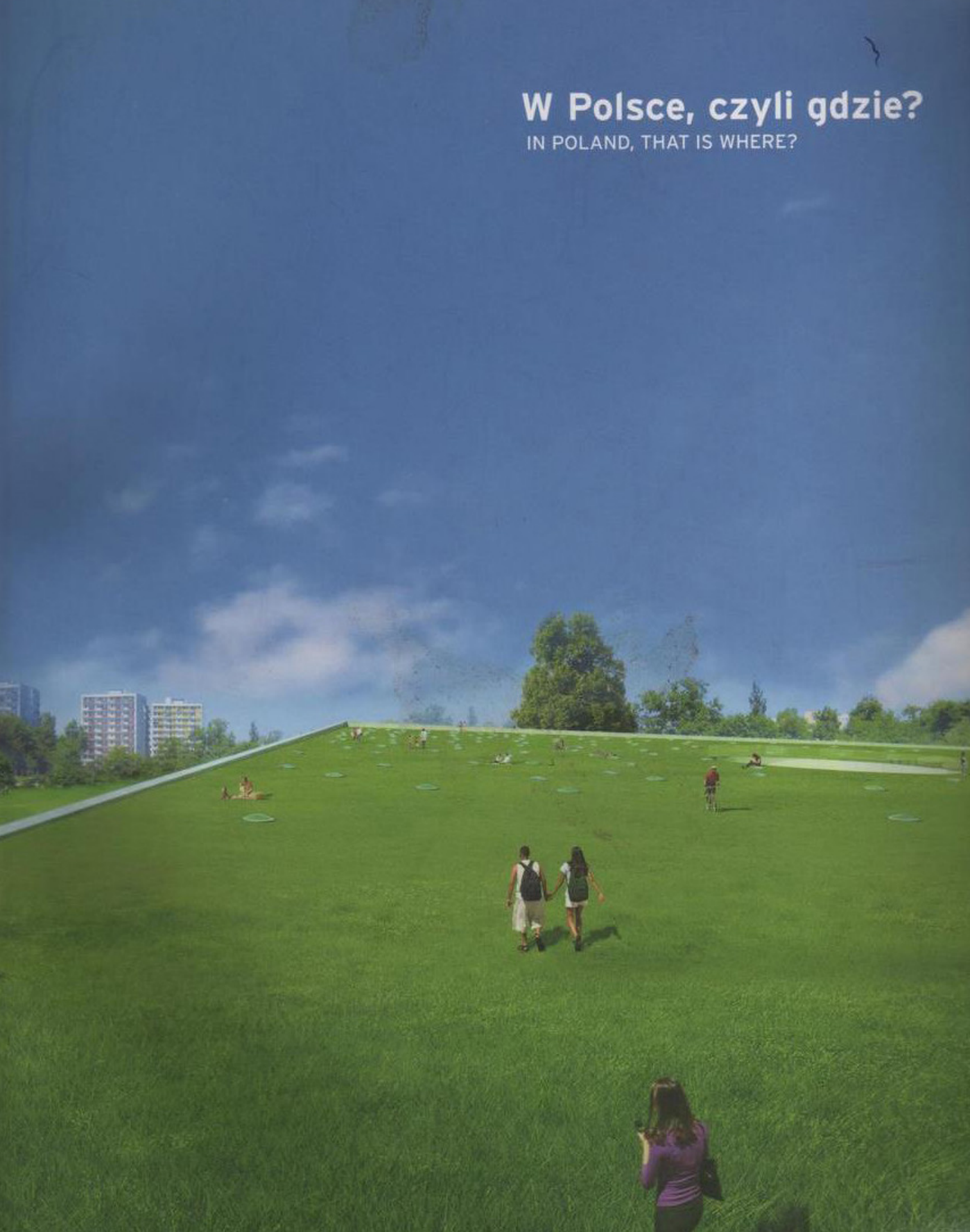
W Polsce, czyli gdzie?

IN POLAND, THAT IS WHERE?



Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski
Centre for Contemporary Art
Ujazdowski Castle
00-461 Warszawa
Al. Ujazdowskie 6
tel. (48 22) 628 12 71/3
www.csw.art.pl

Dyrektor/Director
Wojciech Krukowski

Katalog wydany w związku z wystawą
W Polsce, czyli gdzie?
Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski, Warszawa
11. 08. 2006 - 22. 10. 2006

The catalogue published on the occasion of the exhibition
In Poland, that is Where?
Centre for Contemporary Art
Ujazdowski Castle, Warsaw
11 August - 22 October 2006

Kurator/Curator
Bożena Czubak
Współpraca/Cooperation
Kaja Pawełek

Redakcja/Edited by
Bożena Czubak

Opracowanie graficzne
Designed by
Iwo Rutkiewicz

Tłumaczenia/Translated by
Marzena B. Guzowska
Ewa Mikina
Marcin Wawrzyńczak

Korekta/Proof-read by
Adam Brzoza
Marzena B. Guzowska
Jan Koźbiel
Jolanta Pieńkos
Marcin Wawrzyńczak
Tadeusz Z. Wolański

Zdjęcia/Photo
Fotoarchiwum Muzeum Narodowego w Warszawie
Archive of National Museum in Warsaw
Archiwum Muzeum Sztuki w Łodzi/Archive of Muzeum Sztuki, Łódź
Archiwum Muzeum Narodowego w Poznaniu/Archive of National Museum in Poznań
Jarosław Bartołowicz
Paweł Czernicki
Jarosław Fliciński
Elżbieta Gawryszewska
Jacek Gładykowski
Wojciech Holnicki-Szulc
Jarosław Kozłowski
Zofia Kulik
Piotr Ligier
Romano Martinis
Łukasz Maklakiewicz
Mariusz Michalski
Arkadiusz Piątek
Arkadiusz Podstawka
Joanna Rajkowska
Wojtek Rogowicz
Robert Rumas
Jacek Sielski
Jacek M. Stokłosa
Marek Szczepański
Tomasz Szemalikowski
Jacek Świderski
Andrzej Świetlik
Piotr Tomczyk
Jerzy Truszkowski
Krzysztof Wojciechowski
Wojciech Woźniak
Adam Wełnicki
Zbigniew Wiśniewski
Adam Wizental
Piotr Woźniakiewicz
Włodzimierz Jan Zakrzewski
Teresa Żółtowska-Huszcza

Na okładce/Cover Image
Jarosław Kozakiewicz, Projekt Muzeum Sztuki Współczesnej w Toruniu/Project of Museum for Contemporary Art in Toruń, 2004, przy współpracy architektonicznej Ewy Kruszewskiej/in collaboration with Ewa Kruszewska, wizualizacja/visualisation Studiovis

Druk/Printed by
Agencja Reklamowo-Wydawnicza Arkadiusz Grzegorczyk

ISBN 83-85142-44-4

Publikacja dofinansowana przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach Programu Operacyjnego PROMOCJA TWÓRCZOŚCI/Subsidized by the Ministry of Culture and National Heritage in the frames of Program Operacyjn PROMOCJA TWÓRCZOŚCI

wyłączny partner technologiczny
exclusive technological partner

sponsorzy/sponsors:

patroni medialni/media patrons:

W Polsce, czyli gdzie?

BOŻENA CZUBAK

Retoryka pytania może i banalna, niemniej w dużym uproszczeniu odsyłająca do historii, owego „nigdzie" i jego konsekwencji rzutujących na późniejsze „gdzie". Zresztą pozornie tylko retorycznym można by je postrzegać ze współczesnej, bieżącej perspektywy zmieniającej się geopolityki i usytuowania w ramach jednoczącej się (i jednoczonej) Europy. Usytuowania, którego współrzędne geograficzne, polityczne, historyczne i kulturowe nie składają się na jednoznaczny obraz zapytywanej lokalizacji.

Po przeszło czterdziestu latach wschodniej przynależności w ramach zimnowojennego podziału na Wschód i Zachód, w latach 90. Polska stała się krajem środkowoeuropejskim (a dokładniej środkowo-wschodnioeuropejskim). Choć lansowane w języku politycznym pojęcie Europy Środkowo-Wschodniej tylko na gruncie politycznym zyskiwało jednoznaczną wykładnię w odniesieniu do krajów wstępujących do NATO lub kandydujących do Unii. Kiedy sięgnąć do geografii, „każda z jej granic pozostaje sporną", z kolei w historii „nikt o niej nie słyszał". Kolejna wątpliwość dotyczy jej przełożenia na „rzeczywistość kulturalną czy geopolityczną".[1] A przecież o środkowoeuropejskie usytuowanie Polski dopominano się już wcześniej, używając argumentów kulturowych właśnie, przywołując nostalgiczną wizję Europy, której nazwa oznaczać miała „kulturę lub przeznaczenie", a nie geografię.[2] Z kolei kiedy środkowoeuropejska klasyfikacja przyjęła się w nowej geografii artystycznej regionu obejmującego dawne kraje komunistyczne, to już w oparciu o kryteria geopolityczne, obejmujące obszarem badań sztukę Europy Środkowo-Wschodniej.[3] Jednak sam termin Europy Środkowej okazywał się kłopotliwy i właśnie ze względu na geografię przestrzennych granic zrezygnowano zeń przy konstruowaniu wystawy „After the Wall", ostatecznie opatrzonej podtytułem „Art and Culture in post-Communist Europe" (mimo ryzyka powrotu do zimnowojennej retoryki – „the West and the Rest").[4]

O ile geografia sprawia kłopoty, to niewątpliwie w jej nowym, teoriokrytycznym podejściu zyskuje na popularności. „Przestrzenne geograficzne myślenie (...) stało się w toku globalizacji kluczowym i najbardziej pożądanym narzędziem analizy."[5] Zwłaszcza kiedy pytamy o miejsce i lokalizacje, wciąż zachowujące znaczenie, „nawet jeżeli wszystko wydaje się być częścią światowych, systemowych procesów i globalnych sieci."[6] Zamiast geografii, której wytworem są społeczno-kulturowe narracje o geograficznie wykreślonych wątkach, geografii opisującej związki między podmiotami i miejscami, zakotwiczone w porządkach wiedzy, strukturach państwowych i kulturach narodowych, Irit Rogoff proponuje alternatywne strategie rozważania naszych relacji z przestrzenią, którą zamieszkujemy. Przemyślenie ich na nowo, z dala od dominujących dyskursów wiedzy kodowanych w różnych systemach znakowania miejsc i lokalizacji, jak kartografia czy wytyczanie granic.[7]

Jeśli akademicka dyscyplina geografii nie radzi sobie z przedstawianiem zmian zachodzących w postkolonialnym czy postkomunistycznym świecie, to z pewnością jej systemy klasyfikacji, sposoby lokalizacji i znakowania znajdują szerokie zastosowanie w konstruowaniu idei Unii Europejskiej. Rzecz jasna mapy „przekształcane w naturalizowaną wiedzę dyskursu kartograficznego"[8] należą do szczególnie użytecznych i szeroko dystrybuowanych w bogatym asortymencie rozmaitych gadżetów, gier komputerowych, włączając projekty banknotów waluty europejskiej. Ani oświeceniowa obsesja sporządzania map, ani nowoczesności przypisywana, ranga urzędu kartograficznego nie straciły na aktualności.[9]

Wbrew projekcjom unijnej kartografii nie tylko wiedza czy „potęga map", ale również ich niewiedza jest przedmiotem odniesień w serii wielkoformatowych płócien Jerzego Truszkowskiego przedstawiających różne banknoty. Mapa świata z nałożonymi nań symbolami trzech walut (jen, dolar, euro) „trzymających" światowy rynek finansowy jest aż nadto dosadnym wyłożeniem relacji nowego układu sił, już nawet nie „wstęgi Moebiusa polityki i ekonomii", ale roli kapitału „zawsze o krok wyprzedzającego politykę".

