co stanowi kontrast z surowymi formami i poetyckością Bładena, należącego zresztą do pierwszego pokolenia bitników.

Odniesienia literackie widoczne są również w sali poświęconej Joe Brainardowi, nowojorskiemu poecie lat 60. i 70., który stworzył wiele dzieł (kolaży, obrazów, prac literackich, scenografii, kostiumów), lecz zamilkł z niewyjaśnionych powodów w połowie lat 80. W osobnej sali pokazywana jest makieta książki Gysina i Burroughsa z kolekcji Los Angeles County Museum of Art. Jest to składanka, bogaty kolaż przeróżnych elementów: wycinków prasowych, odręcznych notatek, rysunków, fragmentów artykułów z czasopism, zdjęć... Ten oryginalny projekt jest podręcznikowym przykładem tego, jak spotkanie dwóch pisarskich umysłów tworzy wspomnianego „trzeciego autora” czy też „trzeci umysł”.

Intymną atmosferę tworzy też intrygujące zestawienie obrazu olejnego Vii Celmins *Nocne niebo nr 11* (1995) z *Jeziorem łabędzim* Karen Kilimnik (1992). Czasem, zamiast przypadkowych zestawień fragmentów i idei tworzących nowe i nieoczekiwane znaczenia, znajdziemy bardziej planowe połączenia. Rekontekstualizacja zwyczajnego przedmiotu jest szczególnie dobrze widoczna w przypadku powiązania umywalki Roberta Gobera z rysunkami Toby Khedoori, w których sztafaż architektoniczny i urbanistyczny wyjęty jest ze swego oryginalnego kontekstu, a także w pracy Laurie Parsons – rzeźbiarskim stosie przeróżnych szczątków.

Rondinone poradził sobie doskonale z nietatwą architekturą Palais de Tokyo, tworząc potrzebne mu przestrzenie bez przeprowadzania żadnych poważniejszych interwencji. Dostępna przestrzeń jest świetnie wykorzystana w porównaniu z większością dotychczasowych wystaw w Palais de Tokyo, na których miewa się wrażenie, że miejsce pokazuje głównie samo siebie. Jediną interwencją jest pomalowana na srebrno sala poświęcona Andy Warholowi, gdzie pokazywana jest efektowna instalacja wideo z lat 1964–66 zatytułowana *Zdjęcia próbne*. Przyjaciele odwiedzający studio Warhola traktowani byli jak aktorzy i proszeni o nieruchome pozowanie przed kamerą – trzyminutowe filmiki budują anonimowość i zupełnie pozbawiają ich otoczki sławy. Widzimy tutaj młode twarze Lou Reeda, Nico, Jonasa Mekasa, Marcela Duchampa, Paula Theka...



Sarah Lucas, *Parking*, 1997, fot. Marc Damage.
Brion Gysin, William S. Burroughs, strona z książki *The Third Mind*, ok. 1965

Należy również wspomnieć o postminimalistycznych rzeźbach Paula Theka przyprawionych geometrycznymi rysunkami Emmy Kunz, wiszącym neonie Martina Boyce'a (*Jest noc*, 1999), serii naturalnej wielkości fotogramów Bruce'a Connera *Anioły* (1973-75), a także gigantycznych organiczno-mechanicznych rzeźbach Bruno Gironcoliego, skonfrontowanych z rysunkami Sue Williams.

Kiedy wcinasz się w terażniejszość, wyłania się przyszłość

Złożony artystyczny świat Ugo Rondinonego, pokazany w formie instalacji, zdjęć, obrazów, rzeźb, rysunków czy tekstów, wymyka się wszelkiej kategoryzacji. Dlatego sensu paryskiej wystawy nie da się opowiedzieć słowami. Wystawa sama w sobie jest językiem, obrazem, przestrzenią i ciszą, a jej podstawową formą jest metafora.

W swoim hołdzie dla pokolenia bitników Rondinone chce przekazać nam wrażenie bycia oszołomionym, „zakreconym”, niemal jak w wywołanym narkotykami odmiennym stanie świadomości. Udało mu się przezwyciężyć ograniczenia klasycznego modelu wystawy zbiorowej, uniknąć jakiegokolwiek topologii, a jednocześnie stworzyć „łączność trzeciego umysłu”, otwarty system swobodnych skojarzeń, wzajemnego rezonansu i analogii. Z zebranych na wystawie prac rzeczywiście wyłania się „trzeci umysł”, zarazem wszechobecny i nieuchwytny, wynik spotkania Ugo Rondinonego z jego wyborem. Kierując się osobistymi preferencjami i upodobaniami, Rondinone tworzy wystawę w sposób instynktowny, ustawiając się w opozycji do sztuki, która ma edukować, w opozycji do jakiegokolwiek bezpośredniej interakcji z publicznością. Tworzenie oznacza dla niego działanie na własną rękę.

Doświadczenie kuratorskie Rondinonego prowokuje nas do przemyślenia takich wielce aktualnych kwestii jak praktyka kuratorska, rola kuratora / artysty, forma i kompozycja wystawy, i tak dalej. Zakres działania kuratora i jego profil zawodowy ulegają współcześnie tak wielkim zmianom, idącym w różnych kierunkach, że trudno jest precyzyjnie określić, jaka jest dziś rola kuratora w systemie sztuki. Kategorię kuratora można definiować w odniesieniu do wielu różnych form działania i kontekstów instytucjonalnych. Zawsze jednak działanie kuratorskie jest bardziej modelujące niż instrumentalne; wprowadza ono konkretne prace w określony system odniesień.

„Trzeci umysł” pokazuje, co wystawy projektowane przez artystów mogą wnieść nowego na polu kuratorstwa: bardziej intuicyjne i wrażliwe podejście do wyboru uczestników i formy wystawieniowej. Pozwala również przyrzeć się pod nowym kątem procesowi budowania estetycznych odniesień. Uruchamiając niekonwencjonalny dialog między poszczególnymi pracami, „Trzeci umysł” dokonuje jeszcze czegoś: wprowadza historyczne prace w terażniejszość, przywołując sens zawarty w uwadze Burroughsa na temat techniki kolażu: *Kiedy wcinasz się w terażniejszość, wyłania się przyszłość*.

Tłumaczenie: Marcin Wawrzyńczak

**Wystawa „Trzeci umysł” („The Third Mind, carte blanche à Ugo Rondinone”),
Palais de Tokyo, Paryż, 27 września 2007 – 3 stycznia 2008**