Obrazów wyimaginowanych banknotów dolarowych nie sposób nie odnieść do ekonomicznych fundamentów jednoczenia Europy unią walutową sięgających końca lat 60. i mających w rywalizacji z amerykańskim dolarem oczywisty wymiar polityczny. W Polsce zaś, w przeciwieństwie do ambiwalencji, z jaką przyjmowano wstąpienie do Unii Europejskiej, pięć lat wcześniejsze wejście do NATO było witane entuzjastycznie. Z drugiej strony, zaliczany do „złudzeń narodowych" mit polsko-amerykańskiej przyjaźni[10], niepasujący do unijnych rezolucji o wspólnej polityce zewnętrznej, zyskuje w tych obrazach przelicznik walutowy.

1 por. Ludwik Stomma, *Polskie złudzenia narodowe*, Wydawnictwo Sens, Poznań 2006, s. 14-16.

2 por. Barbara Toruńczyk, *O królach i duchach. Z opowieści wschodnio-europejskich*, „Zeszyty Literackie" 1987, nr 20, s. 32-54.

3 por. Piotr Piotrowski, *W stronę nowej geografii artystycznej*, „Magazyn Sztuki" 1998, nr 19.

4 por. Bojana Pejić, *The Dialectics of Normality*, [w:] *After the Wall. Art and Culture in post-Communist Europe*, (kat. wyst.) Moderna Museet, Stockholm 1999, s. 16.

5 Ursula Biemann, *Geografie und die Politik der Mobilität / Geography and the Politics of Mobility*, [w:] *Geografie und die Politik der Mobilität / Geography and the Politics of Mobility*, Generali Foundation, Wien 2003, s. 21.

6 Ibidem.

7 por. Irit Rogoff, *Terra Infima - Geography's Visual Culture*, Routledge, London 2000.

8 por. Irit Rogoff, *W obronie kartografii krytycznej / The Case for Critical Cartographies*, [w:] *Kartografowie. Projekcje geo-gnostyczne / Cartographers. Geo-Gnostic Projection for the 21st Century*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 1998, s. 42.

9 por. Zygmunt Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, PIW, Warszawa 2000, s. 39.

10 por. Ludwik Stomma, op. cit., s. 145-158.

Polskie dylematy związane z Unią wahają się między racjami gospodarczymi a obawami narodowymi, między pragmatyką neoliberalizmu a nacjonalistyczną retoryką. Podobizna uważanego za jednego z protoplastów ruchu anarchistycznego Maxa Stirnera na banknocie euro wprowadzałaby w ten spolaryzowany schemat polityki to, co w debacie publicznej jest kanalizowane pod etykietką ekstremistycznych zagrożeń i co łączy się z inną optyką doganiania transnarodowego kapitału. Umieszczenie Stirnera na banknocie o wysokim nominale – 1000 euro – jest tyleż przewrotnym, co alegorycznym zabiegiem, zważywszy, że ten radykalny demistyfikator wszelkiego idealizmu nawołujący do buntu przeciw państwu, Bogu i prawu był jednocześnie rzecznikiem prywatnej własności i kapitalizmu. I, paradoksalnie, św. Max (jak złośliwie nazywał go Marks) mógłby patronować lokalnym ideologom globalnej logiki kapitału. Na tym samym banknocie widnieje mapa Polski połączonej z Niemcami i fragmenty z artykułu Stirnera z 1848 roku, zalecającego Polakom unię z Prusami: „Wtedy Polska poprzez Prusy i Niemcy będzie powiązana z systemem ludów Zachodu..." Z punktu widzenia polskiej historii celebrującej inną drogę przynależności do chrześcijańskiej Europy, tekst Stirnera uruchamia wątek wielowiekowej *Drang nach Osten* po imperialne plany niemieckiej polityki z początku XX wieku, formułowane pod hasłem *Mitteleurope* i ich nieco późniejsze wprowadzanie w czyn. Ale nie chodzi tu już ani o samą historię, ani jej instrumentalizację, ale o nieco bardziej złożony obraz usytuowania Polski w ramach jednoczonej Europy aniżeli dystrybuowany w oficjalnych dyskursach, przechodzących od ekonomicznych analiz do fetowania postideologicznego konsensusu.

Oczywistość napięć wpisanych w historie, pamięć i jej kolejne redystrybucje kreśli na swoich obrazach Włodzimierz Jan Zakrzewski w nakładających się na siebie rzutach różnych, znanych z historii bitew. Kartograficzne nawarstwianie historii wbrew przestrzennym i czasowym różnicom „obiektywizuje" sam zapis historii, której lektura może uruchamiać różne narracje. Nie mówiąc już o retoryce samej kartografii, jej zdolności kodowania niebezinteresownej przecież wiedzy. Jej gotowość do symbolicznej reaktywacji pokazuje praca Michała Budnego (2006), wycięty z szarego kartonu zarys polskich granic. Swobodnie, serpentynowo wijąca się linia zamyka w sobie terytorium, wydziela je konturem granic z całą ich dwuznacznością, otwartością i, mimo wszystko, obecnością. I nie o samą pamięć chodzi, zważywszy, jak często (albo ile razy dziennie) mamy w zasięgu wzroku ów znajomy zarys konturów.

Dwuznaczność sprzecznych narracji narzuca się w symbolice malowanych banknotów Truszkowskiego, na motywy narodowej i religijnej identyfikacji nakładają się znaki firmowe międzynarodowych korporacji (m.in. logo Nike, będącej celem antyglobalistycznych ataków). Manifestowanie narodowej determinacji i zarazem uleganie retoryce globalizacji, jakkolwiek nietożsamej z hasłami europejskiej integracji, pociąga za sobą kolejne dwuznaczności. Między narodowością a transnarodowością, lokalnością z geografią granic a dyslokacją z prognozami Paula Virilio o końcu geografii. Chociaż w tym wypadku bardziej nęcąca od postmodernistycznej frazeologii wydaje się globalistyczna estetyzacja konsumpcji.

Bez wątpienia, można mówić o pewnym przesunięciu odniesień; lata 90. przebiegające w dużej mierze pod znakiem „powrotu do Europy" i redefiniowanie relacji Wschód – Zachód, rodziły więcej dylematów związanych ze zmieniającą się i nie do końca wiarygodną geopolityką, najdosadniej chyba wybrzmiewających w pytaniu: „Czym jest Europa Wschodnia, gdy wypełniło się jej przeznaczenie?"[11] Podążając tropem psychoanalitycznych paraleli kreślonych przez autorkę pytania, miałaby być i „naddatkiem Europy i nie dość Europą", zatem „ekskrementalną resztą". Pytanie i odpowiedź sprowokowane w dużej mierze rozczarowaniem Zachodu oczekującego od wschodniej sztuki większej dawki „egzotycznej transfuzji". Ale też pytanie, które mogło się narzucać na Wschodzie, który, wbrew swoim oczekiwaniom, ciągle miał pozostawać „Wschodem". Wzbudzając współczucie zachodniego intelektualisty, poruszonego tyleż losem tragicznym ofiary, co kliszą dziejowego fatalizmu.[12] Z perspektywy czasu, absurdalizacji tej kliszy można by upatrywać w ironicznym podziękowaniu za wolność w realizacji Łodzi Kaliskiej *Freiheit? Nein, danke...* (1987). Inscenizacji według Delacroix *Wolności wiodącej lud na barykady*, w której artyści dziękowali za wolność, używając czytelnego, wizualnego idiomu zachodniej kultury. Sięgając nie do udręczonej i uwznioślonej Polonii, ale wolności, w jej szalonym, kobiecym wcieleniu, pomawianym jeśli nie o obłęd, to irracjonalną egzaltację.[13]

11 por. Marina Grzinic, *Uwidmowienie Europy / Spectralisation of Europe*, „Magazyn Sztuki", nr 23 (3/99), s. 86.

12 por. Alain Finkielkraut, *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach*, rozmawiał Antonie Robitaille, tłum. Sławomir Królak, wyd. Sic!, Warszawa 2005, s. 9–46.

13 por. Maria Janion, *Dlaczego rewolucja jest kobietą?*, [w:] *Historia i wyobraźnia*, PWN, Warszawa 1992, s. 103–119.

Reegzotyzacja wschodu Europy, odkrywanie jego przednowoczesnej, przedkomunistycznej tożsamości łączyło się z wpisywaniem procesów jego modernizacji w ramy przejmowania zachodnich wzorców i stopniowego zbliżania się do Zachodu.[14] Taka perspektywa nasuwałaby pytanie o kultywowaną w części wschodniej Europy „zachodniość" jej kultury.

Definiowanie własnej tożsamości w opozycji do Wschodu w poczuciu europejskiej przynależności kulturowej miało wsparcie w tradycji ufundowanej na romantycznej wizji tożsamości narodu, polskości związanej z Zachodem i europejskości przeciwstawianej Wschodowi. „Antyrosyjska, ale z głęboką słowianofilską solidarnością; antyzachodnia (...), a tak przekonana o swej przynależności (...) do Europy; „przedmurze", ale centralnie położone; kraj młody, ale cywilizacja odwieczna; katolicka, a przecież uniwersalna."[15] Rozdarcie romantycznej polskości będzie powracać w polskiej historiozofii, w „natrętnych wątkach" o odwiecznym i tragicznym położeniu geopolitycznym. Będzie je powtarzał mimo swoich waśni z polskością Gombrowicz, warunkom geograficznym i historii przypisujący niedoskonałości i podrzędność „tworu pośredniego między Wschodem a Zachodem".[16]

Rzecz jasna, z lokalnej, a nie dalekiej, emigracyjnej perspektywy to przede wszystkim Wschód „osłabiał polską formę". Sytuowanie się w opozycji do Wschodu, postrzeganie geografii przez pryzmat historii miało swe oczywiste przesłanki w geopolityce pojałtańskiego porządku. W pracy Krzysztofa Junga z 1979 roku, zatytułowanej *Rosja 917-1951* - na sześciu kolejnych mapach tytułowa Rosja rozlewa się czarną, ekspansywną plamą sięgającą w głąb Azji i zagarniającą coraz większe połacie Europy. Poprzez dramatyzację dystansu i różnicy geografia staje się sposobem myślenia o tożsamości, zwłaszcza gdy mamy do czynienia z „wyobrażeniową geografią i historią".

W monumentalnej pracy Zofii Kulik *Od Syberii do Cyberii* (1998-2004) rozpisane na przeszło 16 000 zdjęć wejrzenie w głąb historii minionego stulecia ma swoją geograficzną i historyczną lokalizację zakreśloną tytułem. Ale usytuowanie między Wschodem Syberii a Zachodem Cyberii, między przeszłością tej pierwszej a przyszłością drugiej jest usytuowaniem na mapie wyobrażeń. Zarówno jedna, jak i druga pozostają rodzajem fantazmatów. Syberia - funkcjonująca w wyobraźni jako fenomen polityczny, ahistoryczna antyutopia, kładąca się cieniem ponurej pamięci o dwudziestowiecznych utopiach, politycznych podziałach i kulturowych rozdarciach. Cyberia - nie mniej dwuznaczna w swych perspektywach, dla jednych ewokująca utopię świata uwolnionego od geopolitycznych podziałów i rozterek wobec binarnych opozycji pomiędzy Wschodem i Zachodem, dla innych zapowiedź kolejnej antyutopii, cyberprzestrzeni z nowymi formami alienacji i dominacji w interaktywnej formule społeczeństwa spektaklu.

„Nieszczęsna geopolityka", narzucająca podział na Wschód i Zachód, raczej odstręczała od przyjmowania geograficznej perspektywy. W każdym razie tej, dla której przekroczeniem lokalności miało być internacjonalistyczne przeznaczenie państw włączonych do bloku komunistycznego. Zresztą, globalne ambicje marksistowskiej ideologii realizowały się raczej wewnątrz państw narodowych. „Nie ma już potrzeby podkreślać w pocie czoła," jak pisze Rogoff, „że geografia jest wiedzą wspieraną przez nacjonalizm..."[17] Mapy Polski Janusza Bałdygi (*Polska, Polska*, 1980) są pozbawione geograficznego kontekstu, symetryczne lub rozbite, powtarzają „wbijany aż do bólu"[18] stereotyp. Jakimkolwiek poddawane przekształceniom, zawsze są zawieszone w próżni, ich uproszczona kartografia kończy się na nich samych.

W równie nieokreślonym kontekście geograficznym sytuowała się mapa projektu Zbigniewa Gostomskiego *Zaczyna się we Wrocławiu* (1970). Propozycja rozmieszczenia na całym globie w równych odstępach trzech rodzajów elementów przestrzennych: „stały i nieskończony, równomiernie we wszystkich kierunkach postępujący rozwój, który obejmować będzie swym zasięgiem coraz dalsze obszary".[19] Poza Wrocław oznaczać miało potencjalną nieskończoność, jak pisał Gostomski: „Zaczyna się we Wrocławiu. Mogłoby zacząć się gdziekolwiek".[20] Mimo użycia mapy konkretnego miasta samo miejsce, lokalizacja, nie wydaje się mieć większego znaczenia, podobnie jak kwestia realizacji projektu, z założenia „niemożliwego". Współrzędne mapy *Zaczyna się we Wrocławiu* przenoszą w wymiar uniwersalizacji przestrzeni sztuki. Podobnie jak niebieska linia w pracach Edwarda Krasińskiego, linia biegnąca w nieskończoność („niewiadomej długości"), wyabstrahowana z otoczenia, mimo swej ścisłej doń przyległości. Dla ówczesnej krytyki miejscem był „dowolny obszar w świecie", sztuka mogła pojawiać się „wszędzie".[21]

14 por Boris Groys, *Back from the Future*, w: *Arteast 2000 +. The Art of Eastern Europe. A Selection of Works for the International and National Collection of Moderna galerija Ljubljana*, 2000, s. 9-14.

15 Irena Grudzińska-Gross, *Piętno rewolucji. Custine, Tocqueville i wyobraźnia romantyczna*, tłum. Bożena Shallcross, PWN, Warszawa 1995, s. 231.

16 por. Witold Gombrowicz, *Testament*, „Res Publica", Warszawa 1990, s. 29.

17 Irit Rogoff, *W obronie kartografii krytycznej / The Case for Critical Cartographies*, op. cit., s. 40.

18 por. Krzysztof Żwirblis, *Po stronie tych, którzy dodają otoczeniu wartości lub sygnalizują takie aspiracje, jeśli nie są w stanie zrobić nic więcej / On the side of those who add to the value of surroundings or signal such aspirations if they cannot do more*, [w:] *Janusz Bałdyga*, Galeria A.R., Warszawa 1997.

19 Zbigniew Gostomski, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975 / Conceptual Reflection in Polish Art. Experiences of Discourse: 1965-1975*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2000, s. 83.

20 Ibidem.

21 por. Paweł Polit, *Doświadczenia dyskursu. Polska sztuka konceptualna w latach 1965-1975 / Experiences of Discourse. Polish Conceptual Art from 1965-1975*, [w:] *Refleksja konceptualna w sztuce polskiej. Doświadczenia dyskursu: 1965-1975*, op.cit., s. 74.

Przypisując tej uniwersalizacji sztuki (bądź jej „złudzeniu")[22] awangardową, konstruktywistyczną genealogię, można się zastanawiać, na ile uniwersalizm awangardy nabierał bardziej określonych, co nie znaczy rzeczywistych, wymiarów.

Koncepcja Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego powinna, jak pisali jej autorzy, mieć swe konsekwencje w praktyce architektonicznej i utopii społecznej.[23] Ale była laboratorium formy i przede wszystkim teorią rozwijającą zasadę rytmów czasoprzestrzennych w uniwersum nieskończonej, nieograniczonej przestrzeni. Spektakularnym przykładem sytuowania się w przestrzeni mającej przekraczać geograficzne granice był projekt *Warszawy funkcjonalnej* Szymona Syrkusa i Jana Chmielewskiego (1934). Schemat funkcjonalnego rozwoju miasta, zakładający dynamikę przestrzenną planowania „w skali miejskiej, regionalnej, krajowej, i ponad granicami krajów w dalekim zasięgu szlaków transkontynentalnego i międzymorskiego".[24]

Teorie i projekty, modernizacyjne przesłania niemające zakotwiczenia w rzeczywistości i przekraczanie lokalnego kontekstu w przestrzeń utopii, w utopijne nigdzie. Neoawangardowe „wszędzie" i nigdzie awangardy łączył brak lokalizacji, tyle że iluzja „wszędzie" była zamierzona, zaś utopijne nigdzie mogło manifestować się tylko w iluzjach.

Geografię granic miały tyleż pokonywać progresywne utopie, co zacierać wyobraźnia poruszana katastroficzną historiozofią „zmierzchu cywilizacji". „Fakt powstania Polski był dla nas jakimś incydentem znacznie mniejszej wagi niż ogólna katastrofa epoki..."[25] – wspominał Aleksander Wat. Na fotomontażach Kazimierza Podsadeckiego jego „świat w kleszczach kryzysu" rozciągał się na cały glob „od Warszawy do Honolulu, od starej Europy do republik Nowego Świata amerykańskiego".[26] W apokaliptycznych pejzażach Janusza Marii Brzeskiego z cyklu *Narodziny robota* (1933) zmierzch cywilizacji dokonywał się w sceneriach ruin antycznych świątyń i industrialnych budowli. Dramat rozgrywający się na tle metropolitalnej architektury lub w egzotycznych krajobrazach toczył się gdzie indziej. Przyobleczony w wizualne stereotypy popularnej kultury, dostarczał sentymentalnej wersji kosmopolitycznych tęsknot.

Katastroficzne wątki w futurystycznym poemacie Anatola Sterna opatrzonym tytułem *Europa* (1925), rozwijane w filmowym przekładzie Franciszki i Stefana Themersonów (1931–1932), w układzie graficznym Mieczysława Szczuki, dramatyzowała czarna plama kontynentu na mapie Europy.

Mapy *Warszawy funkcjonalnej* ze szlakami transkontynentalnymi, wykresy Kobro ruchów w przestrzeni, mapa zlewającej się Europy u Szczuki.

Mapy imaginacyjnego usytuowania w wyimaginowanej, w gruncie rzeczy, przestrzeni. Zygmunt Bauman pisze o charakterystycznym dla nowoczesności odwróceniu relacji: „Przedtem mapa przedstawiała i odwzorowywała formy terenu. [...] Teraz sama przestrzeń miała być przekształcana lub formowana od podstaw na podobieństwo mapy..."[27]

Kwestię tej zależności uaktualniają (choć już w innym kontekście) mapy zjednoczonej Europy, uwikłane w polityczne narracje, uzasadniane argumentem kulturowej wspólnoty. Dyskurs kartografii w przekładzie unijnej retoryki na system znakowania przestrzeni skrywa te same napięcia, co polityczna fikcja wspólnego języka. Oczywiste sprzeczności tkwiące u jej podstaw obrazuje praca Oskara Dawickiego, pierwsza strona *Inwokacji* do kanonicznego dzieła polskiej literatury romantycznej – *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza zapisana edytorem tekstów „gubiącym" polskie znaki. Zapis dzieła o symbolicznym znaczeniu dla polskich tradycji narodowych napotyka na opór norm technologicznych.

Jeśli upatrywać w unijnej polityce reaktywacji modernizacyjnych ideologii, które odegrały znaczącą rolę w politycznej i społecznej destabilizacji bloku komunistycznego, dawne technologie wykluczania przybierałyby zinstytucjonalizowaną formę włączania w obszarze ekonomii, prawa, kultury. Po upadku muru i w dobie globalizacji historyczna misja Zachodu miałaby kontynuację w jednoczeniu Europy.

Patrząc na „zdeformowany" zapis polskiego języka, bezcelowym byłoby spierać się, co do czego nie przystaje. *Inwokacja. Wersja Windows* (2002) Dawickiego jest banalną wręcz konstatacją, w której nie chodzi już o wybór między europejskim systemem a narodową przynależnością. Ani o przeciwstawne racje starego, a niedawno przypomnianego sporu w kwestii języka, lecz toczącego się wokół wizji Europy. Polemiki obrońcy europejskiej różnorodności z rzecznikiem Europy jednojęzycznej, „podążającej drogą

22 por. Piotr Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1945–1989*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2005, s. 124–127, 145–152.

23 por. Katarzyna Kobro, Władysław Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993, s. 79.

24 por. Helena Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, PWN 1976, s. 158.

25 Aleksander Wat, *Mój wiek*, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 26.

26 *Świat w kleszczach kryzysu*, „Na szerokim świecie", 1932, nr 9.

27 Zygmunt Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, op. cit., s. 44.

racjonalizacji, postępu i rozwoju środków komunikacji". Spór z 1930 roku węgierskiego powieściopisarza z francuskim uczonym, nazbyt obarczony historycznymi implikacjami, by upraszczać go w opozycji nowoczesności i tradycjonalizmu, w relacji francuskiego filozofa wynikałby ze skrajnie odmiennej oceny *nie przylegania do siebie tego, co rzeczywiste i tego, co racjonalne.*[28] Przyjmując nawet, że współcześnie utopie racjonalizacji zastąpiła pragmatyka wspólnoty gospodarczej i tak idealistyczny dyskurs jednoczenia Europy „nie przylega" do pełnej podziałów rzeczywistości. Zważywszy, że „koniec komunizmu postawił na porządku dziennym problem nie wspólnotowości, lecz separacji", a na mapie dwudziestowiecznej Europy nigdy nie było tylu państw, co obecnie.

Owe „nieprzyległości", ujawniające się na styku lokalności i „europejskości", znajdują wyraz niemal dosłowny w instalacji Jarosława Kozłowskiego *Standardy europejskie. Wersja polska* (1999). Hasła wyhaftowane na płóciennych makatkach zamiast popularnych porzekadeł przytaczają różne slogany i słowa charakterystyczne dla funkcjonujących w życiu publicznym dyskursów, jak: *Polska dla Polaków; Bóg, Honor, Ojczyzna; Market Economy; Demokracja.* Transformacyjna frazeologia miesza się z retoryką narodowo-religijnego patosu. Tradycje narodowej identyfikacji i poczucia przynależności do chrześcijańskiej Europy wyznaczałyby inną topografię miejsca i lokalizacji aniżeli unijna perspektywa ponadnarodowych interesów laickiej wspólnoty.

Zamykanie tradycji i historii w narodowych ramach, uszczelnione solidarnościowym przełomem protestu społecznego o wyraźnie narodowym obliczu, sprzyjało alegorycznym wręcz formom narodowej identyfikacji.

Aż nadto czytelnej wykładni polityki tożsamości wspartej na narodowych gloryfikacjach dostarczał obraz Włodzimierza Pawlaka z 1989 roku *Polacy formują flagę narodową*. „W żadnym bodaj kraju," czytamy w wydanej ostatnio książce, „nie pada tak często odniesienie do pojęcia «narodu»".[29] W znakach rozpoznawczych przestrzeni III Rzeczypospolitej coraz natrętniej narzuca się symbolika religijnego zaplecza dawnej opozycji, reaktywowana w oficjalnej już formie odniesień dla narodowych kategoryzacji społeczeństwa.

Pośród *Znaków orientacyjnych, które są niezbędne, by uniknąć cierpienia* (1991) Paweł Kowalewski umieszczał m.in. godło narodowe i obrazek Matki Boskiej. Szczególny kult tej ostatniej, uznanej w XVII wieku za Królową Korony Polskiej, przytacza się (jak i cały polski katolicyzm) jako przykład etnicyzacji systemów kulturowych bardziej uniwersalnych niż narodowe.[30] Z kolei w obrazach z cyklu „litewskiego" już same tytuły wybrzmiewają repertuarem symbolicznych odniesień, dających grunt narodowym identyfikacjom. Pejzaż nazwany pierwszymi słowami poematu o polskości *Litwo, Ojczyzno moja* (1988) postrzeganiem przestrzeni przez pryzmat klisz kulturowych nawiązywał do tradycji definiowania miejsca, jego lokalizacji w kategoriach kulturowego uniwersum, tożsamego z pojęciem ojczyzny „wykraczającym poza zakres odniesień terytorialnych", czy „realnej lokalizacji", do tradycji ojczyzny jako przestrzeni symbolicznej, polskości, jako duchowej wspólnoty, mówiąc słowami Mieczysława Porębskiego, „topos KRAJU TEGO", Ziemi Nigdzie pozbawionej granic własnych..."[31]

Pojęcie ojczyzny wiązane z dziejami narodów europejskich w polskiej tradycji utrwaliło się w znaczeniu kulturowego uniwersum, a nie geograficznie wykreślonej przestrzeni, definiowania terytorium duchowego raczej niż fizycznego. W końcu o Mickiewiczu, któremu przypisuje się „zdefiniowanie nowoczesnej polskości", „z dzisiejszej perspektywy geograficznej można powiedzieć, że nigdy w Polsce nie był".[32] Wykreowana przezeń tożsamość narodowa wytyczała nieistniejącej na mapie Polsce granice wewnętrzne, dla braku ciągłości państwowej znajdując odniesienia w romantycznej koncepcji historii, przerwanej ciągłości i romantycznym „zawieszeniu". Włączywszy Polskę w „duchową geografię świata", nie definiował jej jako miejsca, „lecz pewną formę duchowości". Polskość i europejskość zarazem, jako że „Polska jest na tej mapie częścią Europy Zachodniej",[33] o co będą się upominać w oporze wobec „zła historii" (pojałtańskiego porządku) dwudziestowieczni już rzecznicy uniwersalizacji polskiej sztuki.

Romantyczne dziedzictwo tożsamości narodowej, realizującej się poza tradycją państwową, będzie odbijać się echem w sztuce nie tylko w narodowych apoteozach. Sytuowanie się w przestrzeni niemającej konkretyzacji w postaci miejsca, owa polskość „pozbawiona gruntu pod nogami" utrwalała topos ojczyzny duchowej, uwewnętrznionej. Topos ożywający i wypełniający się nowymi znaczeniami w obrazach-symbolach

28 Alain Finkielkraut, *Niewdzięczność. Rozmowa o naszych czasach*, op. cit., s. 14-16.

29 Ludwik Stomma, op.cit., s. 24.

30 por. Antonina Kłoskowska, *Kultury narodowe u korzeni*, PWN, Warszawa 2005, s. 39.

31 por. Mieczysław Porębski, *Polskość jako sytuacja*, Wyd. Literackie, Kraków 2002, s. 139.

32 Irena Grudzińska-Gross, *Piętno rewolucji*, op. cit., s. 212.

33 ibidem, s. 229.

narodowych udręk i duchowych rozterek. Obrazach wyprowadzających poza realną przestrzeń, w ekstrapolacjach w metafizyczne przestrzenie historycznych i indywidualnych dylematów. Obraz błędnego koła ewokujący narodowe udręki w dziełach Jacka Malczewskiego z tłumem wirujących, zawieszonych w przestrzeni postaci unoszących historię w wymiar duchowych, wewnętrznych zmagań. W *Błędnym kole* (1897) z artystą osaczonym przez własne zwidy, „splecione w krąg wirujący, nierozerwalny, z którego próżno szukać wyjścia i ucieczki".[34]

Taneczne korowody, oniryczne defilady, *danse macabre*, „posuwiste, kardynalskie tanga" w sztukach Kantora, odwołującego się („co tu dużo gadać")[35] i do *Błędnego koła* Malczewskiego i do chocholego tańca Wyspiańskiego. Korowód z krzyżem w tanecznym kręgu, powraca w *Wielopolu, Wielopolu* (1980) w wędrówkach w głąb pamięci i nieobecnej, a potem uobecnianej historii.

W rytm tanga i monotonnej krzątaniny kłębią się, nie zaprzestając powtarzanych w kółko tych samych czynności, animowane postacie filmowego *Tanga* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego. W fatalistycznej wizji *Tanga* scenicznego Sławomira Mrożka upatrywano dalece już groteskowe przywołanie chocholego tańca, a „w ślad za nim, mniej lub bardziej wyraźnie Mickiewiczowskiego poloneza".[36]

Katastrofizm sięgający metafizycznych wymiarów znajdował figurę retoryczną niemal w błędnym kole *Cyrku* (1955–1958) Bronisława Linke, w apokaliptycznej scenie obłąkańczego tańca. Można by jeszcze sięgnąć do metafizyki Witkacego i „potworności istnienia" ewokowanej w „fantastycznych kompozycjach" nieporzuconego jeszcze malarstwa, w ogólnym zamieszaniu kształtów i stworów („wzajemnym wyżeraniu się gatunków"), nakładających się czasów i totalnej degrengolady jak na „ostatnim balu".[37]

Jakkolwiek na kanwie różnych i różnie konfigurowanych tradycji, wątek przekroczenia, wyjścia poza czas, w doświadczenie wewnętrzne i owo „gdzie indziej" ma długie trwanie. Z mesjanistycznego przeciwstawienia „tu i tam", z czasów Polski „odepchniętej od całej prawie ziemi" pozostaje już tylko „tam". Romantyczne „zawieszenie" ma kontynuacje w symbolicznych czy metafizycznych przestrzeniach, nie-miejscach, fantazmatach balansujących między mitami a stereotypami. Wraz z uchyleniem horyzontu poromantycznych utopii, w konfrontacji z nie uwznioślaną już, a degradowaną historią.

W *Autobusie* (1975) Akademii Ruchu, spektaklu według wcześniejszego o kilkanaście lat obrazu Bronisława Linke, jego *Autobus* powraca w fantazmatycznej, mimo realności, inscenizacji. W uwspółcześnionej, teatralnej wersji, acz wbrew konwencjom teatru w zaniechaniu akcji, wręcz odrętwieniu znieruchomiałych aktorów. Absurdalny wehikuł widma historii wyłania się już nie jako własna metafora, ale raczej alegoria nie-historii.

Przekształcając upiorną wizualność obrazu w bezruch „odgrywanej" sceny, *Autobus* jest równie dygresyjny wobec ówczesnej rzeczywistości, jak metafizyczny w wysiłku zatrzymania czasu, przekroczenia historyczności, mimo że historia wydaje się być dlań zasadniczym odniesieniem.

Pytając o kulturowe usytuowanie, zawsze potykamy się na tradycji, jej kliszach i zastygłych w nich stereotypach. Nie ułatwia tego modernistyczna perspektywa z jej uniwersalizującą tendencją ani postmodernistyczne celebrowanie fragmentaryzacji. Możliwości omijania dominujących dyskursów wydają się znikome, w końcu pogranicza i peryferie też mają swoje mitologie.

W spójnej narracji historii i geografii miejsce ma swoją lokalizację i swoją historię – i nie chodzi o zastąpienie jej inną historią, ale raczej o pewne nieprzyległości, miejsca nie do końca pogodzonej historii i geografii.

Dwuznaczność miejsca nie-miejsca (odrealnionej rzeczywistości i przekraczanej historyczności) wpisana jest w topos ruin. Niemal narzucający się w odniesieniu do *Wiaduktów* (2005–2006) Alicji Karskiej i Aleksandry Went, serii zdjęć starych mostów – zniszczonych, zawalonych, popadających w ruinę i zapomnienie. W zrujnowanych mostach nakładają się dwie metafory: mostu i ruiny, obie z kolei niezwykle chłonne na metaforykę przestrzeni. Most jako modernistyczny symbol opanowywania przestrzeni, łączący co rozdzielone i to połączenie unaoczniający, będący, jak dodaje autor tych metafor, „również podporą dla spojrzenia scalającego krajobraz"[38] lub, bardziej metafizycznie, po Heideggerowsku, będący podporą dla miejsca.[39] Zerwane, walące się mosty siłą rzeczy dystansują wobec tej metaforyki, by

34 por. Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Jacek Malczewski*, Ossolineum, Wrocław, Warszawa Kraków, 1968, s. 72.

35 por. Mieczysław Porębski, *T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Wyd. Murator, Warszawa 1997, s. 101.

36 por. Stefania Skwarczyńska, *„Chocholi taniec" Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, [w]: *Wokół teatru i literatury. Studia i szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1970, s. 132-136.

37 por. Wojciech Sztaba, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 140.

38 por. Georg Simmel, *Most i drzwi*, tłum. Małgorzata Łukaszewicz, Oficyna Naukowa, Warszawa 2006, s. 248-255.

w toposie ruin uhistorycznić inne znaczenia. Wychodząc choćby od Simmelowskiej dialektyki: melancholii osnuwającej każdą ruinę, a biorącej się z przesunięcia, przewagi sił innych niż te, których zrujnowana budowla była ucieleśnieniem. Z kolei w dialektycznej perspektywie Benjamina przestarzała architektura, przestrzenna alegoria mijającego czasu niosła zapowiedź klęski modernizmu.[40] Pod pozorem melancholii w obraz ruin wpisuje się ich historyczność – podupadła, porosła trawą, dysfunkcjonalna i „wycofana z obiegu".

Nie-miejscem, które umiejscawia się w historii, jest projekt Aleksandry Polisiewicz *Wartopia* (2005-2006), wirtualna rekonstrukcja Warszawy według nigdy niezrealizowanych planów nazistowskich, opracowanych w pierwszych latach II wojny światowej, i projektów socrealistycznych pochodzących z czasów stalinowskich. W planach niemieckich, w pierwszej wersji znanych pod nazwą *Die neue deutsche Stadt Warschau*, będących dziełem Huberta Grossa i w kolejnej wersji opracowanej przez Friedricha Pabsta, zakładano przekształcenie Warszawy w prowincjonalne miasto, przebudowane w nowym, niemieckim porządku. W zestawieniu dwóch totalitarnych wizji miasta: z jednej strony zastosowania idei funkcjonalizmu i racjonalizacji architektury w jej najbardziej skrajnych formach w niemieckich planach, z drugiej zaś w spektakularnej monumentalności budowli projektowanych w autorytarnym stylu sowieckiej architektury, przywołane są dwa przykłady ideologii dzielących z nowoczesnymi utopiami radykalizm projektowania *ex nihilo*, na ruinach dawnego miasta, wymazywanego z pamięci w nowych planowanych dlań formach, co nieuchronnie przypomina wyroki ferowane miastom przez reformatora ich przestrzeni, Le Corbusiera.

W podtytule projektu *Berlin – 518, Moskwa – 1122*, w odniesieniu do geografii powraca kwestia geopolityki miasta zlokalizowanego między dwiema największymi metropoliami dwudziestowiecznej Wschodniej Europy. Wirtualny model Volkshalle, według planów z 1942 roku mającej stanąć na miejscu Zamku Królewskiego, cofa pamięć jeszcze bardziej wstecz ku latom 30. i usytuowaniu między Moskwą i Berlinem, gdzie imperialne plany na gruncie architektury realizowały się w kolejnych konkursach na monumentalny Pałac Sowietów w Moskwie, z drugiej zaś strony w berlińskich projektach Alberta Speera z gigantyczną Grosse Halle, którą Hitler chciał współzawodniczyć ze stalinowskim monumentem. Ku latom, kiedy monumentalizowały się również wizje polskiej architektury „zgodnie z mocarstwowymi ambicjami młodej państwowości".

Mniej jednoznacznie geografia i historia wpisana jest w *Kurhany sławy i niesławy* (1993) Zofii Kulik, przestrzenne modele nawiązujące do kanonicznego repertuaru architektury kojarzącej się w zbiorowej pamięci z majestatem władzy. Studia monumentalnych form wspartych autorytetem kulturowego dziedzictwa, otoczonych aurą monumentów, przybierających reprezentacyjne kształty obelisków, piramid, kurhanów, pałaców. Ich zgeometryzowane, wystudiowane w proporcjach formy mają często konkretne odniesienia lub wzory w budowlach i pomnikach w Moskwie, Kijowie, Sofii. Jednocześnie uproszczone i wzniosło-patetyczne z metafizycznymi implikacjami światła, bo świecące własnym światłem (wykonane z mlecznego pleksiglasu), są rodzajem uogólnionego studium przenikania się architektury, władzy, historii i jej mitów. Bardziej zuniwersalizowanej refleksji, niemniej wywiedzionej z doświadczenia mającego swoją historię i geografię w soc-Europie.

W ramach tejże historii i geografii sytuowały się obrazy totalitarnej architektury, pojawiające się dekadę wcześniej w malarstwie Pawła Kowalewskiego (*Zdzicho skacze co noc z butelkami z benzyną*, 1982), Ryszarda Woźniaka (*Lud patagoński przed główną trybuną*, 1983), Jarosława Modzelewskiego (*Rok 1984*, 1982). Dystopijne, orwellowskie wizje tych obrazów z symboliką groteskowej w swych autorytarnych pretensjach architektury wydają się szydzić z patetycznej emocjonalności własnych odniesień. Ich fantazmatyczne na poły wyobrażenia mogą nasuwać na myśl spostrzeżenie Slavoja Žižka o kompensacyjnej roli fantazmatu – maskowania nieudanej identyfikacji.[41]

Paradoks fantazmatu, jak pisze Žižek, tkwi w roli pośrednika, „samego pragnienia, które jest obroną przed pragnieniem".[42] Maria Janion przypomina o dwuznacznym – twórczym i nietwórczym – statusie fantazmatu, sięgającego wręcz stereotypu.[43] Fantazmatyczny scenariusz rozwijany przez Mariolę Przyjemską na marginesie nieistniejącego jeszcze Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie dotyczy zarówno miejsca, jak jego kulturowej tożsamości.

39 por. Martin Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. Krzysztof Michalski, Czytelnik, Warszawa 1977, s. 324-326.

40 por. Walter Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, Wyd. Poznańskie, Poznań 1975, s. 265.

41 Slavoj Žižek, *Wzniosły podmiot ideologii*, tłum. Joanna Bator, Paweł Dybel, Wyd. Uniwersytetu Wocławskiego, Wrocław 2001, s. 157.

42 ibidem, s. 147.

43 por. Maria Janion, *Projekt krytyki fantazmatycznej. Szkice o egzystencjach ludzi i duchów*, Wyd. PEN, Warszawa 1991, s. 26.

Wizja owej tożsamości, jaką roztacza w swoich fotografiach Przyjemska, wywiedziona jest w bezpośredni sposób z architektonicznego oblicza centrum Warszawy, krajobrazu ponowoczesnego kapitalizmu w przyśpieszonym, chaotycznym tempie nadrabiającego „stracony" czas szykownymi biurowcami o lśniących fasadach. O ile efekty transformacji najbardziej widoczne są w największych miastach, obrastających w centra handlowe niczym nieustępujące zachodnioeuropejskim pierwowzorom, to warszawskie „city" nabiera wielkomiejskiego szyku w niemniej konsumpcyjnej stylistyce. Seria fotografii objętych wspólnym tytułem *Muzeum Sztuki Nowoczesnej* to zdjęcia zrobione z okna mieszkania artystki w centrum Warszawy, skąd rozciąga się m.in. widok na miejsce przeznaczone pod budowę muzeum. Na wykadrowanych ujęciach w architekturę pokazaną w dynamicznych skrótach i skosach wkomponowany jest elegancki design markowych kosmetyków. Miraż metropolitalnej architektury współtworzą refleksy światła na przezroczystych flakonach perfum, odbicia budynków w ich lśniących i szklistych lub mgliście błyszczących formach. Stylistyka fotografii reklamowej z jej technikami budzenia pożądania określa styl i sens tej architektury w kategoriach konsumpcji. Odbicia, mnożące się refleksy światła poddają się percepcji nie tyle miasta, ile jego obrazów emitowanych przez nie samo, i nie tyle ich doświadczaniu, ile konsumowaniu. Ten architektoniczny, symulowany spektakl, w którym zaciera się granica między rzeczywistą architekturą a jej odbiciami jest po części tylko projekcją autorki. Wizją eksterytorialnej przestrzeni miejskiej, produkującej globalnych konsumentów „mogących sobie pozwolić na posiadanie kosmopolitycznej tożsamości". Utopią, dopóki nie weźmie się pod uwagę polaryzacji, która wkracza do miejskich przestrzeni wraz z globalizacją, ograniczonym uczestnictwem i wykluczaniem w ramach przestrzennej segregacji mieszkańców (w socjologicznych badaniach społeczności Warszawy, odnotowujących rosnącą rozpiętość dochodów, wprowadzono w ostatnich latach pojęcie klasy metropolitalnej)[44]. Spektakularne przestrzenie miejskie przyciągają kapitał – te na fotografiach Przyjemskiej wyprzedzają nie tak jeszcze widowiskową rzeczywistość. O ile pojęcia globalizacji „używa się przede wszystkim do mówienia o globalnych skutkach, ciągle niezamierzonych i nieprzewidzianych, a nie o globalnych inicjatywach i przedsięwzięciach",[45] o tyle paradoksalnie, fantasmagoryczna metropolitalność zdjęć warszawskiego (zglobalizowanego) centrum odnosiłaby się do tego, co wyczekiwane, co, jak popularne utopie, ma dopiero objawić swoją dystopijną rzeczywistość. Nie inaczej jawiły się metropolitalne mity w katastroficznych wizjach międzywojennych fotomontażystów. W sentymentalnym fantazjowaniu Brzeskiego „o tym, co jeszcze nie nadeszło", a już przybierało formę stereotypów. W „upiorach metropolii" Podsadeckiego, w których drapacze chmur i wielkomiejski rozmach, mieszające fantazję z rzeczywistością, mówiły o wyobrażonych lękach mitycznych metropolii. Fantazmatyczność przesłanek trudnych do zlokalizowania w rzeczywistości znajdujemy jeszcze w latach 60. w katastroficznych wizjach miast molochów, malowanych przez Konstantego Mackiewicza.

Rzecz jasna, współczesność operuje inną stylistyką: na zdjęciach warszawskiego centrum otwarte perspektywy łudzą nieskończonością, nocne widoki architektury rozpływającej się i dematerializującej w zwielokrotnionych odbiciach, rozbłyskach i przepływach świetlnych obrazów przeistaczają realną miejską przestrzeń w jej wirtualne obrazy. Fotograficzne fantazje łączą narcystyczną przestrzeń wielkomiejskiej architektury z jej wirtualizacją i chociaż można tu sięgać do pierwszych fantasmagorii spektaklu u Benjamina, to wirtualny wymiar metropolitalnych iluzji odsyłałby już nie do autora *Pasaży* czy *Mentalności mieszkańców wielkich miast*, ale do medialnych przestrzeni telekomunikacyjnych technologii Paula Virilio czy logiki sieci i przestrzeni globalnej ekonomii Manuela Castellsa. Zresztą, można się zastanawiać, na ile zastąpiona wirtualnym pasażerem digitalnych przestrzeni postać *flâneura*, choć tak chętnie eksploatowana, wpisuje się w artystyczne doświadczanie miejskich i wielkomiejskich przestrzeni w polskiej współczesności i nowoczesności, na ile żądna spektaklu *flâneurie* da się odnieść do dialektycznej niemal współobecności utopii i dystopii w polskiej dwudziestowieczności.

Ów dystopijny wymiar nowoczesnych utopii znajduje sugestywny wyraz w obrazach Anny Reinert, przedstawiających modernistyczne osiągnięcia miejskich przestrzeni. Architekturę poddaną tyranii geometrii, zuniformizowanych kształtów i ich powtarzalności, ulice przecinające się pod kątem prostym, serię bloków o identycznych formach, przestrzeń oczyszczoną z wszelkiej przypadkowości czy przygodności, efekt przebudowy miejskich przestrzeni w radykalnym wyeksponowaniu ich przestrzenności usuwający z nich miejskie życie.

44 por. Bohdan Jałowiecki, *Warszawa jako metropolia europejska*, [w:] *Globalizacja polskich metropolii*, red. A. Kukliński, T. Markowski, W. Ziemianowicz, Wydawnictwo „Eureg", Warszawa 2000; B. Jałowiecki, M. Krajewska, K. Olejniczak, *Klasa metropolitalna w przestrzeni Warszawy*, „Studia Regionalne i Lokalne", nr 1 (11).

45 por. Zygmunt Bauman, *Globalizacja*, op. cit., s. 72.

Logika kraty, uosabiająca urbanistyczny racjonalizm, zawodzi w konstrukcjach malowanych przez Jarosława Flicińskiego. Siatki przecinających się linii, nie dość spójne i pełne uchybień, wymykają się rygorom geometrii. Na chwiejnej równowadze abstrakcyjnych budowli potyka się modernistyczny dyskurs z typową dlań figurą kraty, *stereotypem paradoksalnie odkrywanym wciąż na nowo.*[46] Wraz z dynamiką złudnej perspektywy quasi-architektonicznych przestrzeni wkrada się doń obca im narracyjność. Z kolei w malarskich rzutach *Miast* ich porządek wydaje się kwestią dość arbitralnych decyzji.

Współczesna lektura modernistycznych utopii wydobywa raczej ich pęknięcia i niespójności. Odstępstwa od utopijnego rygoryzmu u Władysława Strzemińskiego w „malowanych wypoczynkowo" (jak pisał w korespondencji z Leonem Chwistkiem)[47] *Pejzażach łódzkich* z początku lat 30. Załamania racjonalistycznego dyskursu w twórczości Henryka Stażewskiego, „wyzwalającego się z udręki wielkiego miasta", u którego przedwojenna „metafizyka geometrii" ustępowała pod naporem „nie dającego się wytłumaczyć rozumowo".[48]

W obrębie modernistycznych ideologii, w których logika geometrii porządkowała miejską przestrzeń bądź przegrywała z innymi narracjami, można podążać tropem różnych obrazów międzywojennej awangardy i jej powojennych kontynuacji.

Niekiedy niemal urywających się wątków – jak w obrazach członków grupy R 55, w których dwuznaczna geometria architektonicznych przestrzeni emanowała surrealnymi klimatami. W lirycznych miejskich pejzażach Kajetana Sosnowskiego (*Dobranoc* i *Spacer na Bielany* z cyklu *Pamiętnik liryczny* 1956) z ich estetyzacją czy raczej poetyzacją miejskiego krajobrazu. W ekspresyjnych architektonicznych przestrzeniach Mariana Bogusza, przekształcanych (jak w zaginionym *Mieście* z 1957 roku), i ginących w informelowej formule coraz bardziej abstrakcyjnego malarstwa.

Zaprzeczeniem jakiejkolwiek racjonalności są *Miasta* (1989–1992) Katarzyny Józefowicz, w obsesyjnym nagromadzeniu form, ich rozsypującej się geometrii wtłoczonej w ramy większych, też niedających się zracjonalizować, podziałów. Tysiące drobnych ażurowych elementów stłoczonych w uporczywym bezładzie przestrzennych labiryntów nieuchronnie kojarzą się z funkcjonalistycznym wypaczeniem socjalistycznego budownictwa i traumą betonowych blokowisk. Misterna tkanka architektoniczna, rozrastająca się na kanwie chaotycznego wzoru, wciąga w klaustrofobiczną przestrzeń nadmiaru doświadczeń. I nie chodzi tu tylko o otwarcie przestrzeni na freudowskie lęki, ale o tegoż ideę „innej lokalizacji" czy, jak dodaje Lacan, „innej przestrzeni", gdzieś pomiędzy „percepcją i świadomością".[49]

Rodzaj miejsca i nie-miejsca zarazem, mimo osadzenia w realiach rzeczywistości, przedstawia montaż filmowy Alicji Karskiej *Drzewa* (2004). Przesuwający się jednostajnie ciąg obrazów, nieruchomych kadrów pochodzących z różnych miast i osiedli z nieróżniącymi się szarymi blokami składa się na monotonny krajobraz amorficznej miejskiej przestrzeni. Natrętny w zapętleniu filmowej projekcji obraz społecznej dystopii, pozostały po urbanistycznych utopiach.

We współczesnym doświadczeniu postsocjalistyczny pejzaż miejski jawi się w formie odhumanizowanej architektury, a miejska przestrzeń odsłania swój panoptyczny charakter. Wbrew wszelkim racjonalizacjom kartezjańskiej klarowności i przejrzystości to przestrzeń pełna psychologicznych asocjacji, dająca dostęp nieświadomości, przestrzeń, w której panoszy się Freudowskie „niesamowite", a symboliczne potyka się na semiotycznym. I mimo psychologizacji i indywidualizacji doświadczania tej przestrzeni, figura *flâneura* nie wydaje się dostarczać doń klucza, a raczej naruszające swojskość tej przestrzeni pojęcie obcości.

„Pojednawczy blask" spojrzenia Baudlairowskiego bohatera (też już przecież wyobcowanego)[50] można odnaleźć we wcześniejszych, bardziej nostalgicznych wizjach miasta. Na obrzeżach urbanistycznych eksperymentów, tam, gdzie szans socjalistycznej utopii nie zwiększały wojenne zniszczenia polskich miast, ułatwiające zerwanie symbolicznej ciągłości z przeszłością i tradycją. I gdzie doktryna „nowoczesnej urbanistyki" nie zdołała dowieść swej porażki, „przekształcając miasta w amorficzne obszary zurbanizowane".

Prowincjonalne miasta i miasteczka z zawiłościami ich planów, przestrzennym chaosem w miejskich pejzażach Edwarda Dwurnika z lat 60. (*Podróże autostopem*), podtrzymywały jeszcze możliwość doświadczania miasta ze wszystkimi jego komplikacjami. Ale też z dwuznacznościami *flâneurie*, w której

46 Rosalind E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, tłum. Małgorzata Sugiera, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. Ryszard Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 406–411.

47 por. *Dyskusja L. Chwistek – W. Strzemiński*, [w:] *Pisma. Władysław Strzemiński*, opr. Zofia Baranowicz, Ossolineum, Wrocław 1975, s. 224.

48 por. Andrzej Turowski, *Dyskurs o geometrii, wolności i rozumie*, [w:] *Henryk Stażewski 1894–1988*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 1995, s. 29–41.

49 por. Victor Burgin, *In/Different Spaces. Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996, s. 47.

50 por. Walter Benjamin, *Pasaże*, red. Rolf Tiedemann, tum. Ireneusz Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 41.

przeżycie miesza się ze spojrzeniem z zewnątrz. Gdzieś pomiędzy melancholią a alegorią wyobcowania można by sytuować miejskie krajobrazy Jerzego Nowosielskiego (*Krajobraz miejski*, 1965; *Ulica - ruch uliczny*, 1964).

Z dialektyką obecności - nieobecności mamy do czynienia w filmowym zapisie Józefa Robakowskiego *Z mojego okna* (1978-1999), rejestracji niemych obrazów ruchu ulicznego opatrzonej autorskimi komentarzami. Miasto widziane z okna przez zdystansowanego obserwatora, staje się przedmiotem kontemplacji, odniesieniem dla komentatora snującego na jego marginesie własną opowieść.

Pokusę przekroczenia obecności odnajdujemy w surrealistycznej tradycji, w kontemplacji miasta, architektury, w odurzeniu miejskimi urojeniami. W melancholii w sceneriach miasta u międzywojennych artesowców, miejskich dekoracjach z „makietami domów" w rysunkach Henryka Strenga (Marka Włodarskiego), nostalgicznych przestrzeniach w pracach Jerzego Janischa i miejskich „banalnościach" u Aleksandra Krzywobłockiego.

Mimo dystansującej ironii przykładem uwspółcześnionej wersji tej tradycji szukania magii w zwyczajności i nieco melancholijnej ekscytacji są *Pocztówki z Łodzi* (2002) Artura Chrzanowskiego, odnajdującego w widokach miasta atrakcje kojarzone z kliszami sentymentalnej wyobraźni.

Psychologizacja i indywidualizacja narracji wyłaniających się z obrazów miast jeszcze wyraźniej dochodzą do głosu w scenariuszach doświadczania przestrzeni i architektury. W obrazach Jarosława Modzelewskiego uproszczona architektura splata się z pustką przestrzeni, niedopowiedzianych, niedających się zlokalizować. Miejsca zarazem „swojskie" i niedookreślone, takie, które mogą znajdować się wszędzie i równie dobrze nigdzie. Nawet postacie pojawiające się na tych obrazach wydają się być w posiadaniu owych przestrzeni, ich zawieszonej narracji.

Poza możliwością lokalizacji sytuują się przestrzenie w „architektonicznych" obrazach Roberta Maciejuka. Zagadkowe scenerie z iluzją pustych przestrzeni, geometrią niejasnych podziałów, zwodniczą perspektywą dość tajemniczej architektury. Ich ostentacyjna pustka daje dostęp przestrzennym analogiom nieświadomości, freudowskim projekcjom. Ze współczesnego zaprzątnięcia przestrzenią, mnogości przestrzennych metafor właśnie freudowsko-lacanowski trop dostarcza odniesień ideą „innego miejsca", „innej przestrzeni", „innej sceny".

W tej innej przestrzeni „pomiędzy percepcją a świadomością" rozgrywają się przestrzenne *mise en scéne* Moniki Sosnowskiej. Nawet jeżeli wpisujące się w architekturę danego miejsca, to dalece ją przekształcające. Przestrzenne iluzje, łamiące się perspektywy, chwiejne poczucie skali kreują przestrzenie niepewności i niejednoznaczności. W niestabilności architektury, deformacjach przestrzeni, ekspresyjnej niekiedy stylizacji geometryzowanych form mające dalekie odniesienia w dylematach sięgających tradycji ekspresjonistów z ich tracącą stabilność wieżą Babel.

We współczesnym zaabsorbowaniu przestrzenią, jej otwarciu, a właściwie jej głębi, Hansenowska lekcja formy otwartej traci swe uniwersalistyczne aspiracje.[51] Jeśli nawet spełnia się postulat otwarcia, to nie na przestrzenne kontinuum, a raczej mentalne zagadki przestrzeni (Michał Budny, *Pusty pokój*, 2005) bądź osobliwości przestrzeni zastanych (Alicja Karska, *Podmiot. Przedmiot. Obiekt*, 2002). Przestrzenne obsesje realizują się w kulturowych, a nie społecznych wymiarach. Domom i ich mieszkańcom na obrazach Marcina Maciejowskiego (*Bezsilni wobec żywiołu*, 2001) bliżej do nostalgicznej wizji budowania i zamieszkiwania u Heideggera[52] niż do funkcjonalistycznych przestrzeni projektowanych z myślą o organizacji życia i zachowań społecznych. Modernistyczna idea funkcjonalizmu, na którą nakłada się doświadczenie „posttotalitarnego społeczeństwa" wzbudza raczej podejrzliwość, choć może niesięgającą tak dalece, jak krytyka oświeceniowego sojuszu „rozumu i zbrodni".

Utopijne myślenie ożywa na nieco innym gruncie, mającym w polskiej tradycji dość słabe zakorzenienie w architektoniczno-ekologicznych projektach Mieczysława Szczuki. Współcześnie, tego rodzaju humanistyczna utopia dezalienacji na gruncie związków z naturą pojawia się w architektonicznych projektach i realizacjach Jarosława Kozakiewicza, począwszy od serii *Landscapes* (1998), w której antropomorfizacja przestrzeni łączy się z metaforyką jej kosmicznych wymiarów. Jego projekt Muzeum Sztuki Współczesnej w Toruniu (2004) realizuje wizje reintegracji architektury z naturalnym otoczeniem. Idylliczna

51 Anna Król, *„Forma otwarta" - pierwsza nowoczesna koncepcja rzeźby w sztuce polskiej*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wyd. PWN, Warszawa 1987.

52 por. Martin Heidegger, op.cit.

koncepcja przestrzeni odwołująca się do naturalnych, immanentnych praw, pociąga za sobą inną utopię, a właściwie iluzję bezkonfliktowej przestrzeni społecznej, szczególnie znaczącą, kiedy rzecz dotyczy muzeum z całą wpisaną weń retoryką kulturowych narracji.

Pytanie o przestrzeń w wymiarze społecznym, przestrzeń pozostającą według Henri Lefebvre'a w nieustannym procesie produkcji i projekcji praktyk społecznych, byłoby pytaniem o unieważnianie przezroczystości tej przestrzeni, a dokładniej rzecz ujmując, „złudzenia owej przezroczystości".[53] Nawet, jeżeli w tle tegoż pytania nieuchronnie wyłania się miasto, ulubiona figura modernistycznej sztuki, to już poza modernistyczną symbolizacją czy mitologizacją. Bo nie chodziłoby już o tożsamość miejsca (z jej metafizycznymi implikacjami) ani tym bardziej o miejsce jako przestrzeń artystycznych doświadczeń celebrujących pożegnanie z modernistycznym wykorzenieniem. Rzecz jasna przestrzeń społeczna nie jest tożsama z przestrzenią miasta, niemniej to w jej obszarze toczy się spór o społeczny wymiar współczesnego doświadczenia.

Typowo miejski charakter ma *m-city* Mariusza Warasa, projekt zakładający różne formy współuczestnictwa w projektowaniu miejskich przestrzeni: na stronie internetowej, na której, wybierając z katalogu różnych budowli, konstrukcji i miejskich znaków, można zaprojektować własną koncepcję miasta[54], i w akcjach malowania murali, w których można uczestniczyć, posługując się szablonami wykonanymi przez artystę. Spontaniczne kreacje w indywidualizacji obrazu przestrzeni miejskiej niosą pewien subwersywny potencjał zwłaszcza wobec gotowych scenariuszy funkcjonowania w przestrzeniach publicznych. Projekt z jego anarchizującą stylistyką i włączaniem „oddolnych" inicjatyw odrzuca myślenie ufundowane na utopiach idealnego miasta, apriorycznie i odgórnie zaplanowanego. W zamian proponuje dywersyjne praktyki, będące wszak rodzajem karnawalizacji, przekroczenia *status quo* we wspólnym malowaniu lub gestach swobodnej twórczości. Można się spierać, na ile to dopuszczanie innych do głosu na gruncie spontanicznych projekcji jest egzekwowaniem „prawa do posiadania praw" w pojęciu proponowanym przez Hannah Arendt.[55] Niemniej formuła projektu mieści się w zupełnie innej optyce aniżeli modernistyczne, homogenizujące koncepcje regulowania miejskich przestrzeni bądź przekształcania ich w obszary elitarnych, w gruncie rzeczy, eksperymentów. Bliżej mu do sytuacjonistycznych technik intensyfikacji doświadczeń mieszkańców miasta postrzeganego jako miejsce społecznych i politycznych konfliktów.[56]

W polskiej tradycji przykładów lewicowych inspiracji dla czynienia miasta sceną konfliktów społecznych można doszukiwać się w międzywojennym malarstwie Grupy Krakowskiej. Z jednej strony prowokacyjny styl działania, obrazy przedstawiające strajki, demonstracje, walki uliczne i klasowe, z drugiej zaś, odnoszenie rewolucyjności sztuki do zagadnień plastycznych i w nich lokowanie możliwości przekroczenia konfliktu, w „humanistycznej utopii" sztuki.[57] Nie mówiąc już o ideologizacji samej istoty (klasowego) konfliktu i jego malarskiej, a więc estetycznej alegoryzacji.

Problem przezroczystości przestrzeni w „warunkach zmistyfikowanego ideologicznie" otoczenia lat 70. w metaforycznej jeszcze formie pojawia się w *Pojeździe* (1973) Krzysztofa Wodiczki. Poruszający się w przód, gdy chodziło się „tam i z powrotem" po jego powierzchni, przetwarzał (poprzez system przekładni i linek) owo chodzenie w ruch do przodu, „zawsze w jednym kierunku", bez możliwości zboczenia w lewo czy prawo. W alegorycznym przedstawieniu złudnej pozycji podmiotu historii, artystycznej krzątaniny, owego „tam i z powrotem", dawała o sobie znać – w absurdzie sytuacji, w grze „na chwiejnej krawędzi swobody artystycznej"– również iluzja przezroczystości przestrzeni.[58]

Przykładem rozbijania owej przezroczystości już w warunkach „postideologicznego konsensusu" demokracji parlamentarnej są *Manewry miejskie*, realizowane od 1998 roku przez Roberta Rumasa. Rozmieszczane w różnych punktach miast serie znaków informacyjnych, ostrzegawczych, zakazowych i nakazowych wprowadzają nową organizację ruchu, uwzględniającą zróżnicowanie (w tym także inność/obcość) przestrzeni publicznej, w której pojawiają się miejsca homoseksualistów, żebraków, bezdomnych, mafii, artystów, „tylko dla nich" i „tylko dla nas". Dopuszczanie publiczności, która na mapach instalowanych w galeriach może ingerować w lokalizacje znaków, nie wypracowuje kompromisu, a raczej możliwość włączenia się do gry o sprawowanie kontroli nad przestrzenią miasta. Gry prowadzonej na zasadach miejskiej partyzantki, krótkotrwałych zazwyczaj ingerencji w system znakowania przestrzeni; sytuacjonistycznych

53 por. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell's Publishers, Oxford 1993, s. 314-315.

54 www.m-city.org.pl

55 cyt. za: Rosalyn Deutsche, *Eviction. Art and Spatial Politicts*, MIT Press, Cambridge Mass. 1996, s. 275.

56 por. Liberto Andreotti, *Die Urbane Politik der Situationistischen Internationale*, [w:] *Situationistische Internationale 1957-1972*, (kat. wyst.) Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 1998.

57 por. Andrzej Turowski, *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Towarzystwo autorów i wydawców prac naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2000, s. 326.

58 por. *Wstępem jest rozmowa. Z Krzysztofem Wodiczko rozmawiają Piotr Rypson i Adam Szymczyk*, [w:] *Krzysztof Wodiczko. Sztuka publiczna*, oprac. Piotr Rypson, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 1995, s. 12.

przekroczeń, które uaktywniają zróżnicowanie w jej postrzeganiu i przede wszystkim niepewność co do stabilności rządzących nią praw. Niepewność, która według Claude'a Leforta jest podstawą demokracji, znoszącej zewnętrzne odniesienia władzy, by odnosić ją do społeczeństwa, nie w poszukiwaniu immanentnych znaczeń, ale tych negocjowanych i wystawianych na ryzyko kontestacji w przestrzeni publicznej.[59] Idąc za myślą Leforta o nieodzowności instytucjonalizacji konfliktu w ramach przestrzeni publicznej, można na marginesie wcześniejszej akcji Rumasa *Termofory x 8* (1994), mówić tyleż o konflikcie, co braku jego instytucjonalizacji. Dosyć znana historia ingerencji mieszkańców Gdańska, którzy po części zniszczyli, po części zdemontowali pracę artysty składającą się z przezroczystych pojemników z wodą, pod którymi znajdowały się polichromowane figury Madonny i Chrystusa. Te ostatnie poirytowana świętokradztwem społeczność zaniosła do pobliskiego kościoła. Jeśli w całym zajściu doszło do ujawnienia konstytutywnych dla przestrzeni publicznej sprzeczności, to jednak nie doszło do ich artykulacji, kiedy wokół „incydentu" zapadło zgodne milczenie zainteresowanych, zdawałoby się, stron.

W gdańskiej akcji, zakończonej już po kilkunastu minutach interwencją lokalnej społeczności, zawiódł, rzec by można, frankfurcki ideał „cywilizowanej przestrzeni miejskiej". Utopia komunikacji Habermasa, godząca użytkowników przestrzeni publicznej, „nie wytrzymała" antagonizującego napięcia wobec profanacji katolickich świętości. *Termofory* budząc tak gwałtowne emocje, przede wszystkim wymykały się modernistycznej tradycji działania w imię abstrakcyjnej wspólnoty. Tradycji mającej wsparcie w mniej lub bardziej idealistycznych opowieściach na temat kultury i próbach emocjonalnej konsolidacji wokół jej mitów. W polskich (przeddemokratycznych) warunkach tradycji mającej inne jeszcze wsparcie w pragnieniu przekraczania zawłaszczonej ideologicznie rzeczywistości. Transcendencji w utopie technologiczne, ekologiczne czy podszyte surrealistyczną tradycją praktyki kreowania fikcyjnych przestrzeni wyzwolenia.

Obietnicę przekroczenia niosły projekty niemożliwe Tadeusza Kantora, wieszak przerzucony przez rzekę czy gigantyczna, absurdalna żarówka na rynku (1971). Spektakularnym przykładem estetycznej transcendencji był projekt Henryka Stażewskiego *Kompozycja pionowa nieograniczona. 9 promieni światła na niebie*, zrealizowany w 1970 roku we Wrocławiu. Kompozycja z przecinających się strumieni kolorowego światła na wieczornym niebie, którą można było oglądać z odległości 30 km i którą obserwowało ok. 300 000 osób.

Tego rodzaju kolektywne utopie, lokujące źródła społecznej integracji w estetycznej fikcji, traciłyby racje bytu w ramach demokracji, w której miałyby zanikać jakiekolwiek trwałe fundamenty symbolicznej jedności. Właśnie ów konsensualny wymiar przestrzeni publicznej staje się przedmiotem zasadniczych wątpliwości, formułowanych przez kolejnych badaczy. Definiowanie demokracji i przestrzeni publicznej w kategoriach budowania zgody i społecznej konsolidacji, a poza jakimikolwiek kontrowersjami, okazuje się, jak pisze Rosalyn Deutsche, co najmniej kontrowersyjne w oferowaniu homogenicznej wizji tejże przestrzeni.[60] Jeśli iluzją miałoby być nieantagonistyczne społeczeństwo – można by dodać za Chantal Mouffe – to równie złudnym byłoby oczekiwanie konsensusu w obszarze przestrzeni publicznej.[61]

Można zatem zastanawiać się, co sprawia, że owe oczekiwania tak wyraźnie dochodzą do głosu wobec współczesnych praktyk artystycznych sytuujących się w przestrzeni publicznej. Dwa głośne projekty zrealizowane w ostatnich latach w Warszawie – *Bródno 2000* (2000) Pawła Althamera i *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* (2003) Joanny Rajkowskiej – zostały dość zgodnie odebrane w kategoriach, mniej lub bardziej, udanych eksperymentów artystycznych.

Sztuczna palma daktylowa (ok. 15 m wysokości), zainstalowana na skrzyżowaniu Alei Jerozolimskich i Nowego Światu jako „wizjonerski projekt", niemal bezkolizyjnie wpisała się w scenariusz estetycznej fikcji. „Odkopana" przy okazji przez artystkę „wstydliwa historia" zrównanej z ziemią osady żydowskiej Nowej Jerozolimy (nieopodal miejsca usytuowania palmy), „rozlana w morzu polskiego nieszczęścia" taką też, przynajmniej w publicznym obiegu, pozostała. Palma, będąca przeniesieniem „widoku z Izraela" do miejsca odsyłającego swoją nazwą do Jerozolimy i jakby niepamiętającego już znaczenia owej nazwy, odsyłałaby z kolei nie do pamięci, ale do jej nieobecności w przestrzeni miasta. I jeśli wbrew jego logice, to nie jako przejaw łatwej do wchłonięcia narcystycznej ekscentryczności, która podtrzymuje modernistyczne rojenia o pełni i jedności (identyczności) i daje się zawłaszczyć perspektywie bezkonfliktowej wspólnoty.

59 por. Claude Lefort, *The Question of Democracy*, [w:] *Democracy and Political Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, s. 17-19.

60 por. Rosalyn Deutsche, op. cit., s. 282.

61 por. Chantal Mouffe, *Paradoks demokracji*, tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski, Wrocław 2005.

Perspektywie, która zatriumfowała i podczas realizacji i w relacjach z *Bródna 2000* Althamera. Akcja uformowania gigantycznego napisu „2000" na elewacji bloku w warszawskiej dzielnicy Bródno poprzez zapalenie bądź wygaszenie świateł w mieszkaniach miała „przerodzić się w festyn zgodnego świętowania" ok. 3000 osób. Obok mieszkańców dzielnicy w projekt zaangażowali się „harcerze, politycy i lokalne władze, ksiądz z miejscowej parafii, lokalni animatorzy kultury". W przekaz radosnej wizji społecznej harmonii i jedności włączyły się media. Przejęcie przestrzeni publicznej przez jej użytkowników na zasadzie karnawalizacji, wsparte modernistyczną wiarą w niszowe wartości przenikania się sztuki i życia (happening), i niemniej modernistycznym ideałem ateńskiego polis zaowocowało obrazem społecznej integracji, przeżywanej w bezkonfliktowej przestrzeni publicznej.

Obraz powszechnego konsensusu, szczególnie pielęgnowany w polskiej tradycji i w stereotypach historii, ugruntowany w modernistycznym uniwersum z obietnicą podmiotowej pełni i społecznej jedności, powraca w polskiej wersji demokracji. Fantazmatyczny argument zarówno liberalnych, jak populistycznych racji, a nawet więcej, bo niczym „wzniosły podmiot ideologii" Žižka, będący zarazem celem i przyczyną, wyłania się nie tylko w nostalgicznych wizjach jedności (narodowej zgody). Ale i, paradoksalnie, pod hasłem wielości znajdującej uzgodnienie nawet nie w polityce deliberacji, a w „dyskursie pojednania" i samej utopii komunikacji.[62]

Warto może raz jeszcze powrócić do klasycznej już lekcji Lefebvre'a na temat złudzeń przezroczystości przestrzeni, by odróżnić ich unieważnianie od roztaczania kolejnych iluzji.

62 Edwin Bendyk, *Warsaw - Citizens against the City*, [w:] *Leap into the City. Chişinău, Sofia, Pristina, Sarajevo, Warszawa, Zagreb, Ljubljana. Cultural Positions, Political Conditions. Seven Scenes from Europe*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Cologne 2006, s. 340-341.

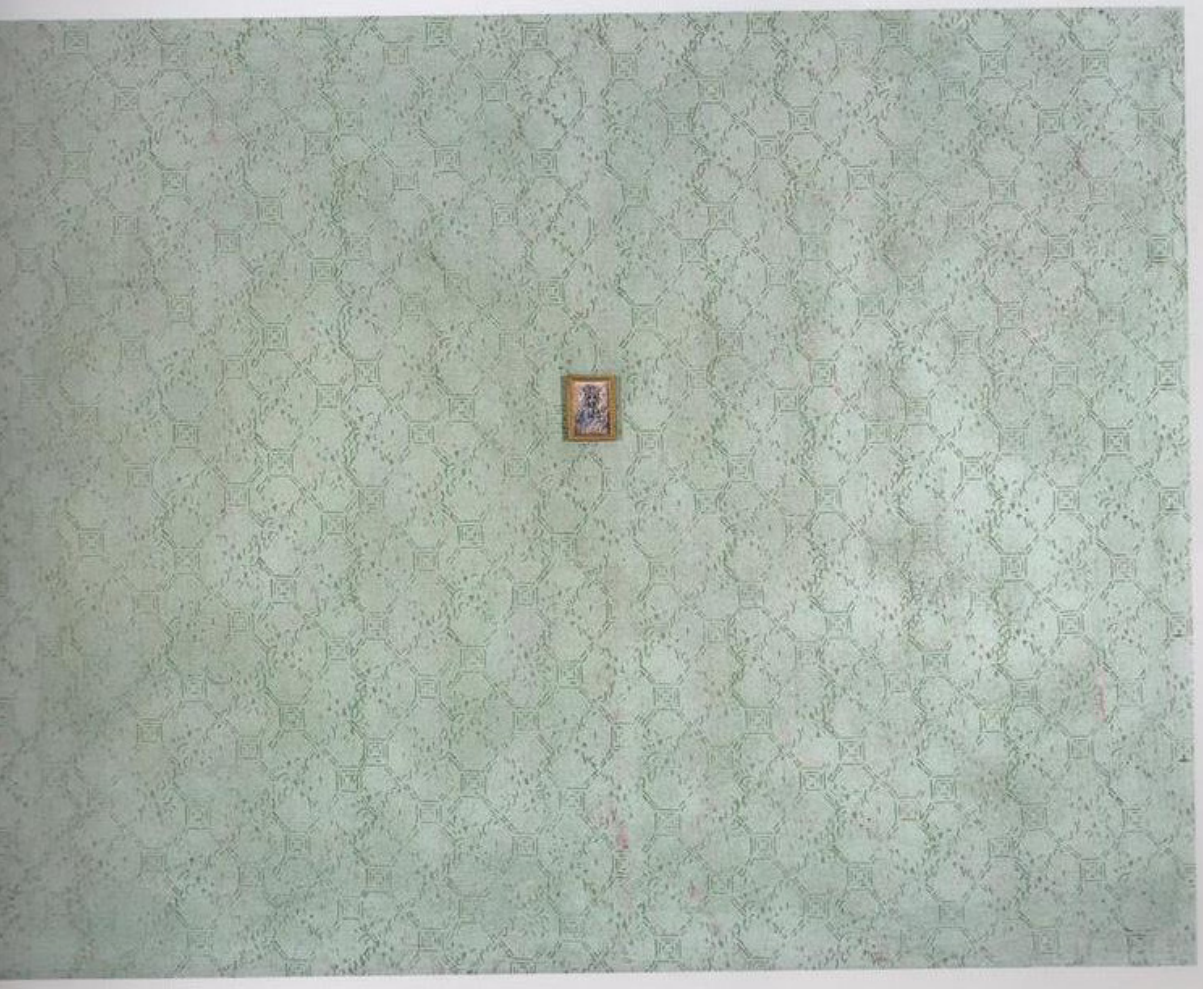
PAWEŁ KOWALEWSKI

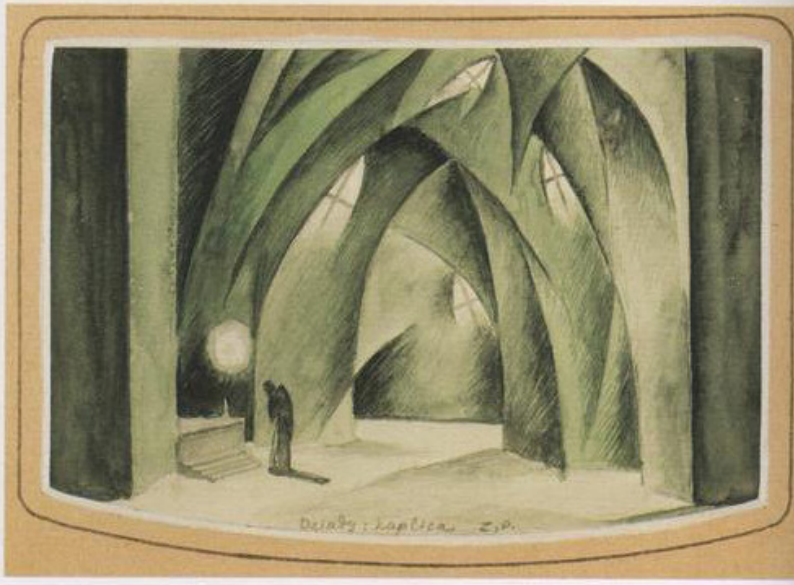
Orzeł z cyklu **Znaki orientacyjne, które są niezbędne by uniknąć cierpienia/Eagle** from the **Reference Points Needed to Avoid Suffering** series, 1991, emulsja, piasek, szkło, papier, drewno, emalia ftalowa, płótno/emulsion, sand, glass, paper, wood, phthalic paint, canvas
130 x 165 cm

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu/The Upper Silesian Museum in Bytom
fot./photo by Adam Wizental

Matka Boska z cyklu **Znaki orientacyjne, które są niezbędne by uniknąć cierpienia/Holy Mother** from the **Reference Points Needed to Avoid Suffering** series, 1991, emulsja, piasek, pigment, plastik, szkło, płótno emulsion paint, sand, pigment, plastic, glass, canvas
136 x 165 cm

Muzeum Górnośląskie w Bytomiu/The Upper Silesian Museum in Bytom
fot./photo by Adam Wizental



PAWEŁ KOWALEWSKI **Litwo, Ojczyzno moja**
z cyklu **Litewskiego**
O Lithuania My Homeland
from the **Lithuanian** series
1988, olej, płótno/oil, canvas
120 x 140 cm, Muzeum
Górnośląskie w Bytomiu
The Upper Silesian Museum
in Bytom, fot./photo by
Tomasz Szemalikowski

ZBIGNIEW PRONASZKO **Kaplica - projekt scenografii do „Dziadów"**
The Chapel - stage design for A. Mickiewicz's "Forefathers' Eve"
około/around 1915-1916
akwarela, papier/watercolour, paper, 13,6 x 19,9 cm
Muzeum Narodowe
w Krakowie National Museum
in Cracow, fot./photo by
Paweł Czernicki